
Instalaciones artísticas: El espacio significado

PID_00272397

Javier Chavarría

Tiempo mínimo de dedicación recomendado: 7 horas



Javier Chavarría

El encargo y la creación de este recurso de aprendizaje UOC han sido coordinados por las profesoras: Aida Sánchez de Serdio, Laia Blasco

Primera edición: septiembre 2020
© de esta edición, Fundació Universitat Oberta de Catalunya (FUOC)
Av. Tibidabo, 39-43, 08035 Barcelona
Autoría: Javier Chavarría
Producción: FUOC



Los textos e imágenes publicados en esta obra están sujetos –excepto que se indique lo contrario– a una licencia Creative Commons de tipo Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0. Se puede copiar, distribuir y transmitir la obra públicamente siempre que se cite el autor y la fuente (Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya), no se haga un uso comercial y ni obra derivada de la misma. La licencia completa se puede consultar en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.es>

Índice

Introducción	5
Objetivos	6
1. ¿Qué es una instalación?	7
1.1. Terminología y definición. Relaciones entre escultura, espacio y lugar	9
1.2. Antecedentes directos y otras terminologías afines	11
2. El espacio como resultado	17
2.1. El taller del artista como espacio de creación	17
2.2. Expansión de la obra en el entorno. La obra es el espacio	20
2.3. Resignificación del espacio contextual. El espacio precedente ...	23
2.4. Instalación artística y espacio escénico	24
2.5. La obra como lugar de la experiencia. Un público otro (inmersión, deambular, habitar)	28
2.6. Instalación y mercado del arte/coleccionismo	33
3. Elementos del lugar; aproximación a la comprensión formal del espacio	35
3.1. Umbrales	35
3.1.1. Antesala	40
3.1.2. Frontera	41
3.2. Tocar tierra, el plano horizontal	42
3.2.1. Caminar sobre el plano horizontal	42
3.2.2. Socavones; desplazamientos paralelos del plano horizontal	47
3.2.3. El plano inclinado	50
3.3. Perímetro. Los límites del lugar	54
3.3.1. Cerramientos y laberintos	58
3.3.2. Pasillos, pasajes y corredores	63
3.4. Techos. Elevar la mirada	66
3.5. El espacio vacío	70
Bibliografía	77
Anexo	78

Introducción

El término *instalación en arte* ha sufrido un desarrollo tan exponencial que, actualmente, lo vemos aplicado a toda pieza artística que escapa en su formato a las catalogaciones clásicas del mundo de las artes plásticas. Relacionado con la escultura por tratarse de obras tridimensionales, en muchas ocasiones se considera instalación aquellas esculturas que no encajan o con el formato o con la técnica con la que se suelen producir aquellas. Pero la instalación artística es una práctica concreta que podríamos aplicar con propiedad solamente cuando se genera un tipo de relación entre la obra y el lugar, y cuando la propuesta hecha por el artista entiende el espacio no como contenedor sino como parte misma del contenido.

En el presente texto se propone una definición concreta y una contextualización histórica que servirán para entender el giro dado por las artes tradicionales para abrirse a nuevos formatos de actuación, y en consecuencia, se hablará del nuevo modelo de espectador que requieren dichas obras, así como de sus sinergias con otros campos de producción artística que también usan el espacio como base, como ocurre en las artes escénicas. Asimismo, analizaremos diferentes tipos de intervenciones artísticas en espacios concretos, para aproximarnos a modos de pensar y de hacer de artistas contemporáneos que nos faciliten la comprensión de sus actuaciones y de sus resultados, y con ello podremos formular también una metodología procedimental de carácter práctico.

Objetivos

Este material docente tiene los siguientes objetivos:

- 1.** Comprender el término *instalación* en arte y su relación con los diferentes formatos artísticos.
- 2.** Conocer las diferentes posturas y debates sobre dicha práctica, y acercarnos a los interrogantes que puede plantear este tipo de trabajo artístico.
- 3.** Analizar y comprender algunos ejemplos de obras artísticas que se inscriben en los parámetros de lo que llamamos *instalación*.
- 4.** Crear una aproximación a los diferentes componentes del espacio como lugar de trabajo que sirvan, si procede, de punto de partida para una posible incorporación de este tipo de prácticas en la propia obra artística.

1. ¿Qué es una instalación?

El término *instalación en arte* nace de manera espontánea en el terreno de la crítica contemporánea a mediados de los años sesenta del siglo XX, para tratar de definir actuaciones artísticas que estaban comenzando a normalizarse en aquel momento, en las cuales la propuesta artística involucraba el uso del espacio para constituir un todo entre los elementos «instalados» en el lugar y el lugar mismo.

Una definición muy acertada que pone el foco en la relación obra/espacio es la que hace la artista Concha Jerez (1941-):

«Una “*instalación*” es una obra única que se genera a partir de un concepto y/o de una narrativa visual creada por el artista en un espacio concreto. En él se establece una interacción completa entre los elementos introducidos y el espacio considerado como obra total».

Jerez, 1987, pág. 5.

Pese a la claridad de esta afirmación, en la actualidad, y dado que el término en sí no deriva como en otros casos de una determinada propuesta concreta o de un manifiesto formulado, el término *instalación* resulta ligeramente ambiguo y se aplica indiscriminadamente, lo que hace que llamemos así a casi todo lo que no puede ser catalogado bajo los criterios que estableció **Clement Greenberg** (1909-1994) en las décadas de los cuarenta y cincuenta del siglo XX.

El teórico norteamericano, a lo largo de las páginas de sus artículos de crítica de arte publicados en revistas especializadas, y sobre todo desde su libro *Art and Culture* (Arte y cultura) de 1961 –dentro de una corriente de pensamiento en la que participaban otros, como su discípulo **Michael Fried** (1939-), en un contexto histórico de vuelta al orden–, crea una catalogación exhaustiva de lo que deberían ser las diferentes parcelas artísticas en las que clasifica las producciones artísticas, aplicando a cada formato una categoría y procedimientos que pudiesen servir para encasillarlos de manera bastante rígida. Al tiempo que se daba este intento de normalización, el panorama sociocultural, y también el artístico, estaban recomponiéndose tras las guerras mundiales, y sus consecuencias en el orden político y económico internacional van a proponer modelos de actuación por parte de algunos artistas que cuestionen dichas catalogaciones.

En los años cincuenta y sesenta, algunos artistas recogen el testigo de propuestas surrealistas y dadaístas de principios del siglo XX y crean obras en las que incorporan objetos reales tanto en los cuadros como en las esculturas. El modelo dominante impuesto por los artistas del grupo del expresionismo abstracto apostaba por una pintura o escultura definidas por su bidimensionalidad o tridimensionalidad, y convive con la aparición de propuestas como la obra de

Robert Rauschenberg (1925-2008), **John Cage** (1912-1992) o **Nam June Paik** (1932-2006), por citar solo algunos, que incorporan a sus creaciones objetos reales que dialogan con superficies pintadas bidimensionales, como en el caso del primero, o que interactúan con el cuerpo del propio artista y con el espacio en el caso de los otros dos. Estas actuaciones diluyen las fronteras entre disciplinas y exploran nuevos lenguajes mestizos que no encajan bien en las categorías tradicionales que Greenberg proponía.

En este contexto, Fried, en su obra *Art and Objecthood* (Arte y objetualidad) (1967), viene a cuestionar dichas actuaciones mixtas que incorporan el cuerpo, el objeto y el espacio (como estaban haciendo también los artistas minimalistas desde inicios de la década de los sesenta, y las artes escénicas más evolucionadas del mismo período) para establecer las bases de lo que, según su perspectiva, debía ser el terreno de la pintura o el de la escultura como lugares aislados con necesidades y objetivos diferentes; la pintura debía «sustituir las relaciones “reales” del espacio “real” por el ilusionismo con el que la pintura, por su verdadera naturaleza, estaba obligada a pactar»¹.

⁽¹⁾Charles Harrison y Paul Wood, *Art in Theory 1900-1990*, 1992.

Las ideas de Fried

El conflicto para Fried residía en que, cuando el público contempla una pintura como un objeto real, no lo asimila como una producción artística, y por ello la pintura debería buscar su propio camino, huyendo por una parte de su tendencia al objeto, pero sin caer en los recursos ilusionísticos clásicos.

Actualmente, vemos las teorías de Greenberg y de Fried como una manera de hacer crítica de arte del pasado, más que como postulados vinculantes, pues parece no tener sentido hablar de pintura desde las limitaciones de lo bidimensional, dado que desde los años ochenta y noventa del siglo XX, y sobre todo en los primeros diez años del siglo XXI, una gran cantidad de artistas incorporan el espacio y los objetos en sus producciones, y dado que actualmente la crítica y el público han interiorizado estas propuestas como una manera más de expresar un trabajo artístico, está fuera de discusión cuestionar el formato como marco de actuación.

- En el apartado 1 repasaremos la terminología más utilizada para referirse al formato de instalaciones artísticas y cuáles son las características que hacen que podamos considerar una obra de arte como una instalación. Para ello, recordaremos de manera breve los orígenes de este formato y sus antecedentes.
- En el apartado 2, veremos la importancia de las características específicas del espacio en la formulación de la obra, partiendo del propio taller del artista como embrión del modelo de instalación para ver también las relaciones que se establecen entre la obra y el lugar y su mutua interacción.

- En el apartado 3, como una aproximación formal al espacio, recorreremos las características físicas del lugar para, desde esa perspectiva, repasar una serie de actuaciones artísticas que tratan en cada caso de responder a cierto planteamiento o a cierto tipo de soluciones formales. Este apartado, desde la perspectiva de la práctica artística, valora las posibilidades expresivas y de comunicación de los diferentes componentes espaciales.

Figura 1. Dan Flavin. *Untitled (to You, Heiner, with admiration and affection)* (1966)



Fuente: <<https://www.diaart.org>>

1.1. Terminología y definición. Relaciones entre escultura, espacio y lugar

Como hemos apuntado, el término en sí no nace como en otros casos de una deliberada formulación estética, con un decálogo o un contenido descriptivo intencionado, sino que parte de la palabra *Installation* que usa el artista norteamericano **Dan Flavin** (1933-1996) para designar las obras que estaba haciendo en la década de los sesenta del siglo XX, en las cuales una serie de tubos de neón fluorescentes coloreados se colocaban en el espacio expositivo dibujando diferentes estructuras.

Dichas formas se relacionaban íntimamente con el lugar, pues a menudo la colocación se adaptaba a la proporción y a las características físicas de la sala, y la pieza usaba los límites entre los diferentes planos, horizontales y verticales, así como la métrica de proporción de los mismos, para constituir las piezas expuestas. Cada uno de los elementos (las lámparas para portar los tubos fluorescentes) eran objetos que se adquirían. Ni se manipulaban ni se construían ex profeso, su única manipulación era el ensamblaje entre ellos y la ubicación en el lugar. Por lo que se dejaba claro que, en cuanto práctica artística, el interés no radicaba en la producción de la pieza en sí, sino en el nuevo significado que los objetos adquirían en su nueva ubicación, formando parte de una pieza artística que, por otro lado, era fácilmente reproducible una vez adquiridos los elementos y comprendida la idea.

Flavin creó sugerentes espacios intervenidos con sus fluorescentes que, al ser elementos modulares, permitían una gran variedad de juegos formales y visuales.

Lo más interesante de esas obras, lo que hacía que el término escultura no se adaptase muy bien para definir las, era que:

1) Los propios elementos utilizados no eran objetos únicos insustituibles, sino piezas reemplazables que cobraban sentido en una determinada disposición espacial,

2) Dichas piezas funcionaban no tanto por lo que eran, en cuanto objetos, sino por su capacidad para resignificar e intervenir el espacio expositivo, hecho que ocurría porque la sala se teñía con la luz producida por los fluorescentes, evidenciando así un espacio «otro», podríamos decir *latente*, que sustituía al espacio «real».

La obra anulaba la percepción del lugar y lo transformaba en otra cosa, usando para ello el efecto que los objetos generaban: el reflejo en el suelo multiplicado y deformado por las luces que lo producían, y la atmósfera de color que invadía la sala, llenando su espacio vacío con una sensación casi tangible de saturación cromática.

Estas piezas de Flavin se han considerado las primeras obras de arte minimal, porque eran capaces de transformar el espacio (con la luz) y tomaba como punto de partida materiales industriales. El arte minimal había propuesto una modulación escultórica que incluía tanto las formas mínimas que componían las piezas -formas (por ejemplo, un cubo) casi siempre creadas industrialmente- como también los espacios vacíos que se crean entre ellas. La escultura minimalista establece ese diálogo entre el lleno y el vacío, lo que supone una lectura entre dos modelos de realidad: una tangible y otra intangible. La luz con la que Flavin llena la sala la cosifica como espacio artístico. Hablaremos de ello más detalladamente en el subapartado 3.5.

El término *instalación* se adaptó inmediatamente a esta necesidad de definir algo que se exponía, cuyo resultado no eran solo las partes que lo formaban, sino todo un sistema de relación entre ellas y el entorno.

El término en castellano es una traducción del inglés, *installation art*, que define el hecho mismo de instalar elementos en un lugar y, además, tiene la acepción de investir, esto es, conferir dignidad a alguien o a algo en un momento especial.

Una buena definición del término la hace **Josu Larrañaga** (1948-) al explicar que:

«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*».

Larrañaga, 2001, pág. 31.

Insistiremos más adelante sobre **la relación entre el público y la instalación**. Ahora solo apuntaremos que, en arte, el término *instalación* viene a unificar todas estas acepciones de instalar:

- En su aspecto técnico (la colocación de determinados elementos en el espacio).
- En el narrativo, lo que incluye la preparación y transformación del lugar para que suceda la experiencia artística, esto es, la creación de las condiciones físicas y emotivas para que el significado de la obra se revele y sea posible.

Por ello, veremos que instalación, en arte, abarca obras de muy diverso signo: desde aquellas que inciden en el ensamble de una serie de elementos o mecanismos hasta las que procuran una construcción «habitable» para el espectador, permitiendo que este se instale allí, pasando por los juegos visuales y perceptivos, o por las evocaciones de orden poético o metafórico.

1.2. Antecedentes directos y otras terminologías afines

En el momento en el que Dan Flavin estaba tentando el espacio de la sala con sus piezas industriales en los años sesenta del siglo XX, toda una serie de derivas artísticas buscaban usar el espacio físico como materia en la que intervenir, partiendo de nuevos supuestos de definición de lo que se llamaba obra de arte. En este sentido, todos se estaban beneficiando de las conquistas y los hallazgos hechos en este campo por los artistas de décadas precedentes que cuestionaban los límites de la producción artística.

La primera mitad del siglo XX es un campo de estudio tan complejo y extenso que es inviable estudiarlo aquí, tal es la diversidad y el número de propuestas que el mundo del arte ofreció como respuesta a los cambios políticos, sociales, económicos o científicos, que esa época convulsa se convirtió en el motor de las tendencias radicales del panorama creativo. En esta atmósfera de transformación y conflicto nació la base sobre la que se asienta el **concepto contemporáneo de instalación artística**. En lo tocante al concepto de *instalación* como lo entendemos hoy, y atendiendo a los antecedentes que posibilitaron esta

práctica artística, las bases históricas a las que aludimos se podrían resumir de una manera muy escueta en tres giros básicos en el campo artístico durante el siglo XX:

- La incorporación del objeto «real»² y del cuerpo en la obra artística (arte/vida).
- La revisión de la concepción de lo que es una obra de arte (lenguaje/función).
- La ampliación de los campos de actuación (arte total).

⁽²⁾Por supuesto, todos los objetos son reales; con esta expresión aquí nos referimos a aquellos objetos que no eran productos artísticos y que habían sido diseñados para un uso diferente al que le dará después el artista al incluirlos como parte de la obra.

De la primera podemos decir que, a partir del momento en que los artistas cubistas al inicio del siglo XX incorporaron materiales adheridos a los cuadros (tales como periódicos, partituras o rejillas), la pintura dio un paso significativo hacia la objetualización de la obra pictórica. Con la técnica del *collage*, o *papiers collés*, que es como se comenzó a llamar esta técnica, se sustituía la representación de un referente del mundo sensible por el objeto mismo incorporado a la obra. Paulatinamente, el objeto incorporado adquirió una presencia mayor, y se intervino menos sobre él para que su relación con un contexto de origen ajeno a la obra mantuviese su evidencia, con el propósito de incidir en el diálogo entre lo representado y lo presentado. Más tarde, el propio objeto en sí mismo deviene obra, y la confusión entre el espacio de la representación y el de la vida es completa, no sin muchos desacuerdos entre las propuestas, los críticos y el público.

En un principio, con los *collages* cubistas, pero también más tarde con las obras pop de los sesenta, la discusión parecía circunscribirse al campo de la práctica artística, esto es, se reducía a un problema de procedimiento y no tanto de calado conceptual, si bien aquellos primeros objetos incorporados a las pinturas ya estaban colocando el primer peldaño para abandonar la concepción de la obra como representación.³

⁽³⁾En este punto hay que recordar todo un discurso que se inicia con la apropiación del objeto, en principio de cualquier objeto (tal como hará primero Marcel Duchamp, del que hablaremos más adelante, y después muchos otros, como Antoni Tàpies, por citar algún ejemplo), y posteriormente de los propios objetos artísticos; obras que se apropian de obras, como en el caso de Sherrie Levine.

Respecto al segundo punto, la revisión de lo que llamamos obra de arte tiene una doble vertiente, la *formal* y la *conceptual*. Desde el punto de vista puramente formal se genera la discusión sobre los soportes artísticos, que había comenzado con la experimentación de las vanguardias de las dos primeras décadas del siglo, y que incluye la incorporación de los materiales nuevos que la industria ofrecía. El hierro y el plástico van encontrando su hueco en el terreno de la escultura para alejar la idea de que el valor de la obra dependía en parte de la nobleza del material utilizado. Pero también entra en discusión el formato del soporte, no solo por su composición y tamaño, sino fundamentalmente por su forma y su lugar. Estas investigaciones en el campo formal conducen a una **revisión en el campo conceptual** que traerá consigo toda

una reflexión sobre el arte como lenguaje, replanteándose la pregunta de qué es una obra de arte y cuál es su función en un contexto social y artístico, lo cual incidirá en la manera en que el arte se presenta.

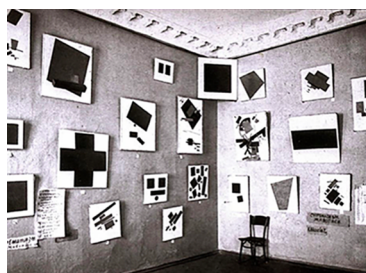
El uso de objetos «reales» y la idea de que la pieza artística es en sí un objeto llevarán a una progresiva reducción de los elementos que aíslan la obra de su entorno. Pneas y marcos comienzan a desaparecer, y la colocación de las obras en el espacio expositivo para ser mostradas inicia un camino de ruptura y creatividad que es antecedente directo de la instalación artística. Hay muchos ejemplos en los que los límites de la pintura se rompen, pero además es interesante la manera en que las obras dialogan entre sí al ser expuestas como un *continuo* que se hubiera fragmentado.

El ejemplo de Malévich

La última exposición futurista, 0:10 (Petrogrado, 1915), en la que los cuadros suprematistas de Kazimir Malévich (1879-1935) colgaban de las paredes ocupando el espacio del suelo al techo de manera desordenada, formando una especie de tapizado que ocupaba también los ángulos oblicuos de las esquinas. Esta colocación inusual para una pintura ya proponía una nueva función del medio pictórico alejada de la idea de representación.⁴ Ejemplos similares los encontramos en las exposiciones colectivas del grupo Dadá realizadas en los años veinte o en los trabajos escultóricos que comenzaban a mostrar un arte no figurativo presentado al público sin peana o pedestal.

⁽⁴⁾Curiosamente, tiempo después el artista Jackson Pollock, en los años cincuenta, pintará sus obras sobre una gran superficie de lienzo extendido en el suelo que posteriormente dividirá en trozos y montará por separado para hacer las diferentes piezas de una misma exposición.

Figura 2. Kazimir Malévich. *La última exposición futurista, 0:10* (1915)



Fuente: <<http://miradorartes.blogspot.com>>

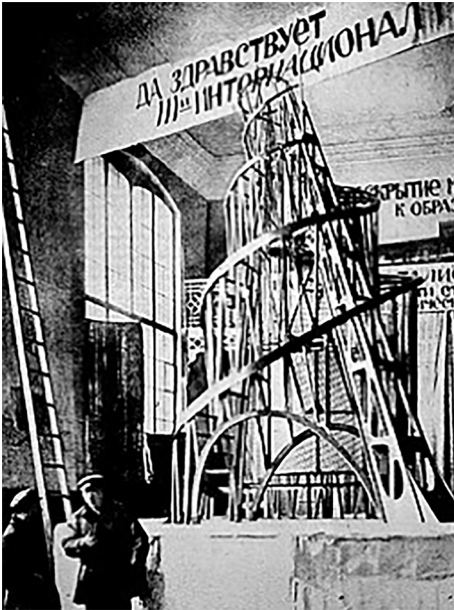
Finalmente, en el marco de los cambios que sientan las bases y hacen posible la formulación del modelo de la instalación en arte, hay que citar la manera en que los artistas comienzan a incorporar en sus trabajos parámetros relacionados con otras disciplinas artísticas no consideradas realmente arte con mayúsculas (las artes escénicas, la escenografía, el vestuario), o bien con formas más bastardas y periféricas de las mismas (el circo, las ferias), así como con otras disciplinas incipientes (el diseño gráfico de carteles), o incluso más allá, en su compromiso de propaganda ideológica, con la ideación o intervención de espacios para el uso dentro del discurso político, lo cual les llevaba a terrenos mixtos entre la arquitectura y la escultura.

El ejemplo de Tatlin

La torre/escultura ideada por Vladimir Tatlin (1885-1953) en 1919 titulada *Monumento a la III internacional*. Se trataba de un monumento de grandes dimensiones que el público podría visitar accediendo por una rampa helicoidal que lo recorría. En un terreno ambiguo en el que una estructura escultórica rodearía un gran edificio, fue proyectada con materiales propios de la industria en la línea del productivismo soviético⁵ de la época. Por su tamaño no era escultura, pero por su forma no se parecía a lo que entonces se entendía por un edificio; conceptualmente era un manifiesto, pero desarrollaba todo un programa simbólico. La ambigüedad de la propuesta y el hecho de que no se llegase a materializar más allá de la fase inicial de la maqueta, lo han convertido en un elemento inclasificable en el arte que suma disciplinas y metodologías, y que muestra con claridad cómo los límites de la producción artística estaban en entredicho ya desde principios de siglo XX.

⁽⁵⁾El productivismo es la creencia de que la productividad económica medible y el crecimiento son el fin último de la organización humana, lo cual se manifestaría en aspectos como la organización del trabajo. Esta creencia entiende que la mayor producción de bienes materiales posible es necesariamente buena para la economía y la sociedad.

Figura 3. Vladimir Tatlin. *Monumento a la III internacional* (1919)



Fuente: Wikipedia

El nuevo modelo de instalación convivió en sus orígenes con otras aproximaciones al uso del espacio como obra artística que trataban de vincular los formatos tradicionales con una nueva concepción de obra total. Antes de acuñarse la palabra instalación, otros términos fueron usados para definir actuaciones que pudieran suponer un nuevo formato integrador e inclasificable.

Así, por ejemplo, **MERZ** fue un movimiento de deriva dadaísta, activo en Alemania durante los años veinte del siglo XX, mientras que *assemblages* o *combine painting* es el nombre que dio el artista **Robert Rauschenberg** (1925-2008) a sus obras de los años cincuenta y sesenta que combinaban pintura y objetos, creando elementos a medio camino entre la escultura y la pintura. Paralelamente, a finales de los años cuarenta, el artista italo-argentino **Lucio Fontana** (1899-1968) fundó un movimiento que denominó **espacialismo** o **movimiento spaziale** (movimiento espacial), siendo él el único representante (aunque después tuvo ciertos seguidores). Esta corriente establecía un formato pictórico según el cual la superficie del lienzo debía ser perforada o rasgada con uno o varios cortes o perforaciones con el propósito de crear una relación entre el soporte bidimensional del lienzo y el espacio que se halla delante y detrás

del mismo, comunicando así el espacio real habitado por el espectador con el espacio ficticio de la obra, en un momento en el que se cuestionaba la realidad del objeto artístico como tal.

Asimismo, a principios de los años sesenta se desarrolla todo un movimiento que relaciona la obra con el lugar, pero que, por tratarse de obras que reflexionan sobre el concepto de naturaleza y de medio ambiente realizadas en espacios naturales, se consolidó como un movimiento específico llamado *land art*. Esto no permite acotar el terreno de lo que llamamos instalación al interior de la sala, pues veremos también en algunos casos intervenciones en espacios cerrados que aluden al espacio exterior y a la naturaleza, del mismo modo que podemos encontrar instalaciones en espacios abiertos urbanos. Cuando se creó el movimiento *land art*, el término *instalación* se estaba acuñando para otro tipo de actuaciones; por eso, aunque en ambos casos la base es crear una obra que se relaciona con el espacio que la alberga, las obras de *land art* tienen un formato muy específico desarrollado en un momento histórico específico que las delimita de una manera muy concreta.

Figura 4. Robert Rauschenberg. *Gold Standard* (1964)



Fuente: <<https://www.artsy.net/robert-rauschenberg-foundation>>

Algunos teóricos marcan una obra de **Yves Klein** (1928-1962) como la primera instalación que podría recibir dicho nombre, aunque el término aún no estaba acuñado. Se trata de una obra creada en 1958 en París, en la galería Iris Clert, que venía designada por el título imposible de *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée* (*La espacialización de la sensibilidad en estado de materia prima de sensibilidad pictórica estabilizada*), pero que fue conocida más familiarmente como *Le Vide* (*El vacío*). Analizaremos esta obra más adelante, en el subapartado 3.5, pero avanzamos que esta exposición ya planteó de manera muy intuitiva las posibilidades de trabajo con el espacio, incluso desde la propia puesta en escena de la inauguración, en la que, a modo de aparatosa bienvenida, se intervino la fachada con unas cortinas azules y forrando los escaparates de la galería con el mismo color.

En definitiva, el nacimiento de la instalación como formato no es espontáneo, sino que recoge todo un devenir de actitudes que cuestionaban los límites de los espacios de creación, a la vez que extendían su creatividad en otras maneras de entender el lugar y el uso del espacio como experiencia artística.

2. El espacio como resultado

2.1. El taller del artista como espacio de creación

Hay una **relación secular del artista con el lugar de trabajo y creación** que vincula el resultado con las condiciones del espacio en el que se ha desarrollado el mismo. Frente a la visión decimonónica asociada a la idea del artista en el taller, entendido como un espacio apátrida y voluptuoso en el que se vive de espaldas a las convenciones sociales y en el que la creación viene de momentos de inspiración, inducidos por el temperamento contestatario, las escuelas de arte y diseño de los años treinta del siglo XX proponían un espacio de creación tecnificado, más parecido a un laboratorio en el que se aplicaba el método y la reflexión al proceso creativo. En ambos casos, el artista, en grupo o en soledad, crea en el taller no solo las obras, sino también una especie de microcosmos resultante del modelo artístico que ayuda a la confección de las piezas, tanto en su concepción como en todos los pasos de su producción.

Este modelo estaba implantado en el Barroco con espacios separados: el *estudio* para leer, dibujar y conceptualizar; y el *obrador* para llevar a cabo la parte procedimental.

La manera en la que el trabajo se desarrolla en el espacio del taller crea una distribución espacial interesante, entendida desde sus posibilidades de circulación, ubicando los procesos en función de las características de la sala, su luz o su estructura. El artista, mientras trabaja, convive con varias obras empezadas o terminadas a la vez; en su taller se amontonan obras no terminadas que están en reposo esperando una revisión posterior, y a menudo se rodea de obras adquiridas y atesoradas, propias o de otros artistas, que sirven de estímulo y referencia, y que establecen diálogos conceptuales con las obras en proceso.

El taller de Matisse

Es conocido que Henri Matisse (1869-1954) nunca se desprendió de dos de sus obras, *La blouse roumaine* (1939) y *Le Réve* (1940), y en las fotografías ambas pueden verse colgadas en la pared de su taller, tanto el del Boulevard Montparnasse de París como el que tuvo en Vence. Estas obras eran para él un referente del camino elegido de simplificación y geometrización del cuerpo, y quiso que le acompañasen como un faro que le sirviera de guía mientras trabajaba. Matisse era aficionado a reproducir su espacio de trabajo en sus cuadros, como en *L'Atelier rose* o en *L'Atelier rouge* (ambas de 1911), donde vemos los diferentes útiles del oficio, los caballetes y las peanas puestos en relación con el mobiliario (sillas, biombos), así como las naturalezas muertas dispuestas entre esculturas clásicas y marcos. En este lugar los muebles, las herramientas, las obras en proceso y las terminadas forman un todo.

Figura 5. Nat Finkelstein. *Warhol sentado en The Factory* (1967)

Fuente: <<http://www.artnet.com>>

El taller de un artista puede tener espacios de almacenaje de obras terminadas que evocan las galerías de los coleccionistas o los almacenes de los museos. Los modos de almacenamiento y de catalogación son a menudo referencias en el formato de la instalación artística, como es el caso de muchas obras del artista francés **Christian Boltansky** (1944-), en las que se repiten elementos evocadores del Holocausto, como las cajas de metal o los montones de ropa usada. Hablaremos de él en el subapartado 3.3.

Por otra parte, el estudio como lugar de visita de galeristas y posibles compradores lo vincula con la tienda y el negocio familiar, lo cual está también en la base de cierta estructura de mercado. En estas visitas de compradores, el taller se presenta como un conjunto; una suerte de disposición espacial de los elementos en diálogo con la propia propuesta artística.

El taller de Andy Warhol

Es mítico el espacio de creación que **Andy Warhol** (1928-1997) tuvo en Manhattan llamado *The Factory*, ubicado en los años sesenta en la cuarta planta del número 231 de la calle 47 Este: se trataba de un espacio abierto y polifacético, decorado de forma estafalaria, enteramente pintado de color plateado, donde la vida social y privada, la actividad comercial, junto con la producción artística, se fusionaban de manera indisoluble.

La decoración del lugar, encargada por Warhol a uno de sus colaboradores, Billy Linich (quien prácticamente terminó viviendo allí, actuando como equipo de mantenimiento y recepcionista, y ayudando en la producción de las obras), estaba inspirada en el propio apartamento de Linich que encantaba a Warhol. Así, se pintó todo de color plateado, no solo las paredes, también los muebles, los maniqués y el teléfono. El color se extendió por el techo y el suelo, el cual, dada la enorme afluencia de visitantes al estudio, había que repintar cada dos semanas para mantenerlo plateado.

Los espejos, el papel de plata forrando algunas paredes y la bola de discoteca acabaron por configurar un espacio mítico que, más allá de ser un lugar de trabajo, se convirtió en el foco cultural de la vanguardia neoyorkina durante los años sesenta y setenta. Interiorismo, obra artística y declaración de intenciones se fusionaron de manera rotunda. El espacio del taller plateado puede verse como una señal de identidad y una inspiración para su instalación de nubes realizada años después, en 1966, para la galería de Leo Castelli en Nueva York. Volveremos sobre esta obra en el subapartado 3.4.

Es significativo que después del año 1965, en el que Warhol anunciara que no se seguiría dedicando a la pintura para dedicarse al cine y la música, su carrera dio un giro que coincidió con una nueva ubicación para *The Factory*, trasladada a la sexta planta del número 33 de Union Square Oeste. Este nuevo espacio, que coincidía con una nueva orientación artística y empresarial, se decoró todo en blanco y negro. Se dividió el espacio en dos

zonas: una habitación blanca que servía como oficina, y una habitación negra donde se proyectaban las películas. Este nuevo espacio dejaba claro un nuevo estatus para la empresa Warhol y alejó la ya incontenible e indomable prole de fans y acólitos que abarrotaban diariamente la antigua *The Factory*.

En numerosas ocasiones, los talleres de los artistas se han *museizado*, conservando para el público el aspecto que tenían en un día cualquiera de trabajo de sus propietarios. En algunos casos se convierten en casa-museo, lo que le da un aire de conserva nostálgica. En otros, al preservar el lugar y presentarlo como espacio visitable, se crea el efecto de una obra de arte, esto es, de una puesta en escena que reproduce no una pieza en concreto sino una forma de vida y de trabajo.

El taller de Brancusi

Lo vemos en el taller de **Constantin Brancusi** (1876-1957) de París. A su muerte, el artista legó todo su taller del Impasse Ronsin al Gobierno francés, y este lo recreó en un espacio en la plaza del Centro Georges Pompidou como parte de la colección del museo. En su última adaptación, realizada por el arquitecto Renzo Piano (1937), se buscó un balance entre recrear la intención de Brancusi respecto a su espacio privado y conseguir las necesidades de un espacio expositivo. El taller de Brancusi es un buen ejemplo de cómo el espacio privado de trabajo se puede entender conceptualmente como un antecedente del modelo de instalación artística. En él, las piezas pierden su independencia y se fusionan con el lugar constituyendo un todo.

En la explicación que ofrece el Centro Georges Pompidou para la visita del taller Brancusi en su página web, dice: «A partir de la década de 1920, presentará su trabajo en el taller, que se convierte en una obra de arte en sí mismo, un cuerpo formado por células que se van generando entre ellas. La experiencia de mirar, desde dentro del taller, cada una de las esculturas para formar un conjunto de relaciones espaciales condujo a Brancusi a reajustar diariamente su ubicación para lograr la unidad que le parecía más adecuada. En sus últimos años de vida, Brancusi dejó de producir esculturas y se concentró en la relación que tenían entre sí dentro del taller. Esta proximidad fue tan importante que el artista no quiso exponer más y, cuando vendía una obra, la sustituía por su copia en escayola para no perder la unidad del conjunto».

Fuente: <<https://www.centrepompidou.fr/es/Colecciones/Taller-de-Brancusi>>

Figura 6. Vista parcial actual de la recreación del taller Brancusi en el Centro Georges Pompidou, París



Fuente: Centro Georges Pompidou

Revisando estos ejemplos, podemos ver que, en un momento en el que ni siquiera se había acuñado el término *instalación*, y hablando de artistas que no trabajaban expresamente ese formato, encontramos talleres de artistas que evidencian la estrecha relación que se crea entre el proceso creativo, la obra y el

espacio mismo de producción, y que muestran en qué medida algunos artistas daban el paso de extender su propuesta plástica más allá del contorno de la pieza que estaban produciendo, haciendo del taller una producción artística, aunque no lo formularan de manera consciente.

Morandi y Bacon

Esto es perceptible en el taller de **Giorgio Morandi** (1890-1964) en Bolonia, cuya visita produce el efecto de entrar en una de sus silenciosas pinturas, pues la textura y la paleta de color de las paredes y enseres es la misma que utiliza en sus cuadros. Quizá el ejemplo más claro es el estudio londinense de Francis Bacon (1909-1992), que fue desmontado y trasladado pieza a pieza a la galería Hugh Lane de Dublín, donde se puede visitar actualmente. El caos magmático de este lugar muestra un entorno del que parece natural que saliera la obra de Bacon. El artista, hablando de su taller, dijo: «De este caos surgen imágenes muy útiles para mí. Además, los lugares donde vivo son pasajes de mi autobiografía. Sus huellas forman parte de mi memoria y no las toco». En su desorden conviven su famoso espejo circular y roto, libros amontonados en el suelo durante tres décadas, pruebas de pintura en las paredes, o la ingente acumulación de material de referencia. Todo ello reducía de manera drástica el espacio habitable de la sala, transformando el lugar en una propuesta que excede las nociones de uso o decoración para convertirse en una pieza artística en sí misma, y como tal es mostrada en la actualidad.

Figura 7. Taller de Giorgio Morandi en Bolonia, hoy Museo Morandi



Fuente: <<http://www.mambo-bologna.org>>

Figura 8. Estudio de Francis Bacon en la Galería Hugh Lane, en Dublín



Fuente: <<https://www.hughlane.ie>>

2.2. Expansión de la obra en el entorno. La obra es el espacio

El paso siguiente de esta íntima transformación de espacios privados en piezas artísticas o en espacios compartidos, como los talleres museizados que hemos comentado, es el **taller reconstruido como lugar que el público puede vi-**

sitar. El taller hecho obra, como propuesta artística: la extrapolación de un espacio «doméstico» que va a adquirir, al ser reproducido e interpretado, las dimensiones de una obra de arte. De los muchos casos que podríamos comentar al respecto, hay dos relativamente recientes que son muy claros:

1) La obra *Untitled 1999*, en la que el tailandés **Rirkrit Tiravanija** (1961) reproducía una réplica exacta de su apartamento de East Village, donde podían acomodarse los visitantes. La idea es reproducir en el espacio del museo las características del espacio privado en el que se genera la creación artística, trasladar allí la atmósfera o la energía que ese lugar tienen para el artista, y extender de manera hospitalaria su espacio privado a toda una comunidad.

Figura 9. Rirkrit Tiravanija. *Untitled 1999*. Reproducido en la Bienal Paiz (2016)



Fuente: <<https://20bienal.fundacionpaiz.org>>

Rirkrit Tiravanija se coloca como artista en el lugar del anfitrión o del chamán; su obra es participativa y curativa, trata de desconsagrar el espacio y el objeto artístico para convertirlos en algo que se usa. Esta reproducción de su lugar íntimo para crear un espacio abierto y público es un ejemplo de espacio dramatizado, y también de espacio de creación remodelado en cuanto pieza artística. A Tiravanija le interesa subvertir las formas profundamente arraigadas de interacción con el arte, usando para ello nuevos modelos de colaboración e intercambio que minimizan el valor del objeto, reconsideran su función y ciclo de vida, y lo vuelven accesible al gran público. Este arte cuestiona el modelo tradicional de exposición, de obra artística, de valor del objeto, y convierte la figura del artista en un mediador de la experiencia. Aunque su producción artística es muy variada, se puede describir como «relacional».⁶ Sus obras son experiencias e intercambios en tiempo real que eliminan las barreras entre objeto y espectador, cuestionando la reputación del objeto artístico como fetiche y de las galerías y museos como espacios sagrados. En otros trabajos suyos, como en *Untitled (free)* (1992), transformaba una galería en un espacio de convivencia y encuentro en el que cocinaba para los visitantes, lo que hacía que la obra evolucionara en función de la reacción del público a la comida.

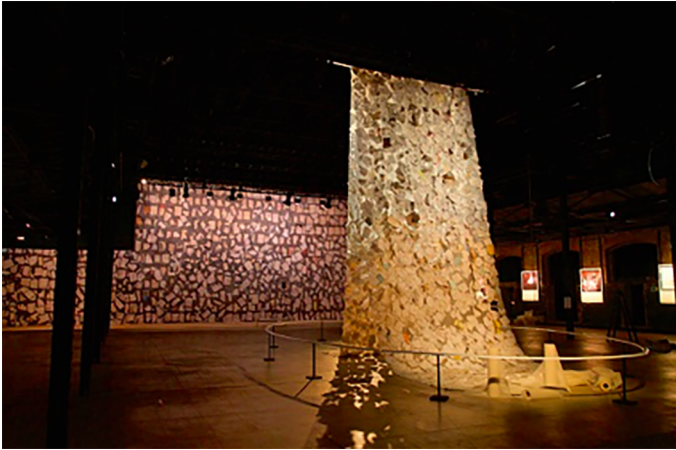
⁶Desde los años noventa, se conoce como arte relacional una deriva de la *performance* y de la instalación en la que el artista actúa como mediador de un grupo de personas, creando encuentros y propiciando la experiencia de la comunicación entre ellas. Ya sea a través de la música, emulando el modelo de fiesta o utilizando la comida como nexo social facilitador, el objetivo son las relaciones posibles entre los sujetos que asisten al evento, y no un objeto artístico cualquiera. Las primeras reflexiones sobre el arte relacional fueron presentadas por el crítico y comisario Nicolás Bourriaud en su libro de 1989 *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

2) Otro trabajo que ejemplifica cómo el taller del artista es en sí mismo un espacio de creación que aglutina las diferentes piezas como parte de un todo, donde obra y espacio son indisolubles, a la vez que muestra cómo un lugar puede devenir pieza artística, es *El archivo del polvo*, de la artista española **Elena del Rivero** (1949-). Su propuesta nace a partir de los atentados de Nueva York del 11 de septiembre de 2001. Su vivienda y taller estaban situados en un edificio colindante a la zona cero que perdió parte de su fachada aquel día. A partir de este hecho traumático, la artista comenzó una obra que consistía en la recogida y posterior limpieza y catalogación de los elementos que componían lo que hasta ese momento había sido un espacio cotidiano y seguro. Este trabajo fue recogido en más de cien horas de grabación, y en el proceso se catalogaron más de tres mil papeles que, con la destrucción de las torres, habían volado y entrado en su taller, junto con una capa de polvo que lo cubría todo.

Como conjunto, la obra *El archivo del polvo* es la documentación de este proceso, y se formaliza en diferentes piezas tales como:

- documentación en vitrinas,
- instalación de un gran tejido en el que los papeles restaurados se han cosido con perlas y lentejuelas (elementos que usa frecuentemente en su lenguaje artístico),
- vídeos, fotografías, etc.

En la presentación inaugural de dicha obra en La Casa Encendida (Madrid, 2002), su pieza *Agujeros celestes / Ground Zero*, instalación que pertenecía a este proyecto, reproducía de manera poética el agujero que el atentado dejara en su taller. La obra, evolucionada desde entonces en una diversidad de formatos (instalaciones, vídeos, fotografías y objetos), formó parte de la programación de las naves de Matadero (Madrid, 2019), donde el comisario Mateo Feijóo (1968) encargó a la artista una instalación en la sala de teatro que sirvió para una actuación de danza *performance* de **Mónica Valenciano** (1961). Este trabajo muestra con claridad la confluencia entre el espacio de creación de un artista, la instalación, la escenografía y la producción de un espacio intervenido que es obra a la vez que taller.

Figura 10. Elena del Rivero. *El archivo del polvo* (2019)

Fuente: <<https://www.plataformadeartecontemporaneo.com>>

2.3. Resignificación del espacio contextual. El espacio precedente

Hemos visto en el apartado anterior aspectos relacionados con la nomenclatura de este formato, y también con sus orígenes y referencias, pero deberíamos insistir en qué es una instalación, puesto que hay ejemplos de todo tipo que abarcan desde obras conceptuales plenas de sentido teórico hasta obras muy formales cuyo objetivo es la dinámica de los elementos en relación con su forma y material. Motivo por el cual, viendo una exposición, todavía podemos tener dudas sobre si estamos o no ante una instalación.

La gran diferencia entre una escultura y una instalación es que la primera, independientemente de su escala, es exenta, y como objeto o conjunto de objetos, puede ser trasladado y reubicado (su coherencia es interna y no depende del lugar donde se exhibe). Mientras que la instalación está pensada para el lugar en el que se expone; en ella, espacio expositivo y obra se fusionan. Por esta razón, en el rótulo informativo de una instalación encontramos a veces la indicación: «medidas variables», lo cual hace referencia a que la obra puede ser colocada en otro emplazamiento con otras medidas. Pero si la obra puede cambiar de emplazamiento, ¿por qué no decimos que es una escultura?

En una instalación, el cambio de lugar hace que la obra se modifique también, cosa que no ocurre con una escultura tradicional. La instalación, en tanto que suma de objetos dispuestos con un determinado orden y sentido (lo que Brancusi llamó *grupos móviles*), necesariamente debe adaptar la disposición de estos al espacio, y si el espacio cambia, es normal que cambie también el orden y la relación de sus componentes. Por ello, la misma obra se presenta en diferentes versiones, dependiendo de su lugar de exposición. Según lo dicho, una instalación dependería del lugar solo desde el aspecto formal, pero la realidad es que en muchos casos la instalación resulta propiamente del lugar, esto es, es el lugar el que da sentido completo a la pieza, pues establece un diálogo entre las características del lugar y lo que la propuesta artística le aporta. Para **Jonathan Borofsky** (1942-), una instalación tiene que ver «con el conocimien-

to del espacio, con la capacidad de recuperar otras informaciones del interior del espacio en el que se encuentran, y no solamente del espacio ocupado por objetos» (Borofsky, 1984).

La manera como se liga la obra al lugar y a su realidad comporta cierta complejidad a la hora de reubicar las instalaciones, pues a veces es imposible mantener el diálogo conceptual o formal. En cualquier caso, siempre debe atenderse no solo a la forma del nuevo emplazamiento, sino también a su entidad como espacio; esto es, además de cuáles son las características arquitectónicas del lugar, hay que tener en cuenta cuál es su historia, de qué hechos públicos o privados ha sido escenario, etc. En definitiva, la realidad previa del emplazamiento debe estar en consonancia con el discurso formal y conceptual que aporta la propuesta artística.

De ahí la acuñación en arte del tecnicismo *Site Specific* para referirse a una pieza artística pensada exclusivamente para un contexto espacial y cultural determinado: aquella obra que se ubica en un lugar y cuya relación con el cual le da un sentido que, a su vez, tiene un poder transformador sobre el espacio.

Cada vez vemos con más frecuencia edificios históricos (hospitales, fábricas, mataderos) reconvertidos en centros de arte, y también vemos espacios de arte clásico que invitan a artistas contemporáneos para que los intervengan. La base de estos proyectos de instalación es la creación de una relación entre el lugar y lo que le puede aportar la propuesta del artista.⁷

Como dijimos al principio, es complicado definir el término «instalación», pues bajo su epígrafe se cobijan muchos tipos diferentes de actuación, si bien todos parecen compartir la condición de una relación intrínseca entre el lugar y la obra. Aun así, continuamente vemos exponerse como «instalaciones» obras que únicamente establecen una relación entre las diferentes piezas que las componen (sean obras de arte o no) y no con su entorno. Se usa el término *instalación* por comodidad, porque no existe otro más idóneo, quizás aún por acuñar, que defina mejor la complejidad de la pieza (algo como «escultura extendida»). Seguramente la palabra instalación deberá ir madurando para tratar de aclarar sus límites.

En los próximos apartados veremos ejemplos de resignificación del espacio precedente, y esto nos ayudará a acotar mejor el difuso perímetro de este soporte.

2.4. Instalación artística y espacio escénico

En el contexto de la crítica artística del siglo XX, decir de una obra que era teatral tenía una connotación ligeramente negativa. Implicaba que era un simulacro de algo, o se asociaba con un concepto del teatro ligado al histrión en el que los elementos naturales son exacerbados y exagerados. Decir teatral equivalía a catalogar el trabajo como poco natural y a menudo con un aspecto

⁽⁷⁾De ahí la complejidad de la reubicación de una instalación en una sede diferente. Por ejemplo, en el caso de una obra cuyo tema es la inmigración, independientemente del aspecto arquitectónico, habrá mucha diferencia entre exponerla en las salas de un museo nacional de arte (que enfatizaría cierto triunfo por la atención que se presta al problema) y exponerla en un centro de arte como La Cárcel de Segovia (cuya condición de antigua cárcel reorienta inevitablemente el significado del discurso).

decorativo pero vacío de contenido. Hemos hablado en el subapartado 1.2 de cómo Michael Fried, con su catalogación de las disciplinas artísticas, define las características de la escultura hablando de su materialidad y de su valor de bulto redondo exento. En su obra *Art and Objecthood* (Arte y objetualidad, 1967) arremete contra la escultura minimalista entonces en boga, criticándola precisamente por lo que él considera teatral, no en el sentido de falso o ficticio, sino en el sentido de la excesiva dependencia entre la obra y la intervención del público como cuerpo presente en el espacio que se relaciona con el trabajo.

Curiosamente, las teorías desarrolladas por este crítico parecían referirse a un modelo de teatro decimonónico muy alejado de las interesantes derivas que desde principios del siglo XX estaban teniendo lugar en las artes escénicas, donde los límites convencionales del teatro de repertorio se desdibujaban con mayor rapidez que en el contexto artístico, bien a través de una poetización de lo real –caso de **Gordon Craig** (1872-1966) o **Adolphe Appia** (1862-1928)–, bien a través de una poetización del cuerpo y su gesto –por ejemplo, **Bertold Brecht** (1898-1956)– que incorporaban los modelos orientales difundidos en Europa por el actor y cantante chino **Mei Lanfang** (1894-1961) y su compañía, los cuales habían calado hondo en las vanguardias de principios de siglo.

En el ámbito de las artes plásticas comienzan a aparecer, en los años cincuenta, prácticas performativas en las que el artista interviene con su cuerpo construyendo un discurso que tenía más de espectáculo teatral que de cualquier otra disciplina normalizada por Fried.

Es innegable que el uso (poético y metafórico) del espacio en el formato de la instalación está vinculado con la puesta en escena. Por ello se relaciona directamente con el tiempo como elemento estructural de la pieza, vinculándolo con una construcción organizativa del lugar donde acontece la narrativa visual y conceptual. En esto comparte realidad con el lenguaje de la escenografía teatral.

De manera muy escueta podemos resumir cuáles son los espacios del drama, según la catalogación que hace **María del Carmen Bobes** (1930) en su libro *Semiótica de la escena* (Bobes, 2001, págs. 10-13):

1) **Espacio escénico**: es el espacio real donde se representa el drama, el teatro, la plaza, etc. Es anterior a la obra, dispuesto para el espectáculo, o circunstancialmente puede ser un espacio que se usa para la obra y que regresa después a su función.

2) **Espacio dramático**: es el espacio creado por la fábula; un espacio de ficción donde transcurren los hechos de la acción representada, aunque puede hacer alusión a un espacio real.

3) **Espacio escenográfico**: está compuesto por los elementos de construcción y *atrezzo* que representan el espacio dramático.

4) **Espacio lúdico**: creado por los intérpretes con sus movimientos y condicionado por la escenografía.

También debemos recordar que, en el teatro convencional (el espacio que tradicionalmente llamamos **teatro a la italiana**), hay dos elementos interesantes en su configuración espacial que lo definen: la división de los ámbitos y la ubicación del público.

1) Por lo que respecta a la **división de los ámbitos**, desde la antigüedad, un espacio sagrado, el de la representación –pues el teatro nace como ritual sagrado del culto dionisiaco en el siglo IV a. C.–, se encuentra enfrentado a un espacio profano, ocupado por el público. Son dos fuerzas que se equilibran y que permiten un balance simultáneo, nunca contemporáneo: las luces de la sala se apagan cuando empieza la función y se ilumina la escena, la atención pasa entonces de un lugar al otro. El rol del público es pasivo frente a la acción del escenario. Si el espectador participa de la actuación, porque en la propuesta es incorporado en ella, deja de ser público, se convierte en intérprete.

2) Por lo que respecta a la **ubicación del público**, en el teatro a la italiana, la escenografía se configura en función de lo que se llama *las visuales*, esto es, lo que el público ve desde sus butacas. Como el público está sentado y no deambula, la organización de la escenografía se supedita a puntos de vista estáticos, de ahí que en la construcción de los elementos escenográficos se priorice lo que se ve y se omita lo que el público no puede percibir. A ello se suma el factor de la distancia entre espectador y escena, lo cual obliga a enfatizar y agrandar en el decorado los registros gráficos para que el público pueda percibirlos. En un escenario, cualquier textura o diseño tiene un tamaño superior al real para ser percibido por el público como «normal».

Si consideramos estas características del arte de la escena comprendemos que la realidad de una instalación no está supeditada a ellas, pues generalmente el público no es estático, sino que deambula dentro de la instalación, hay múltiples puntos de vista, y el artista trabaja las piezas como bulto redondo, no como simulacros perspectivos planos. Además, el público vive el espacio intervenido, no hay la división espacio/espectador característica del teatro. Por otro lado, la distancia entre espectador y las piezas no es tan grande, por ello las diferentes partes que componen una instalación suelen estar pensadas para ser entendidas en una doble escala: la **general**, desde un punto de vista alejado; y la **cercana**, cuando el visitante las experimenta.

Sin embargo, en las actuales derivas tanto de la instalación como del arte escénico, hay acercamientos entre ambos campos de trabajo: en muchos casos, las instalaciones proceden de *performances* previas que, en cuanto tales, son finalmente piezas escénicas.

Un caso claro es la instalación que realizó **Joan Morey** (1972-) al inicio de su carrera para el Centre d'Art Santa Mònica de Barcelona en 2006. Se trata de *STP*, acrónimo de *Soy Tu Puta*: una marca falsa con la que denomina sus creaciones de finales de los noventa. El artista se vale de este emblema publicitario para reflexionar sobre diversas estrategias relativas a lo que denomina (sub)culturas juveniles, incluidas aquellas tendencias contemporáneas habitualmente consideradas como «baja cultura», entendida esta como todas aquellas propuestas artísticas desarrolladas más allá de los límites de lo oficialmente considerado Cultura. En *STP*, Morey se apropia de códigos, soportes y objetos utilizados habitualmente en el contexto de la moda, la publicidad, el diseño gráfico o el marketing.

Se trata de una obra de marcado carácter político y reivindicativo en la que, desde una perspectiva desprejuiciada, presentaba una colección de modelos de confección en una pasarela. El pase tenía lugar en la inauguración de la exposición acompañado de música y bebidas. La obra, que podríamos definir como relacional,⁸ creaba un contexto en el que el público era tan obra como las modelos que desfilaban y las prendas confeccionadas. Para el evento se diseñó y construyó un espacio con una pasarela de 1,80 cm de alto para el desfile de los modelos, y la zona de preparación previa que se comunicaba con la pasarela por unas escaleras. Concluida la inauguración, el resultado expositivo para la muestra lo constituía la propia pasarela, junto con los restos de la actividad (maquillaje, etc.) en la zona del *backstage*. Esta era la obra que quedaba después de la *performance*: el espacio modificado para un uso concreto, diseñado como parte de un todo.

⁽⁸⁾En relación con el término «relacional», consultad la nota número 6.

Hay muchos casos en los que el decorado de un proyecto audiovisual o performático, en cuanto resto escindido de la pieza, devienen a su vez también pieza. Hay que diferenciar entre la muestra retrospectiva de los elementos fetichizados y el proyecto total en el que el diseño de la ocupación del espacio es a la vez útil durante el proceso y resulta pieza en sí misma.

Esta diferencia la vemos si comparamos la obra de Morey descrita, *STP*, con las diferentes exposiciones en las que se muestran, por ejemplo, las piezas artísticas usadas por **Matthew Barney** (1967) en su serie *The Cremaster Cycle*. Un conjunto de cinco películas que genera una particular mitología en la que diversos personajes viven situaciones en el límite de lo onírico, donde lo absurdo y lo cotidiano se fusionan. Un fauno sirve de nexo de unión entre ellas, y los diferentes espacios y localizaciones son modificados en el contexto de la historia que se narra: desde el interior de una limusina, al vestíbulo del edificio Chrysler de Nueva York, pasando por una carretera en la isla de Man, en Inglaterra, donde tiene lugar una inusual carrera. En las salas de exposiciones,

los elementos que aparecen en las diferentes películas son mostrados como esculturas, y el espectador los ve desgajados de las mismas con un valor intrínseco de objeto artístico que crece en relación con el film. Estos objetos no crean un diálogo con el espacio expositivo, aunque sí lo tenían con el espacio creado como escenario de la acción en la película. Aunque ambas obras se ligan a fenómenos escénicos (una *performance* y una película), en el caso de Morey podríamos hablar de instalación, no así en el caso de Barney.

2.5. La obra como lugar de la experiencia. Un público otro (inmersión, deambular, habitar)

Hablando de prácticas performativas y de su vinculación con el lugar en el que ocurren, cuando este espacio se inscribe en el formato de la instalación, se establece una relación indisoluble entre el cuerpo del intérprete y el propio lugar. Pero también es importante reseñar que esta interacción cuerpo/espacio no solo incide cuando un artista usa su cuerpo o el de otros como parte de la obra, sino sobre todo cuando el cuerpo del público que visita la pieza artística termina formando parte de la compleja construcción de la obra. Esto implica no solo los elementos formales que la constituyen, sino también los aspectos que Bobes llamaba *lúdicos*, incluidos los recorridos y las interacciones entre el cuerpo y el espacio que este ocupa o desocupa. Por ello, debemos hablar de un **público otro**. Otro *yo* del espectador desdoblado y construido en función de la obra, que se orienta frente al espectáculo y se codifica en función de la propuesta.

En el arte contemporáneo, existe un debate extenso al respecto de en qué medida la presencia del público es lo que activa la obra de arte.⁹ En el apartado anterior hemos apuntado la idea de recorrido al hablar de la situación estática del espectador del teatro frente a la situación dinámica del visitante de una instalación; pero, sobre el uso del cuerpo mismo del espectador, no solo como detonante sino como parte integrante de la pieza, podríamos encontrar interesantes antecedentes en los que la obra incorpora al público (su cuerpo o su acción) como activador de la mecánica de la obra.

⁽⁹⁾Sobre el asunto se puede repasar *Obra abierta* (1962), de Umberto Eco.

Antecedentes en escultura los encontramos en el arte cinético, donde se pide al espectador que active la pieza pulsando un interruptor o moviendo un mecanismo, y en los activismos de los *happenings* y *performances*. El carácter combativo del *happening* estaba bien dirigido hacia estados institucionales y estructuras de poder que, según su punto de vista, corrompían la cultura y la obstaculizaban en su función social, proponiendo al público una actitud activa y participativa:

«Ya no hay más un sentido único, como en el teatro o en el museo, no más fieras tras las rejas como en el zoo. Es necesario salir de la condición de espectador a la cual la cultura o la política nos ha habituado».

Lebel, 1966, pág. 99.

Pero será definitivamente en el formato de la instalación donde se pida al público que recorra la pieza, formando parte de ella en el sentido de deambular, de descubrirla y también de habitarla (sentarse, tumbarse, etc.). Cuando en una instalación el público entra en la pieza, el artista debe haber medido esta interacción: la relación espacial que se crea entre el tamaño del cuerpo y su temperatura, el aire que desplaza su movimiento, o la manera como intercepta o interrumpe la relación entre los elementos que componen la obra.

En la instalación que presentó la artista japonesa **Rei Naito** (1961-) en el pabellón de Japón de la Bienal de Venecia de 1997, titulada *One Place on the Earth* (*Un lugar en la tierra*), el público debía descalzarse y entrar de uno en uno en la instalación. La pieza consistía en una sala de luz tenue en cuyo centro había una tienda de color beis de forma oval que evocaba un capullo de seda y que contenía unos elementos situados en el interior, colocados directamente en el suelo, formando un espacio de una sutil e inestable fragilidad. Las pequeñas piezas eran esculturas abstractas y estaban realizadas con ramitas, alambres de hierro, semillas, bambú, vidrio y otros materiales. La obra muestra una visión del futuro amable, un nuevo orden mundial con una sociedad más humana y positiva. La sensibilidad de este futuro para la artista debe estar fuertemente arraigada en el espíritu del pasado.

Figura 11. Rei Naito. *One Place on the Earth* (1997)



Fuente: <<https://www.sculpture.org>>

En la visita, casi como en un sueño, el desplazamiento del visitante hacía moverse el papel que contorneaba la pieza y creaba la sensación de desmaterialización de toda la estructura. Naito solo trabaja en un proyecto de instalación al año, y cuida exquisitamente cada parte que compone la obra, desde la realización hasta la presentación y experiencia de la visita. Cuando le preguntaron por qué el público debía entrar de uno en uno en la instalación, ella contestó: «Solo aquellos que realmente quieren ver mi trabajo deberían verlo. Encontrar mi trabajo debería ser una experiencia seria» (texto de presentación en la muestra, 1997). El público de la obra contacta con la sutilidad de sus materiales a través de sus pies descalzos. El camino hasta la tienda oval en soledad y

silencio, y la percepción de los pequeños elementos escultóricos que componen la instalación, resultan para el público una experiencia de comunión con la pieza, inmersiva y emocionante.

Un antecedente claro de cómo desde sus inicios el formato de instalación propone un público *otro* sería la instalación que **Giovanni Anselmo** (1934-) tituló *Particolare (Detalle)* (1975). La obra consiste en una instalación de dimensiones variables realizada con varios proyectores de diapositivas, los cuales, distribuidos en las paredes y en el suelo de una sala vacía de exposición, proyectaban textos en los que podía leerse con letras blancas sobre fondo negro la palabra «particolare» (detalle). Esta obra se concibió por primera vez en 1973, y en los años sucesivos Anselmo realizó varias versiones de la misma. En 1975 el artista exhibió siete proyecciones y el dibujo llamado *Particolare di infinito (Detalle de infinito)*. Después, siguió realizando obras con proyección de diapositivas en donde la palabra «particolare» se sustituyó por «dissolvenza» (disolviendo), «infinito» (infinito) y «visibile» (visible).

En esta obra los proyectores escribían sobre los muros y el techo de la sala la palabra «detalle», pero lo más interesante del trabajo es el alcance fenoménico que la obra tiene, pues algunos de los proyectores que se encontraban en medio de la sala perdían la imagen proyectada en el espacio de la misma, la imagen desaparecía en el aire hasta que alguien del público, de manera más o menos consciente, la interceptaba con su cuerpo a su paso, convirtiéndose en pantalla improvisada para la proyección y materializando así la obra. Con la palabra «detalle», el artista hace una referencia a su concepto de la situación del sujeto en el universo, como un particular, un fragmento del Todo.

Figura 12. Giovanni Anselmo. *Particolare* (1975)



Fuente: <<https://www.mutualart.com>>

El espectador que deambula por la sala hace y deshace sin saberlo la presencia física del propio trabajo. La involuntaria intervención del público en el espacio expositivo, su importancia en la configuración final de la obra y en la realidad

visible de la misma, son una alegoría perfecta de la posición del sujeto frente al mundo, de la construcción del universo en los ojos del espectador, donde el sujeto no es un elemento ajeno y aislable, ni el sujeto y el mundo son dos polos individuales, sino una imbricación mutua en la cual el movimiento y la actitud de cada uno constituye y define el otro.

El artista con su obra defiende una postura total del sujeto en el mundo, en el que este es desencadenante de las situaciones.

Otro ejemplo lo vemos en la obra envolvente y mágica que la artista española **Eulàlia Valldosera** (1963-) realiza desde los años ochenta, alternando la acción, la presencia de fotografías, de proyección de diapositivas y sombras, de aparatos mecánicos, de músicas y sonidos, y de objetos reales. Elementos todos ellos que se mezclan y simultanean en unas instalaciones en las que el espectador avanza o retrocede en su memoria, recuperando parámetros de la niñez y momentos perceptivos del recuerdo que terminan confundándose con la experiencia que se tiene en la propia instalación.

En sus obras, el espectador puede entrar en una sala tenuemente iluminada en la cual la artista dispone, distribuidos por el suelo, una serie de proyectores de diapositivas, de maquinarias provistas con espejos en brazos móviles, así como diferentes objetos relacionados directamente con el mundo que se evoca (la infancia, la niñez...). Las proyecciones de las diapositivas se mueven por la sala al reflejarse en los espejos, se juntan y se separan, sorprendiendo al espectador que ve los objetos (su reflejo) volar en aparente desorden por las paredes, para terminar colocándose exactamente en el lugar que se les ha asignado.

En otras instalaciones, como *Habitación* (1996), el objeto o el sujeto son sustituidos por la sombra que este puede crear. Se trata de una instalación producida mediante una videoproyección que ocupa un ángulo de la galería y que se adapta, como una cortina de luz, a las irregularidades de las paredes. En la película que se proyecta aparecen las sombras a tamaños diversos de diferentes sujetos que entran en la escena, realizan una pequeña acción cotidiana y salen después del cuadro: dos niñas juegan, una pareja discute, un hombre bebe y rompe un vaso, una mujer de la limpieza entra y recoge los cristales que el hombre dejó. Una colección de sombras que la artista proyecta sobre la pared mostrándonos imágenes efímeras y cotidianas de la vida, haciendo coincidir un concepto de lo teatral con el despliegue de los registros de lo doméstico e insignificante, para terminar mostrándonos finalmente que estas actitudes cotidianas de la vida no son tan irrelevantes.

Figura 13. Eulalia Valldosera. *Habitación* (1996)

Fuente: <<http://fundacionhelgadealvear.es/imagen108/>>

Lo interesante de la manera en la que Valldosera construye un mundo ficticio de proporciones reales es que se incorporan en él las sombras de los propios espectadores que asisten a la obra, pues al entrar y moverse por el espacio interrumpen el haz de luz, incluyendo sus sombras en la obra y creando nuevos personajes que interactúan con los propuestos por la artista. El bebedor solitario que rompía un vaso ya no está solo. La obra, el espacio y el público conforman una unidad de elementos diversos donde los unos terminan o comienzan necesitando de los otros.

En lo tocante al espacio de la instalación y al público que la visita, además de pensar en términos de recorrido y circulación,¹⁰ se debe pensar en términos de la presencia del espectador en la sala, desde el punto de vista de la proyección del sujeto en el espacio y de la vibración del cuerpo en el lugar. Sobre esto hay información interesante en los cruces entre artes escénicas y artes visuales que tuvieron lugar en las primeras décadas del siglo XX, en el fértil campo de las vanguardias artísticas. **Oskar Schlemmer** (1888-1943) parte de la Bauhaus, y

⁽¹⁰⁾De ambas cosas se ocupa ampliamente la especialidad del diseño expositivo, cada vez más en auge dentro de la arquitectura de interiores. Los dos valores se tienen en consideración al diseñar un espacio artístico para su uso. Si el artista no lo contempla, siempre es la institución que alberga la obra la que lo revisa, ocupándose de la información al público, sobre problemas de accesibilidad o visibilidad.

en su libro *Mensch und Kunstfigur* (Hombre y figura humana) de 1925 establece una relación entre las leyes matemáticas del espacio tridimensional y aquellas leyes inscritas en el cuerpo humano.

Para él, las «leyes del espacio tridimensional» se definen por movimientos mecánicos dictados por el intelecto, mientras que las «leyes del hombre orgánico» se basan en funciones no visibles vinculadas a la realidad orgánica del sujeto, tales como el latido del corazón, la circulación de la sangre, la respiración, la actividad cerebral y nerviosa; actos que vienen definidos por el sentimiento y no por una idea o un proyecto. Como punto de encuentro Schlemmer propone el «hombre/bailarín», que debe unificar ambos planteamientos. Hablaremos en el punto 3.5 de la concepción del espacio, pero es importante entender cómo el público, con su presencia en el lugar, amplía una vibración de la escena que es asimismo una modificación del espacio.¹¹

2.6. Instalación y mercado del arte/coleccionismo

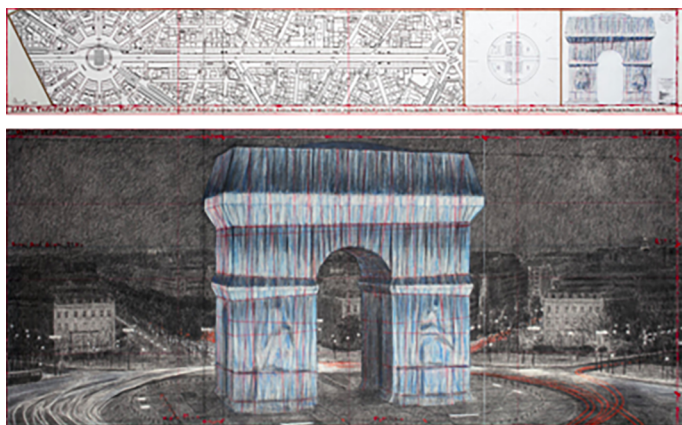
El contexto histórico de los años sesenta del siglo XX, en el que nacen las instalaciones, tiene un trasfondo social de protesta contra la mercantilización de la obra de arte que deriva, por una parte, en la desmaterialización del objeto artístico para evitar su compraventa y acumulación, y por otra, en la búsqueda de formatos que no sean fácilmente coleccionables. En este aspecto, las instalaciones o ambientes (como eran denominadas al principio) parecían un formato que escapaba al mercado del arte, pues al crear una obra basada en la experiencia, el valor de la obra se desplazaba del objeto al sujeto, y se incidía en su carácter democrático, destinada al disfrute de una comunidad, a la vez que se alejaba la posibilidad de convertir la pieza artística en una mercancía con cuyo valor se pudiera especular. Que no se podía comerciar con la sensibilidad o el valor emocional de la experiencia estética lo denunciaba el artista francés Yves Klein en su trabajo *Zone de Sensibilité Picturale Immatérielle* (Zona de sensibilidad pictórica inmaterial), una serie de trabajos de principios de los sesenta en los que la obra se convertía en una serie de acciones simbólicas de intercambios materiales a través de las cuales el coleccionista que adquiría la obra cambiaba su oro por un espacio de la sensibilidad del artista. Las obras eran acciones o libros de artista, y el artista extendía certificados en los que se consignaba: «Recibidos x gramos de oro fino contra una zona de sensibilidad pictórica inmaterial». Lugar, fecha y firma funcionaban como datos indiciales que daban fe del acontecimiento, esto es, del intercambio de un determinado espacio en apariencia vacío (la «zona inmaterial»), por una cantidad de oro fijada.

⁽¹¹⁾Podríamos citar una larga lista de artistas que tratan el cuerpo en el espacio como una relación simbiótica en la que las vibraciones comunes parten y rebotan del sujeto, del espacio y de los objetos. Este planteamiento estaba en el fondo de la instalación de piezas que el comisario Peio Aguirre (1972), junto con los artistas Itziar Okariz (1965) y Sergio Prego (1969), propusieron en la intervención en el pabellón de España en la Bienal de Venecia de 2019. En la presentación del proyecto se expresaban así: «Todo cuerpo en el interior de un espacio vacío genera una tensión con el lugar donde se inserta, pues el volumen envolvente de la arquitectura nos devuelve la materialidad mínima del cuerpo. El rasgo principal del arte de Itziar Okariz y Sergio Prego es un principio de inmanencia en esta relación cuerpo-espacio» (Peio Aguirre, nota de prensa del pabellón español en la 58.ª Bienal de Venecia).

Esta sátira, que problematiza cuestiones como la propiedad de un bien artístico, su precio o quién puede valorar el arte, resulta paradigmática respecto de cómo se adapta el mercado y cómo funciona el sistema de adquisición de obras de arte. Junto con obras tales como instalaciones y piezas de *land art* o de arte relacional –cuyas características impiden su venta por su carácter efímero, demasiado voluminoso, o simplemente por escapar al circuito comercial–, aparece toda una serie de *merchandising* que permite convertirlas en un negocio. Bien por ser la forma en que el artista recauda fondos para poder realizarlas –los bocetos y dibujos que **Christo** (1935-2020) y **Jeanne Claude** (1935-2009) vendían para financiar sus intervenciones en espacios públicos–, bien porque la producción de bocetos, fotografías o grabados derivados de la obra supone para el artista la remuneración de su trabajo, o bien, finalmente, porque la pieza en su complejidad implica, además de la instalación en sí, esos otros elementos que sí pueden ser vendidos y escindidos del total ¹²

(12) Caso de algunas fotografías que hacen los artistas de *land art*: la *Spiral Jetty* de **Robert Smithson** (1938-1973) no se compone solo de la obra en el lago (esas 5.000 toneladas de bloques de basalto negro colocadas formando una espiral), sino también de un vídeo rodado por el artista desde el aire y de una serie de fotografías.

Figura 14. Christo. Boceto preparatorio para *L'Arc de Triomphe, Wrapped* (2020)



Fuente: <<https://christojeanneclaude.net>>

Instalaciones artísticas y obras más o menos perecederas no consiguen escapar a las leyes del mercado, y pese a los múltiples problemas que plantean en cuanto a su conservación, exhibición o almacenamiento, finalmente terminan en colecciones públicas o privadas, formando parte de los fondos de museos e instituciones, sin olvidar casos como el del coleccionista italiano **Giuseppe Panza** (1923-2010), que atesora en su villa de Varese obras de artistas contemporáneos para las que ha adaptado especialmente las habitaciones y estancias de la casa.

Actualmente, la realidad de las instalaciones pasa por la ambivalente situación en la que el artista debe velar por la correcta ubicación y contextualización de su trabajo, y por otro lado, asumir las características de los espacios creados o adaptados por los museos para mostrar dichas obras, máxime cuando en muchas ocasiones se trata de encargos promovidos y financiados por la propia institución.

3. Elementos del lugar; aproximación a la comprensión formal del espacio

El espacio intervenido con una instalación, en la sala de exposiciones o en un lugar elegido por el artista, debe concebirse como un todo sobre el que actuar, en el cual dialogan sus características formales (cómo es el espacio arquitectónicamente) con su aspecto conceptual, su recorrido histórico y vivencial, el uso que ha tenido y el uso que la obra posibilita, creando un espacio nuevo sobre el ya existente donde forma y fondo inciden uno en el otro. El artista realiza su obra ocupando el lugar y creando una propuesta que unifica todos estos aspectos, repensados y mirados desde una óptica concreta, para que el espacio deje de ser contenedor y se convierta en actor.

A continuación abordaremos las diferentes partes que constituyen el espacio, reflexionando sobre las actuaciones de propuestas concretas sobre cada una de ellas. Ello no quiere decir que el espacio deba concebirse de una manera fragmentaria; si lo mostramos así es porque, en diferentes trabajos, se enfatiza la relación del público con una de las partes del lugar, priorizándolas sobre otras, creando un modelo de relación que sitúa al espectador en un determinado tipo de vivencia. Este planteamiento incide en el aspecto procedimental del trabajo y en la creación de la pieza. Fragmentando el espacio ayudamos a su comprensión y a ver cómo afecta desplazar el foco de un lugar a otro desde la experiencia del público.

3.1. Umbrales

«-¿Puede ver algo?

-Sí, cosas maravillosas.»

Descubrimiento de la tumba de Tutankhamón por Howard Carter. 1922.

Esta famosa frase de Carter mirando a través de un pequeño hueco la tumba recién descubierta del faraón egipcio sirve para comenzar a hablar de la relación entre el umbral, el espacio y el público en la concepción de una instalación.

En la narrativa tradicional, y no solo en la popular sino también en la literaria y en la historicista, se da mucha importancia al tránsito de un lugar a otro. No solo se insiste en la descripción de este límite, sino fundamentalmente en el hecho volitivo de la decisión de atravesarlo como parte de la toma de conciencia y asunción de la experiencia posterior. Una suerte de contrato no escrito en el que se aceptan las consecuencias de dicho acto.

El **umbral** es la línea divisoria entre dos mundos diferentes. Atravesarlo es el primer paso para dejar uno y entrar en otro. Por ello, en todas las culturas la puerta como tal ha sido remarcada como un enclave de importancia simbólica

y con un efecto visual. Sus características determinarán las del lugar que encontraremos, las de sus moradores, dictarán cómo debemos adaptarnos como espectadores a la nueva situación.

La toma de conciencia que supone la decisión de atravesar el umbral es el acto determinativo de vivir esa experiencia como un hecho consciente. Hablábamos de un público otro, es este al que no le ocurren las cosas, sino que las propicia. Parte de la complejidad del arte contemporáneo radica en que exige del espectador una actitud, un estar.

Marcel Duchamp (1887-1968), en su obra *Étant Donnés. 1° La chute d'eau / 2° Le Gaz D'Éclairage* (*Dadas: 1.º La cascada / 2.º La luz de gas*) (1946-1966), nos hacía mirar por los agujeros de una puerta cerrada. Se trata de una instalación que presenta al espectador un antiguo portón de madera enmarcado en un dintel de ladrillos. Duchamp extrajo dos clavos de la puerta que quedaban a la distancia y altura de los ojos del espectador para que este pudiese asomarse y contemplar la extraña escena que la puerta oculta: un paisaje realizado como una pequeña escenografía, con una gran profundidad de campo, donde una serie de planos oblicuos sostienen los elementos del paisaje –la abertura de un muro en primer plano deja ver unos matorrales sobre los que yace el cuerpo de una mujer desnuda sujetando un farol de gas con cierto erotismo, colinas y bosques en los planos sucesivos, donde se encuentra la cascada y un telón de foro con el cielo pintado–.

Figura 15. Marcel Duchamp. *Étant donnés: 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage* (1966)



Fuente: <<https://www.philamuseum.org/exhibitions/855.html>>

Las implicaciones de este trabajo son bien complejas para analizarlo aquí en profundidad, pero si lo mencionamos es porque presenta una curiosa ambivalencia en lo que concierne al tema que tratamos. Si bien el espectador es,

más que nunca, un mirón cuyo contacto con el mundo de la obra es eminentemente visual, por otro lado, ya desde su presentación, hay una propuesta diferente por parte del artista. La puerta está cerrada, la obra no es más esa embocadura del escenario con el telón subido que posibilita ver claramente la escena, y esto coloca en una posición activa al espectador: un espectador expectante, deseoso de ver, el cual, para descubrir la obra, debe acercarse a mirar.

El conjunto de la escena detrás de la puerta está diseñado y construido para un solo punto de vista, el del espectador que mira a través de los agujeros.

Este umbral planteado por Duchamp no es transitable, lo que no impide que nos permita el acceso a otro mundo posible que es el creado en la instalación detrás de la puerta.

Duchamp ya había problematizado la función del umbral al crear en 1927, en su estudio de la calle Larrey de París, una puerta con dos marcos colocados en ángulo de 90 grados en una esquina que dividía el estudio, el aseo y el dormitorio del apartamento. La ingeniosa puerta ambivalente fue comentada por el grupo de artistas surrealistas, quienes valoraron su aspecto paradójico, pues cuando abría un marco cerraba otro, contradiciendo el dicho francés «una puerta debe estar abierta o cerrada», ya que esta hacía las dos cosas a la vez. La puerta tenía una función de uso real en la casa, pero terminó siendo una pieza expositiva en sí misma con el nombre de *Porte: 11 rue Larrey (Puerta: 11 calle Larrey)*, lo que para algunos la desarticulaba, puesto que, desde el momento en que se convertía en objeto expuesto, requería una narrativa que completase su significado.¹³

Pero volviendo a la puerta infranqueable de *Étant Donnés*, la artista italiana **Vanessa Beecroft** (1969) realizó una revisión de la instalación de Duchamp en su obra *Le membre fantôme (El miembro fantasma)*, (2015), en la que sustituyó la puerta de madera por dos enormes placas de piedra que dejan unas separaciones entre ellas. Asomándose entre las piedras, el espectador encuentra la escena: una serie de columnas y esculturas de mujeres de mármol y bronce que presentan una especie de ruinas. El retrato de una civilización pasada, en cuyo centro había una versión en bronce de la figura femenina creada por Duchamp para su *Étant Donnés*. Entre las diversas figuras se reconocen las estéticas de diferentes momentos históricos, de manera que el espectador puede hacer una lectura de las esculturas y de las actitudes que representan, valorando el papel de la mujer en el arte y en la historia.

⁽¹³⁾Al respecto, ver el artículo de Naegele, Daniel. "Las puertas de ventanas de Duchamp: *Fresh widow, Bagarre d'Austerlitz, Puerta: 11 rue Larrey, la puerta Gradiva, Étant donnés*", *RA, Revista de Arquitectura* 9 (2007), pp. 43-60.

Figura 16. Vanessa Beecroft. *Le membre fantôme* (2015)

Fuente: foto de Javier Chavarría

Tanto la obra de Duchamp como la versión posterior de Beecroft, aunque de signo bien distinto, coinciden en presentar la pieza como un umbral cerrado que no permite al espectador habitar la escena, solo contemplarla desde fuera. La ocupación del espacio por ambas instalaciones propone una realidad inaccesible para el cuerpo del espectador, que las vive como una experiencia contemplativa.

La puerta aparece como un límite. El que separa lo privado de lo público, el adentro del afuera: dentro, la ciudad con sus leyes y sus códigos; fuera, el lugar donde todo eso no es vinculante. La puerta en su valor abstracto tiene la potencia de ser un símbolo. Una puerta, según **Jacques Lacan** (1901-1981), no es algo completamente real. Por el contrario:

«En su naturaleza, la puerta pertenece al orden simbólico [...]. La puerta es un símbolo real, el símbolo *par excellence*, el símbolo en el cual el pasar del hombre, a través del dibujo que hace su cruzar, intersecciona el acceso y el cierre».

Lacan, 1954-1955, pág. 302.

En relación con la temática del umbral y la puerta, lo interesante desde la perspectiva de la instalación en arte es la percepción de que el espectador, al usar la puerta, atraviesa un límite, lo que la convierte en lo que **Theodor W. Adorno** (1903-1969) consideraba una técnica cultural [Kulturtechniken], en el sentido de que los objetos no son solo elementos físicos del mundo sensible, sino que se unen, a través de gestos y actitudes, a comportamientos y significados. El concepto de «técnicas culturales», que ha entrado en uso desde finales de la década de 1990, se basa para Adorno en un concepto de cultura que implica una pluralidad de culturas, y abandona una concepción de las relaciones centralizada en los seres humanos. Para Adorno, el concepto de técnica cultural siempre comprende una red de actores más o menos compleja que incluye objetos técnicos y cadenas de operaciones (incluidos gestos, entre otras cosas), y que tienen el mismo valor y peso en la relación.

Hablando del gesto unido al objeto, desde otra perspectiva, el artista italiano **Michelangelo Pistoletto** (1933-) usa el espejo reiteradamente a lo largo de su producción como un umbral para abrirnos la posibilidad de habitar y conocer el espacio de la sala donde se expone su obra de una manera nueva.

Pistoletto comenzó a realizar autorretratos en la década de los sesenta y, ante el problema de la situación del espejo que utilizaba para copiar su imagen (pues la posición de este le hacía cambiar continuamente de orientación), en un momento dado, pintó y barnizó el fondo de uno de sus cuadros, creando una superficie oscura y reflectante en la que podía reflejarse y pintarse a sí mismo a la vez. La figura pintada sobre el fondo brillante adquirió tal relieve que le indujo a sustituir el lienzo por un acero pulido que reflejaba como un espejo, sobre el cual, en vez de pintar, pegaba unos dibujos recortados en papel de seda que posteriormente fueron sustituidos por fotografías.

El juego comienza cuando la obra se exhibe. En la sala de exposiciones las obras aparecen como cuadros bidimensionales tradicionales colgados en las paredes, aunque, eso sí, apoyados sobre el suelo para que el reflejo del espejo tenga continuidad en la sala. Los objetos y personas que el artista incluye en las obras, fotografiados e impresos sobre la superficie de los espejos, dialogan con el visitante que se encuentra misteriosamente dentro y fuera del cuadro. Los reflejos del público conviven con una mujer desnuda que, ignorándonos, habla por teléfono distraídamente. En otros casos, el visitante se halla frente a un hombre que nos da la espalda, pero que mira directamente a nuestro reflejo dentro del cuadro, y nuestro reflejo, más independiente que nunca allá dentro de la obra, se comunica con él, creando, como dice **Alain Jouffroy** (1928-2015), «un fascinante enigma visual» (Jouffroy, 1964, pág. 3).

El enigma radica en la confrontación y supervivencia entre dos tipos de realidades que la obra hace convivir, el espacio de la sala y el espacio desdoblado que se amplía más allá de la obra. Pistoletto consigue para ambos una tregua, un acuerdo, una reconciliación que garantiza la supervivencia de ambas.

«Mi trabajo durante un cierto período consistió intuitivamente en la tentativa de acercar mis dos imágenes, la propuesta por el espejo y la propuesta por mí».

Michelangelo Pistoletto, *Los Plexiglasses*, Galería Sperone, 1964.

Pero estas dos imágenes, más que identificarse, se reivindican en su propia independencia, y este es su lazo de unión: el reflejo del espectador no es en Pistoletto un reflejo que depende del sujeto, es un doble que funciona autónomamente. Esto es porque el cuadro/espejo de Pistoletto en realidad es un umbral que nos muestra una instalación, la de todo un espacio desdoblado e imposible en el que podremos vivir siempre que asumamos el sacrificio ritual, iniciático, de desdoblarnos en el reflejo de su espejo. Ello se debe a que las figuras propuestas por el artista en sus obras (como la mujer desnuda que habla por teléfono, por ejemplo) dan la espalda al espectador al que ignoran, para establecer una relación directa con el doble del visitante. Figura y doble, ellos

Referencia bibliográfica

Para ampliar esta visión de Adorno, consultad el artículo: Siegert, Bernhard (2012, primavera). «Doors: On the Materiality of the Symbolic». *Grey Room* (núm. 47, págs. 6-23). MIT.

se entienden y nosotros nos quedamos fuera, contemplando, casi ilegalmente, una escena que se desarrolla entre un *otro yo* que habita el mundo desdoblado de la obra y el personaje de la obra misma. Desde el punto de vista simbólico, en una instalación, podemos hablar de «umbral» de maneras muy diferentes; el umbral en el espejo de Pistoletto es la puerta a un espacio que puede habitar un «otro yo» que el espectador genera con su imagen.

Figura 17. Michelangelo Pistoletto. *Espejos* (2018)



Fuente: <<http://www.cittadellarte.it>>

3.1.1. Antesala

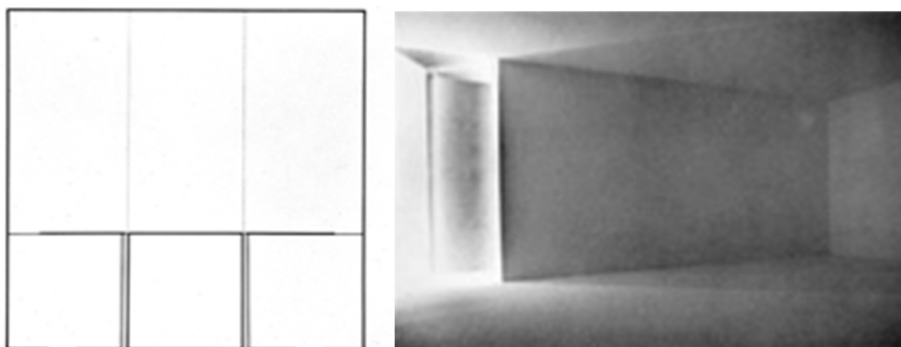
El umbral también puede ser una sala previa a la obra que sirve para crear un espacio de desconexión con el mundo cotidiano y poner al espectador en la sintonía de la percepción del trabajo. Puede ser una sala donde descalzarse, o donde habituarse a la luz (o a la falta de ella), como ocurre en la instalación de la artista alemana **Maria Nordman** (1943) llamada *Varese Room (Habitación Varese)* (1976), realizada para el coleccionista italiano Giuseppe Panza.

La obra consiste en una habitación en la que no hay nada, aunque de alguna manera la propuesta de la artista es que hubiese todo. Desde el jardín de la casa de campo donde Panza ha instalado buena parte de su colección, se accede a la obra, que consta de tres salas. La primera y la última, pequeñas, sirven de espacios de adaptación entre la obra y el mundo exterior; son umbrales de entrada y de salida. La sala del medio, mayor, es el espacio mismo de la instalación. De la primera salita, que actúa como una auténtica cámara de descompresión, el espectador entra en un lugar profundo y totalmente oscuro, por lo que sus dimensiones y realidad se ocultan al público. Vencido el primer miedo (o a veces sin vencerlo), el espectador se adentra en lo desconocido. No se ve nada, si uno se aleja de la pared que sirve de guía y apoyo en medio de la oscuridad de pronto nuestro cerebro parece flotar en el espacio, no tenemos cuerpo, no vemos nada y somos invadidos por una sensación de ingravidez e incorporeidad. En este buceo en el espacio, de pronto atisbamos una línea de luz que se materializa como un plano brotado de dos delgadas

rendijas verticales abiertas en el muro desde el techo al suelo, las cuales, desde determinados puntos de vista, permiten la materialización de una línea de luz en la sala que nos sirve de orientación en la experiencia.

La sala previa, que a menudo ni se menciona en la descripción de la pieza, es fundamental para que el espectador entre en sintonía con la complejidad fenomenológica del trabajo. Esa sala nos muestra otra función del umbral, no solo la del lugar de acceso o de no acceso, sino también la de espacio de transición que nos prepara física y emocionalmente para el disfrute de la pieza.

Figura 18. Maria Nordman. *Varese Room* (plano y vista de la instalación, 1976)



Fuente: <<http://www.aisthesis-fai.it/Gallery.htm>>

3.1.2. Frontera

La pieza *Palabra tapada*, que Santiago Sierra presentó en el pabellón de España de la Bienal de Venecia de 2003, es una instalación en la que se evidencia el aspecto limítrofe de un umbral como margen que separa dos espacios. La obra consistía en una instalación donde todo el pabellón se volvía un lugar inaccesible para aquellos que no pudiesen acreditar la nacionalidad española. La puerta principal estaba cerrada, y el rótulo, tapado. Solo unas indicaciones en español, sin traducción, indicaban que había que dirigirse a la puerta trasera y llevar el DNI español o el pasaporte en regla. Una vez en la puerta, dos guardias italianos de uniforme pedían la acreditación y permitían o no el paso. El artista dejó todo el interior del pabellón tal como se encontraba después del desmontaje de la Bienal de arquitectura del año anterior: un espacio desvencijado y ruinoso que hacía que, una vez superado el rigor de la entrada, el interior resultase un poco decepcionante.

El hecho de que no pudiera entrar nadie que no se acreditara como español (sin excepciones: ni periodistas, ni artistas, ni directores de museos, ni miembros del jurado) producía, en un primer momento, frustración y enfado entre el público, aunque en la mayoría de los casos suponía una concienciación del problema de la migración, puesto en evidencia espléndidamente en el contexto de una feria organizada sobre el concepto de presencia nacional. «Aquí se exhibe con toda su crudeza el privilegio de la nacionalidad» (Sierra, 2003). En varias ocasiones, ante la prohibición del acceso al espacio se generaron reacciones violentas; así, se dio el caso de una periodista nórdica que intentó convencer a Sierra para conseguir un salvoconducto, a lo que el artista le contes-

tó: «No hay ninguna excepción, porque el público es la pieza y ese público se tiene que topar con un muro que no tiene identidad. Es que la exaltación de la nacionalidad y el orgullo patrio tiene un peso insoportable». El artista creó de una manera sutil una obra focalizada en el umbral y en su carga simbólica, cuya actualidad, en un mundo de fronteras y muros, parece bastante pertinente.

Figura 19. Santiago Sierra. Interior y exterior de la instalación *Palabra tapada* (2003).



Fuente: foto de Javier Chavarría

3.2. Tocar tierra, el plano horizontal

Quizás, la más clara de las referencias espaciales para el sujeto sea el plano horizontal sobre el que se apoya; es el que sostiene el cuerpo, el que le da una dimensión material a la experiencia y el que se relaciona con la ley de la gravedad que dicta nuestra movilidad y también la percepción de nuestro propio volumen en relación con nuestro peso. Sobre este plano se orienta verdaderamente el espacio y su comprensión para el sujeto, y seguramente por ello es intervenido en multitud de ocasiones por los artistas. Al abordar las posibilidades de actuación que, para el artista que trabaja en el campo de la instalación, tiene el plano horizontal, relacionaremos las complejas implicaciones que van del aspecto formal a su dimensión de uso y de experiencia. Veremos en este apartado tres maneras de intervenirlo. Primero, atendiendo a la relación y posibilidades expresivas que plantea el propio plano horizontal. En segundo lugar, pensando dentro del campo de las modificaciones formales del plano qué supone aplicar un desplazamiento paralelo que lo desdobra, creando un espacio alternativo que se encuentra latente en el espacio cotidiano y que posibilita un nuevo uso. En tercer lugar, desde la manipulación expresiva del plano, reorientando su inclinación o torsionándolo, atendiendo a qué experiencia va a suponer para el espectador.

3.2.1. Caminar sobre el plano horizontal

En el terreno de la instalación, al intervenir un suelo, a menudo el recurso más inmediato es el de cubrir o revestir el plano del suelo con un diseño que aporte algo al espacio.¹⁴ De este tipo de actuación hay muchos ejemplos, desde los que proponen un diseño fundamentalmente visual hasta los que buscan crear una referencia conceptual en su propuesta.

⁽¹⁴⁾Y no solo en las artes plásticas, sino también en las escénicas y cinematográficas. Podemos recordar, por ejemplo, la presencia inquietante del suelo de moqueta diseñado por Tessa Davies en los pasillos del hotel de la película de Stanley Kubrick *The Shining* (*El Resplandor*) (1980).

De los primeros podemos citar el trabajo de **Michael Lin** (1964), que reproduce muy ampliados, de una manera lúdica, los típicos estampados de telas taiwanesas de flores en vivos colores. En su intervención en 2017 sobre el suelo del claustro del monasterio de Santa Maria della Pace, concebido por **Donato Bramante** (1443-1514) hacia el año 1500, Lin propone un diálogo con la obra del italiano estableciendo una conexión entre las llamadas «artes decorativas» de las creaciones textiles orientales en las que se basan sus motivos y el «arte noble» de la arquitectura renacentista. Se establece así un juego entre los modelos normativos del Renacimiento, basados en la repetición de un canon y en el equilibrio de las simetrías de la arquitectura, y la libertad compositiva y orgánica, que rompe con los convencionalismos espaciales en todas sus obras.

En cambio, cuando la acción de cubrir o estampar un suelo tiene un trasfondo y una intención de carácter conceptual, el diseño va a dialogar no tanto con la arquitectura sino con su uso o con su historia, caso de algunas obras de **Rudolf Stingel** (1956), como la que realizó por encargo del Palazzo Grassi en Venecia en 2013. Su diseño de alfombras orientales que cubría todo el pavimento del palacio no hacía referencia al estilo arquitectónico del lugar, sino a la tradición histórica de la ciudad, que debe su impresionante riqueza al comercio que realizaba con Oriente. Las alfombras reproducidas por el artista evocan los cientos de años de historia de la República Serenísima veneciana. Con estos ejemplos, vemos que la actuación artística sirve de referencia metafórica del propio espacio, pero en otras ocasiones esta intervención trata de trascender los límites del lugar, replanteando su topología o creando nuevas situaciones para el mismo.

Figura 20. Michael Lin. *Untitled* (2017)



Fuente: <<https://fundacionnmac.org>>

Una de las primeras obras de **Perejaume** (1957), un trabajo en sintonía con las propuestas del *land art*, titulado *Coll de Pal - Cim del Costabona* (*Coll de Pall - Cima del Costabona*), es una instalación que se realizó originariamente en la galería Joan Prats de Barcelona en el año 1990. El artista hizo una exposición de paisaje, usando para ello una estrategia que trasladaba de manera poética la galería catalana a la montaña: en el espacio de la galería se mostraba una

gran fotografía de la cima del Costabona en la que el artista había dibujado sobre el terreno, con harina, el plano a escala real de la planta de la galería Joan Prats. Con este juego, usando el diagrama de la planta del edificio (el plano horizontal), el espectador era trasladado al paisaje, y al recorrer el espacio vacío de la galería, de alguna manera recorría el espacio natural de la montaña:

«Lo que el espectador recorría no era más que una secuencia de salas y paredes blancas. Aunque breve, esa distancia recorrida sin objetos a los que prestar atención puso de relieve la experiencia física y corporal del visitante, andando hacia dentro y hacia fuera de la galería. Esta instalación anticiparía una serie de actividades como las excursiones y los transportes de obras de arte, desarrolladas por Perejaume en los años noventa. Con esas acciones el artista ha cuestionado la extremada localización del arte en talleres, galerías, colecciones y museos. A la vez, las rutas dibujadas por los desplazamientos de obras, pinturas y dibujos de artistas como Joan Miró, Francis Picabia, Ferdinand Hodler o Federico García Lorca han inaugurado una nueva modalidad de escritura sobre el territorio. Se trata de una escritura orográfica que se ajusta con precisión a los relieves del paisaje».

Guerra, 2020

Figura 21. Perejaume. *Coll de Pal - Cim del Costabona* (1990)



Fuente: <<https://coleccion.caixaforum.com>>

La acción de caminar, y de dibujar caminando, se relaciona íntimamente con el sujeto y su realidad en el espacio, su conciencia del mismo y la percepción de sus límites. Usar la planta de un lugar es utilizar el plano horizontal como soporte de la obra. Esto lo hemos visto hacer en diversas obras de *land art*, cuando se trata de paisaje intervenido (como se ve en el trabajo de Robert Smithson o de Richard Long), y hay muchos trabajos de artistas que desconfían de que el plano horizontal sea una realidad incuestionable. Es el caso de **Bruce Nauman** (1941) en uno de sus primeros trabajos, una acción rodada en vídeo de 60 minutos titulada *Tony Sinking into the Floor, Face Up and Face Down* (*Tony hundiéndose en el suelo boca arriba y boca abajo*), (1973). Para este trabajo el artista contrató a un actor al que pidió que, tumbado en el suelo, se imaginara que el nivel del suelo ascendía penetrando su cuerpo. El actor se concentró y se concienció tanto de esta situación que se indujo un ataque de asfixia. Esta pieza de vídeo no es una instalación, pero trata de la relación entre el sujeto y el espacio y de la compleja relación que se puede crear entre ellos.

La relación entre el cuerpo del intérprete y la dimensión espacial ocuparía otro campo de estudio paralelo al formato de la instalación. Ya hemos hablado del público en el subapartado 2.5, pero aquí, con la obra de Nauman, vemos el

interés del artista por transgredir los límites físicos tanto del cuerpo como del espacio. La obra usa ese plano horizontal no como soporte sino como estructura en la que interviene tanto física como conceptualmente.

Desde una perspectiva en la que la intervención artística involucre de una manera más activa el espacio, convirtiendo el suelo en el soporte principal de la obra, debemos citar la obra *Germania*, realizada por **Hans Haacke** (1936) para representar a Alemania en la Bienal de Venecia de 1993, en su pabellón nacional. El espacio del pabellón fue intervenido de manera drástica, pues Haacke con su obra creó una impactante escena, destruyendo el suelo de mármol del pabellón y dejando allí los restos de la destrucción. Pero la primera impresión que recibía el público desde el exterior, al llegar al pabellón, era la visión de una pared pintada de rojo con una foto de Hitler y Mussolini juntos, durante una visita del primero a Venecia. Debajo de la fotografía había escrito: «La Biennale di Venezia, 1934». Sobre la puerta, en el lugar en el que Hitler hizo poner el águila con la esvástica (posteriormente retirados), el artista colocó una reproducción ampliada de una moneda de un marco alemán, cuya fecha (1990) evocaba el momento de la reunificación de las dos Alemanias.

Figura 22. Hans Haacke. *Germania* (1993)



Fuente: <<https://www.newmuseum.org>>

La puesta en escena de esta entrada, con la escenográfica pared roja y la moneda, hacían de la entrada un umbral teatral que mostraba una especie de resumen de la historia reciente de un país. Detrás de esta pared, el público encontraba la más absoluta desolación, todos aquellos mármoles del suelo del edificio destruidos convertían el espacio en un extraño lugar en el que el público se adentraba. En la pared del fondo completaban la instalación las elegantes letras negras de la palabra «GERMANIA» sobre el muro curvo de la sala principal, una evocación de las aspiraciones fascistas de renombrar (y rehacer) el modelo alemán para una nación sin tacha.

Para el espectador de la pieza, la experiencia de caminar en el terreno inestable de los restos rotos de los mármoles y el crujido de las piedras bajo sus pies proporcionaban un viaje inmersivo que le hacía comprender la dramática dimensión de una Europa en ruinas, o de un modelo ideal del que solo queda una ruina. El suelo no solo era el espacio de trabajo para la obra, sino sobre todo la metáfora del brutal resultado de las derivas expansionistas del fascismo. Sin citarlos, allí estaban los muertos y los desplazados, la violencia y el dolor. Esta instalación es un buen ejemplo de lo que llamábamos, en el subapartado 2.3, el espacio precedente. La obra cobra todo su sentido en el contexto de la arquitectura del pabellón alemán, que es un modelo nacional, ligado a su historia e imagen imperialista (por el uso que el fascismo hace de la arquitectura racionalista como nuevo modelo social y ejemplar a partir de la depuración de la forma). El aspecto precedente del edificio definía todo un modelo estilístico ligado a los valores de una época. Su destrucción es la acción más efectiva que quepa imaginar y solo cobra pleno sentido desde su realidad iconoclasta.

A partir de esta obra, dicho pabellón, en cuanto espacio, tuvo un antes y un después. De alguna manera, la destrucción de aquellos mármoles implicaba también un cambio de modelo expositivo: el espacio pasó de ser lugar de exhibición de carácter museístico a ser lugar de experimentación y de experiencia.

El pabellón de Alemania en la Bienal de Venecia usó nuevamente el suelo como campo de actuación en la edición de 2017, cuando **Anne Imhof** (1978), representando a su país, creó un espacio ambiguo con su obra *Faust*, que servía de marco para una serie de *performances*, aunque la intervención en el espacio funcionaba en sí como una instalación cuando era usada por los intérpretes.

En esas *performances*, la artista muestra la realidad de nuestra época con un lenguaje duro que se mueve entre el capitalismo, la sexualidad y la represión, mostrando para ello el cuerpo humano condicionado por la serie de limitaciones materiales, discursivas, tecnológicas, sociales, económicas y farmacéuticas. La obra trataba de hacer visible el espacio entre el cuerpo y la realidad. En la instalación y en las *performances* intervenía una jauría de perros de raza dóberman que vivían en el pabellón y se movían con libertad por todo el espacio, pues este había sido dividido con un suelo de vidrio elevado un metro sobre el plano de tierra. El público caminaba por este suelo de vidrio sobre el espacio inferior ocupado por los perros, el cual había sido intervenido y grafitado. La distancia que creaba el suelo elevado y transparente posicionaba al público en un lugar privilegiado y a la vez vulnerable. Desde allí, como espectador, asistía a la vida de estos animales asociados con la fiereza, la amenaza y el temor que provocaban al ser usados como arma ofensiva por los militares alemanes durante la Segunda Guerra Mundial. Desde arriba, se les veía circular bajo los propios pies, o se observaba al cuidador, quien, para alimentarlos o limpiar el espacio, debía caminar a gatas a causa de la reducida altura del lugar. Los perros participaban, asimismo, de las *performances* que ocurrían en la parte

superior del espacio y tenían un espacio vallado en el exterior del pabellón del que podían entrar y salir a voluntad. El espacio bajo el cristal era también el lugar opresivo donde los cuerpos encerrados de los performers interactuaban.

Figura 23. Anne Imhof. *Faust* (2017)



Fuente: <<https://www.berkshireagle.com>> y <<https://www.theboulevardiers.com>>

Cuando usamos el suelo de la sala de exposiciones como espacio de trabajo, orientamos la mirada del público, ubicándole de alguna manera *sobre* la obra, diluyendo la frontera entre arte y vida, y entre espectador y espectáculo.

3.2.2. Socavones; desplazamientos paralelos del plano horizontal

En el caso del *Faust* de Imhof, elevar el plano del suelo crea una especie de realidad duplicada para que el público la pueda habitar y, a la vez, ser observador de un mundo paralelo propuesto por la obra de arte. Hay abundantes ejemplos de artistas que usan el recurso de duplicar el plano horizontal creando con ello un cierto espacio desdoblado como hacía de manera poética, jugando con el desconcierto del espectador, la pieza de **Walter de Maria** (1935-2013) *Earth Room (Habitación de tierra)*. El artista propuso este trabajo por primera vez en Múnich, Alemania, en 1968, y posteriormente se instaló en el Hessisches Landesmuseum en Darmstadt, también en Alemania, en 1974. Estas dos primeras versiones no existen en la actualidad, y solo se conserva la tercera

versión, creada en 1977, situada en una tercera planta de un edificio de Nueva York. La obra, ligada a la deriva *land art* de los años setenta del artista, es un ejercicio de estilo y una declaración de intenciones en la que De Maria llenó la sala de la galería con 179 metros cúbicos de tierra, ocupando una superficie de 335 metros cuadrados.

Figura 24. Walter de Maria. *The New York Earth Room* (1977).



Fuente: <<https://www.diaart.org>>

La sala llena de tierra proyecta la imagen de un paisaje entre lo artificial y lo natural. La obra aireó la controversia en los años setenta sobre los límites del arte, activando la discusión sobre la compleja relación arte/vida que otros trabajos de artistas del mismo período estaban planteando desde militancias como el *land art* o el *arte povera*. Si ya desde su primera versión, encontrar el exterior en el interior era desconcertante para el público, en la última versión se añade además la paradoja de hacerle ascender a la superficie, a pesar de que el público ha subido a un tercer piso desde la calle. Esta confusión forma parte de la sorpresa y de la efectividad de la instalación propuesta por De Maria. La obra aunaba el factor visual de aquella sala llena de tierra con los aspectos sensoriales (la tierra fresca con su característico olor) encerrados en un espacio interior.

Elevar el plano horizontal y reubicarlo en otro lugar, como hemos visto que hace De Maria, sorprendiendo al espectador con una ubicación diferente del mismo, lo hace de otra manera, pero con la misma efectividad, el italiano **Giorgio Andreotta Caló** (1979), que en 2017 creó en las naves de Arsenale una pieza titulada *Le fine del mondo* (El fin del mundo). El espacio era una sala enorme en un espacio industrial, dividido en dos pisos por una gran estructura de andamios de metal que sostenía un suelo elevado al que se accedía por una escalera también metálica. Cuando el espectador deambulaba por la sala baja con todos esos soportes metálicos, tenía una impresión de espacio oscuro y misterioso, como de encontrarse en un espacio subterráneo o profundo.

Su misterio se desvelaba al subir la escalera y encontrar que el plano de arriba era una lámina de agua que reflejaba la estructura del techo del lugar. Este reflejo y la cuidada iluminación dotaban al plano de agua reflectante de una gran profundidad, lo que contradecía la experiencia que se había tenido antes de subir. Todo un juego de confusión espacial. Andreotta propone crear dos mundos paralelos de difícil comprensión, conectados y complementarios. Abajo es como una oscura iglesia de cinco naves de estética industrial; arriba, un espacio reflejado y confuso, desdoblado, que hace pensar en un lugar profundo y simétrico. La instalación hace alusión al libro de 1948 *Il mondo magico: prolegomeni a una storia del magismo* (*El mundo mágico: prolegómenos a una historia de la magia*), de **Ernesto de Martino** (1908-1965), en el que el autor italiano narra cómo en los interiores de Roma existía un lugar que conectaba la tierra y la bóveda celeste con el infierno, de manera que una vez al año ambos se comunican. En el libro, el artista se presenta como creador de universos paralelos en los que se mezclan la cosmología individual y la utopía colectiva. Andreotta, por su parte, propone la magia como un instrumento a través del cual habitar el mundo en toda su riqueza y multiplicidad.

Figura 25. Giorgio Andreotta Caló. *Le fine del mondo* (2017)



Fuente: fotos de Javier Chavarría.

En ambas instalaciones vemos cómo el suelo, en cuanto cota 0, es desplazado a un nuevo lugar que sea motivo de reflexión y sorpresa para el espectador. El socavón, el suelo excavado –asociado conceptualmente a la madriguera, la catacumba, la tumba, el corredor secreto, etc.– amplía el espacio del suelo horizontal mediante un suelo desdoblado, paralelo y de nuevas posibilidades. Otro ejemplo es el artista ruso **Grisha Bruskin** (1945-), con su obra *An Archaeologist's Collection* (Una colección arqueológica, 2015), en la que suscitó este tipo de asociaciones al intervenir de manera efectiva todo el espacio de la iglesia de Santa Caterina de Venecia con un proyecto que consta de treintatré esculturas, fabricadas por él en hormigón, las cuales fueron posteriormente enterradas durante un año con el fin de conseguir su deterioro y aspecto de resto arqueológico.

Una vez desenterradas, se muestran en la iglesia, cuyo suelo se ha cubierto con tierra y sobre el que se han construido unas pasarelas de madera por las que circula el público que «encuentra» las esculturas semienterradas a su paso. La obra relaciona Rusia, como pretendida heredera de Bizancio, con el mito de

la tercera Roma, y propone un viaje a las ruinas del imperio soviético, usando los personajes de su *Fundamental lexicon (Cuadro léxico fundamental)*, (1983), especie de diccionario de arquetipos soviéticos creado por él.

«El pasado es invención nuestra, y somos capaces de simular sus huellas. Los imperios se colapsan y desaparecen junto con sus monumentos, símbolos, instituciones, ritos y jerarquías. Y este es el punto final de la historia.»

Bruskin, 2015

Su obra muestra un espacio horizontal (el público mira continuamente hacia abajo, hacia el suelo) del que emerge el pasado en forma de estratos, de planos horizontales superpuestos. En estas instalaciones se relaciona el subsuelo con el suelo que habitamos, creando a través del socavón un espacio subterráneo posible.

Figura 26. Grisha Bruskin. *An Archaeologist's Collection* (2015)



Fuente: foto de Javier Chavarría

3.2.3. El plano inclinado

La tensión del espacio horizontal deviene cuando este plano se inclina. El plano inclinado suscita en nosotros, como público, una crisis de orientación que reorienta todo nuestro esquema corporal y altera nuestro comportamiento. Instalaciones como el *Dominant-Dominé, coin pour un espace, 1465,5m2 à 11°28'42"* (*Dominante-dominado, esquina para un espacio, 1465,5m2 à 11°28'42"*) del artista **Daniel Buren** (1938), realizado en el CAPC de Burdeos en 1991, es un buen ejemplo. La sala central del museo, con sus imponentes arcos de ladrillo, fue intervenida con una propuesta sencilla y muy efectiva. Tradicionalmente, desde los años ochenta, Buren ha usado incansablemente una gráfica de líneas en todos sus trabajos. Estas líneas han devenido una especie de firma de estilo del autor. En este trabajo las líneas recorrían el interior de las dovelas de los arcos, aunque lo que convertía la instalación en algo impresionante era la creación de un gran plano inclinado que ocupaba prácticamente todo el espacio central del museo.

El plano fue revestido de planchas especulares de PVC que reflejaban de manera asombrosa todo el lugar. El plano del espejo recuerda inevitablemente una lámina de agua, pero el hecho de que el agua sea siempre horizontal rompe los puntos de anclaje y de referencia del espectador, el cual se ve obligado a interrogarse sobre la configuración de toda esa gran arquitectura de ladrillo rojo que está torcida, se cae, se hunde, y nosotros con ella. Los grandes arcos de la sala se quiebran al contacto con el reflejo, y la percepción se altera de tal manera que el cuerpo se reubica inconscientemente, inclinándose para adaptarse a este nuevo plano horizontal, intentando habitar el espacio complejo que se le presenta, hasta que nuestro cerebro entiende que es el plano lo que está inclinado, y por fin logra orientarse.

Figura 27. Daniel Buren. *Dominant-Dominé, coin pour un espace, 1465,5m2 à 11°28'42"* (1991)



Fuente: <<https://danielburen.com>>

Hay muchos otros ejemplos de planos inclinados que cuestionan la horizontalidad del plano tierra (el propio Buren tiene otros trabajos con esta idea), como la intervención del artista suizo **Christoph Rütimann** (1955) en la iglesia veneciana de San Stae en 1993. En ella, el artista creaba un gran plano, en esta ocasión oblicuo, que producía la impresión de que toda la iglesia, con sus ornamentos y molduras barrocas, se estuviera hundiendo en este plano nuevo limpio, geométrico y monocromático.

Figura 28. Christoph Rütimann. *Untitled* (1993)

Fuente: foto de Javier Chavarría

Teóricos fenomenólogos explican el comportamiento del cuerpo en el espacio y su susceptibilidad a cambiar sus parámetros (lo que llaman sus anclajes en el mundo) en función del nuevo espectáculo y de su comprensión, mediante la asunción del plano inclinado como nueva referencia de espacio horizontal. Desde este punto de vista parece que toda la iglesia de San Stae se está hundiendo, lo que provoca un cierto estado de vértigo y, como en el caso de la obra de Buren anteriormente mencionada, hace que nuestro cuerpo busque una inclinación apropiada al nuevo encuadre.

En el caso que acabamos de ver, la obra propone un suelo que el público no puede pisar; es un suelo inaccesible que se contempla y que genera una experiencia sobre nuestro propio cuerpo solo a través de nuestra percepción. El artista **Vito Acconci** (1940-2017) realizó uno de los trabajos más emblemáticos del arte del siglo XX, *Seedbed (Semillero)* (1972), donde el plano inclinado sí es accesible y funciona como un dispositivo que el público usa, incluso de manera inconsciente. *Seedbed* es una pieza que hace reflexionar sobre la dualidad entre espacio público y espacio privado. Aunque a menudo se la ha definido como una *performance*, el artista, para llevarla a cabo, crea todo un dispositivo que la convierte en una ocupación del espacio. La obra consistió en el hecho de que Acconci estuvo oculto durante dos semanas bajo una rampa construida como falso suelo en la Sonnabend Gallery de Nueva York.

El artista oía el ruido de las personas que visitaban la exposición, caminando por el plano inclinado, sus pisadas o el rumor de sus conversaciones, y con estos sonidos él se masturbaba mientras murmuraba frases y fantasías sexuales que, a su vez, se emitían por la megafonía de la galería llegando a oídos de los visitantes. En los años setenta todavía era conflictivo tratar temas relacionados con la sexualidad del cuerpo. La rampa construida para esta pieza tiene muchos niveles de lectura: la problemática entre lo público y lo privado en la producción artística –evidenciada por la controversia que generan los modelos expositivos, y que hemos visto vulnerar cuando se reproduce el taller (privado) en el museo (público)–; la relación entre privacidad y espacio público (tan

debatida en los años 2000); las limitaciones morales del uso del cuerpo y de su autorrealización; o las lecturas críticas de la pura formulación plástica de la obra, vista como una crítica al incipiente arte minimalista, desposeído de registros emocionales y sensoriales.

Figura 29. Vito Acconci. *Seedbed* (1972)



Fuente: <<http://arteconelcuerpo.blogspot.com>>

Aparte de esta función fenomenológica (presente en Buren y en Rütimann) y de sus posibles implicaciones conceptuales (pieza de Acconci), desde el punto de vista puramente formal, un plano inclinado puede proponer de manera muy efectiva una redistribución espacial. Así es usado ingeniosamente por **Marco Godinho** (1978) en el pabellón de Luxemburgo de la Bienal de Venecia de 2019 como un espacio/obra titulada *Written by Water* (*Escrito por el Agua*).

El diseño del pabellón era un gran plano inclinado que, partiendo desde el suelo, alcanzaba los 3 metros de altura en el extremo opuesto y mostraba una cierta perspectiva desde su parte más baja, mientras que al fondo, la parte más alta del plano se aprovechaba para ubicar debajo una sala donde se podía contemplar otra parte de la obra.

La instalación estaba compuesta por miles de cuadernos apoyados sobre la superficie del plano inclinado que el artista había intervenido sumergiéndolos en el agua del mar, manipulándolos y dejando que se secasen al sol. Miles de cuadernos cubrían la superficie total del plano. El conjunto se percibía como un mar de páginas de papel, pero cada cuaderno, como una especie de diario personal, venía a representar a un emigrante de los que arriesgan su vida cru-

zando el mar Mediterráneo en barcas precarias. Los cuadernos tenían las páginas arrugadas y deformadas por el agua, en muchos casos rotas, y su aspecto hacía referencia, en un lenguaje metafórico, tanto a la superficie rizada de las olas del mar como a las heridas en los cuerpos de estos navegantes que a menudo mueren en su intento por llegar a un mundo sin guerra y sin miseria.

En la sala ubicada bajo el plano inclinado se proyectaba el vídeo realizado durante la manipulación de los cuadernos.

Figura 30. Marco Godinho. *Written by Water* (2019)



Fuente: foto de Eloy Segura

En conjunto, la instalación era a la vez un espacio expositivo y una instalación en sí misma. Pese a que no había relación con el espacio circundante, la obra se configuraba como un lugar en el que el plano inclinado como contenedor de la sala inferior se convertía en el espacio expositivo, de suerte que, en cierto modo, todo confluía: sala de exposiciones, instalación y obra expuesta.

En resumen, vemos el plano tierra como espacio de referencia de orientación tanto del sujeto como de su experiencia. La forma de recolocar espacialmente este plano de cota 0 en paralelo a su ubicación real, hace que el espectador emerja hacia el exterior o se hunda en el propio suelo. Por otra parte, el juego dinámico con la orientación e inclinación de dicho plano propicia la creación de espacios nuevos que redimensionan al espectador y modifican su experiencia, así como la construcción de espacios fragmentados que facilitan diferentes distribuciones y usos.

3.3. Perímetro. Los límites del lugar

Los límites verticales del espacio, contorneando y acotando la dimensión utilizable del lugar, generan para el espectador la construcción de las dimensiones efectivas y sirven de cierre espacial de la experiencia. A menudo, los artistas, partiendo de estos perímetros, crean nuevas expectativas sobre el uso posible

del espacio y sobre la realidad del mismo. Para el público, la falta de un límite claro produce la sensación de pérdida y desorientación. Por otra parte, evidenciar esos límites, jugando con la densidad de la decoración o con la repetición de elementos, puede generar una sensación igualmente confusa, aunque los espacios sean claramente perceptibles.

Cuando las paredes son ignoradas en la propuesta, normalmente se produce el efecto de focalizar la atención sobre los elementos centrales de la composición, lo que puede aislarlos como piezas exentas y nos hace percibirlos más como una escultura que como una instalación (según comentamos en el apartado 2).

Por el contrario, al intervenirlos, la sensación de construir un todo inmersivo aumenta, y ello ayuda a proporcionar una sensación de experiencia en la visita. El punto de partida más básico es recubrirlos, y para ello se usan las mismas estrategias que se usan en decoración de interiores, pero con la gran diferencia que supone la intención por parte del artista de generar un discurso visual y conceptual.

Hay muchos ejemplos de recubrimientos, y las técnicas son muy variadas: desde la pintura al entelado o al papel pintado, con casos bastante interesantes desde el punto de vista espacial y conceptual. Tal vez el revestimiento de esos perímetros verticales señale el punto de partida del espacio en cuanto contenido de la obra, pasando de ser el soporte que contiene obras a ser parte integrante del proyecto. Andy Warhol (1928-1987) lo utilizó de manera pionera al imprimir un papel con la serigrafía repetida de la cabeza de una vaca.¹⁵ La fotografía se imprimió repetida a tamaño mayor del natural sobre una base de color rosa fuerte que flotaba sobre un fondo de color amarillo sulfuro, lo que creaba un agresivo contraste visual. La saturación de la sala y lo banal del asunto producían un gran efecto. Quizás lo interesante es entender este trabajo, no como una intervención deliberadamente decorativa, sino como una actitud mediante la que el artista, generando esos espacios confusos y saturados, estaba buscando nuevos modos de presentar su trabajo.

Claro intento por su parte de superar el estado de la pintura puesta en crisis entonces por las nuevas disciplinas en los años sesenta, como el minimalismo y el arte conceptual. Sus experimentos con nubes¹⁶ o el papel pintado eran un esfuerzo por encontrar nuevos formatos de expresión. El papel con las vacas que había servido como recubrimiento de las paredes de una habitación vacía en una pieza de 1966 lo volvió a utilizar en otra de 1971,¹⁷ en la cual, para crear un continuo que unificara los diferentes cuadros colgados en las paredes, cubrió todo el espacio con el papel, creando un ambiente unificado en el que las pinturas dejaban de ser elementos aislados para hundirse en un todo ex-céntrico y saturado, pero tremendamente efectivo.

⁽¹⁵⁾La primera vez que utilizó el papel *Cow Wallpaper* (*Papel pintado de vaca*) fue en 1966, en su segunda exposición en la galería Leo Castelli, donde dejó una habitación vacía con las paredes cubiertas con este motivo.

⁽¹⁶⁾Las nubes son una instalación de globos plateados – hinchados con helio y realizados con un material nuevo en los sesenta, el Scotchpak – con los que Warhol llenaba el espacio expositivo. Se mostraron por primera vez en la Leo Castelli Gallery de Nueva York, en mayo de 1966.

⁽¹⁷⁾En su exposición en el Whitney Museum of American Art de Nueva York.

El papel era una pieza artística, pero aparecía como soporte de las pinturas, y el todo funcionaba de una manera nueva que sorprendió tremendamente al público, incluso a sus detractores.

Figura 31. Andy Warhol. *Cow Wallpaper* (1966)



Fuente: <<https://www.gildshire.com>>

Posteriormente, Warhol volvió a proponer un montaje, evidenciando el espacio que pasaba de contenedor de obra a obra, al hacer su famoso papel pintado de Mao.¹⁸ Aunque nunca expresó opiniones políticas en sus trabajos, a menudo sus temas parecían cuestionar la actualidad (al usar como motivo los billetes de dólar, los accidentes de circulación o la silla eléctrica). En 1974, la nueva alianza entre Estados Unidos y China, el viaje de Nixon a ese país y la curiosidad que despertaba el país oriental, llevaron a Warhol a usar como icono la imagen del líder chino **Mao Tse Tung** (1893-1976), que reproduciría hasta el infinito. El efecto decorativo de la propuesta abstraía el rostro del líder y lo convertía en un patrón vacío de significado. Este papel servía de soporte para la serie de retratos de Mao con los que inundó monotématicamente la exposición.

Con estas propuestas, Warhol afianza un *modus operandi* en el que la decoración transforma el espacio, acotándolo y significándolo fuertemente, de suerte que el propio lugar que acoge la obra deviene parte integrante de la misma, convirtiendo, en un juego gestáltico, el fondo en forma y el contenedor en contenido. En lo sucesivo, muchos otros artistas han enfatizado el espacio usando la decoración de sus muros como eje de la propuesta, haciendo con ello que las obras expuestas se recontextualicen y se integren en un todo. Este es el caso de las instalaciones del británico **Robert Gober** (1954-), que diseñó en 1987 un estampado para tela alternando dos dibujos, el de un joven de raza blanca durmiendo en una cama y el de un árbol con un hombre de raza negra ahorcado. Los dibujos imitan el estilo de los papeles pintados de los años sesenta para las habitaciones infantiles, que solían tener motivos de coches,

⁽¹⁸⁾ Creado en 1974 para la exposición en el Musée Galliera, de París.

trenes, barcos, o de indios y americanos. La repetición de los dibujos prácticamente los anula como mensaje; sin embargo, establece una relación ambivalente como dormir/despertar o cazador/presa. Al comparar el plácido sueño de la raza privilegiada con el destino de persecución y represión del hombre negro, la tensión entre las imágenes es tremendamente turbadora una vez que el espectador repara en ello.

Figura 32. Robert Gober. Vista de la instalación (1989)



Fuente: <<https://www.paulacoopergallery.com>>

Mientras que los papeles pintados de Warhol se basaban en la confusión y saturación de las formas, esto es, en la experiencia sensorial para el público por el uso reiterativo de elementos, las diferentes propuestas¹⁹ de papeles pintados de Gober buscan, con sus imágenes, un recorrido conceptual que se sirve de la forma para establecer un discurso de opinión.

Además del uso del papel, hemos apuntado otras metodologías en las que no nos vamos a detener, aunque podemos citarlas como ejemplos de actuaciones sobre el perímetro que sirven para repensar el lugar en el que la obra se desarrolla. Si hablamos de pintura sobre paredes, podríamos pensar en obras de la japonesa **Yayoi Kusama** (1929-) donde la tridimensionalidad del espacio parece anularse por el uso reiterativo de patrones, o en la «pintura mural», disciplina clásica independiente de la pintura «de caballete», que valoraba la realidad de la arquitectura y jugaba con ella para crear engaños visuales, perspectivas falsas, o simular ricos materiales de construcción, como el mármol, utilizando la técnica del trampantojo. En el formato de la instalación contemporánea, los muros intervenidos con pintura son el medio por el que muchos artistas como el suizo **Felice Varini** (1952-) o el francés **Georges Rouse** (1947-) intervienen en el espacio para crear singulares engaños visuales, usando para ello la técnica del anamorfismo o anamorfosis.²⁰

Las obras de estos artistas son consideradas pinturas murales, pinturas tridimensionales o espacios intervenidos, pero en realidad el uso que hacen de los elementos constructivos del lugar, y la manera en la que la propuesta plástica

⁽¹⁹⁾ Además de este trabajo que hemos citado, Gober creó otros motivos para empapelar las salas, como penes y vaginas dibujados en blanco sobre fondo negro (procedentes de la edición de un libro realizado para la Biblioteca del Whitney Museum que sufrió cierta censura), o también árboles otoñales de estética Magritte, desdoblados como en un caleidoscopio formando una geometría inhabitable.

⁽²⁰⁾ El anamorfismo consiste en crear una imagen bidimensional en un espacio tridimensional con un cierto grado de deformación, de manera que sea visible o que se recomponga si es observada solo desde un determinado lugar, creando un engaño visual.

incluye al público y su deambular en el espacio, nos hace entenderlos como instalaciones artísticas. En el caso de Varini, los planos de pintura se ubican en diferentes lugares del espacio y recomponen una imagen si se ven desde un lugar determinado. En el caso de Rouse, también, pero además él interviene físicamente en el espacio construyendo o destruyendo los muros, techos y suelos, adaptando el espacio a su diseño. Las obras, comprensibles desde un único punto de vista, convocan a un espectador único que se aísla de todo, creando una intensa vinculación entre el sujeto que mira y todo el espectáculo que es mirado por él. Pero no hay que olvidar que, más allá de la imagen compuesta como resultado, toda la sala, con su confusa información fragmentada que el espectador puede recorrer, forma también parte de la complejidad del montaje.

Si hablamos de dibujar en vez de pintar o empapelar, también hay muchos trabajos reseñables que crean efectos ópticos o pasan de ser la decoración del muro a la sensación de un espacio manipulado. Esto ocurre por ejemplo en las llamadas *Wall Drawings (Dibujos de pared)* de **Sol LeWitt** (1928-2007), una serie de dibujos y pinturas murales realizados sobre todo a lo largo de los años noventa que generaban propuestas de seriación aritmética, repitiendo una serie de segmentos orientados en diferentes posiciones, o creando grandes espacios de color que modelaban el espacio total de la sala.

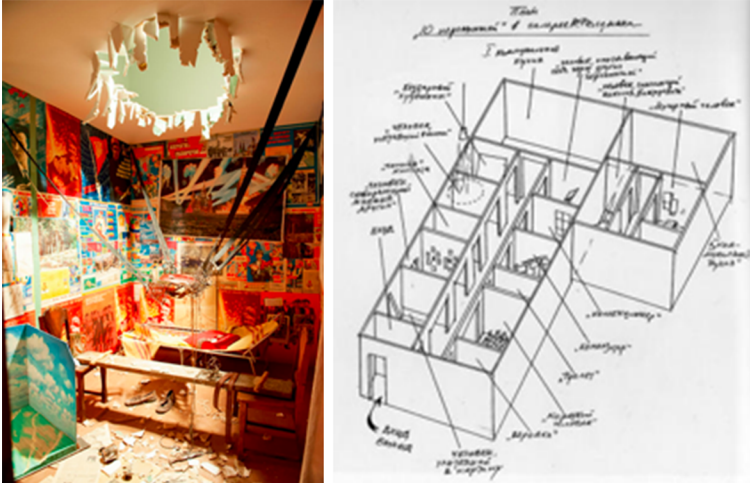
3.3.1. Cerramientos y laberintos

La fragmentación del espacio de la sala con paramentos o la compartimentación de la misma en diferentes subespacios puede proporcionar al público la sensación narrativa de avance del tiempo, pasando de un lugar a otro y viendo evolucionar una determinada idea, gracias a la secuenciación de los diferentes aspectos de una narración que en conjunto definen una misma idea. En la obra que el matrimonio ruso formado por **Ilya Kabakov** (1933-) y **Emilia Kabakov** (1945-) desarrollaron durante los años ochenta y noventa del siglo XX vemos este proceder. Se trata en realidad de una suma de instalaciones que, en conjunto, ocupando todo el espacio disponible, viene a desarrollar un tema. En *Ten Characters (Diez personajes)*, producida entre 1981 y 1988, se ha fraccionado el espacio en diecisiete salas autónomas, más los pasillos. Diez de ellas las dedicaron a diferentes personajes, otra pertenece a «un inquilino que se ha mudado», y el resto son diferentes espacios domésticos como el baño o la cocina. Los títulos sugerentes de los habitáculos hablan de personajes que se evaden de su entorno (volando, coleccionando, componiendo), pero que sin embargo están presos en esos espacios que no solo les describen, sino que les ocupan realmente como sujetos.

Para el público, la disposición de las diferentes escenas y su relación espacial son una experiencia inmersiva que propone como juego crear los lazos entre los diferentes inquilinos. La visita de esta especie de casa de huéspedes permite hacerse una extraña perspectiva de lo que es el mundo. Sobre esta obra el

artista declaró: «Me intereso sobre todo por el medio, eso que rodea y envuelve todo, incluido el espectador, producto del cual el hombre y los objetos son complementarios». (Kabakov, 1983)

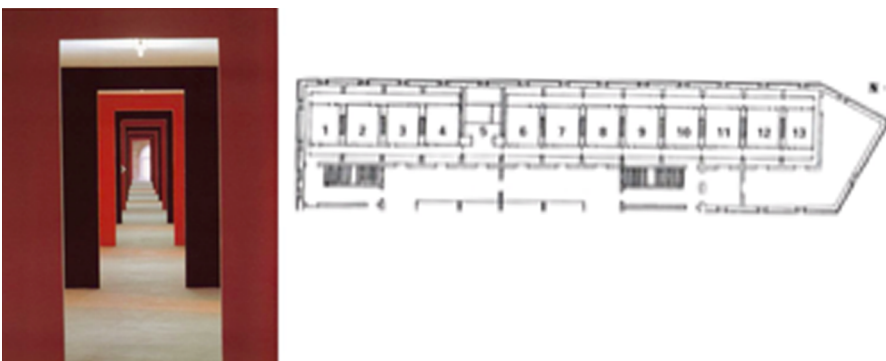
Figura 33. Ilya y Emilia Kabakov. *10 characters, The man who flew into space from his apartment* (1981-1988)



Fuente: <<https://www.tate.org.uk>>

Otro trabajo de instalación múltiple, en el que el diseño del espacio y su parcelación son parte de la obra, es el montaje ideado por **Daniel Buren** en *Arguments topiques* (*Argumentos tópicos*) para el CAPC de Burdeos en 1991. Se trata de una serie de salas unidas por dos corredores, con intervenciones en sus muros. Para la exposición se construyeron unas divisiones a lo largo de todo el espacio, con puertas centradas formando perspectiva que se pintaron de manera intencionada para crear fuertes contrastes visuales en la fuga de su recorrido.

Figura 34. Daniel Buren. *Vers le sud, noir et rouge*, «*Arguments topiques*» (plano y vista de la instalación, 1991)



Fuente: <<https://danielburen.com>>

Los paramentos verticales, además de crear separaciones construyendo espacios acotados para ubicar mini instalaciones o partes de un todo mayor, son en sí, en cuanto componentes de la obra, la obra misma. Así ocurre también en varias instalaciones que **Hélio Oiticica** (1937-1980) realizó entre 1966-1967, *Tropicália, penetráveis, PN2* (*Tropicalia, penetrables PN2*), *Pureza é um mito, PN3* (*La pureza es un mito, PN3*) y *Imagético (Imagenético)*. Estas obras son:

«un campo de experimentación que busca el acercamiento físico y sensual, antes que visual, a la obra artística. Hacen referencia al modo de vida brasileño, a la arquitectura de las favelas y a la percepción del cuerpo en las comunidades de samba con las que el artista convivió. *Tropicália* también debe ser entendida como una compleja, profunda y poética expresión de la disfunción orgánica de Brasil, realizada en un momento álgido de represión de la dictadura militar».

Carmen Fernández Aparicio, en las notas de colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

El artista alude al mundo de las favelas brasileñas, estilizando su lenguaje de pobreza y precariedad, poniendo en valor, en clave tropicalista, el mestizaje para cuestionar el mito de la pureza (occidental), tal como el autor escribió en una de las paredes. En la obra de Oiticica, la instalación no hace referencia directa al espacio que la alberga, aunque se adapta a él, sino que remite a la realidad de los barrios pobres de Río de Janeiro que, de una manera estilizada, entran en el espacio museístico.

En otra clave completamente diferente, **Eric Duyckaerts** (1953-2019) creó en 2007 su obra *Palais des Glaces et de la Découverte* (*Palacio de espejos y descubrimientos*), que consistía en un espacio ocupado por un laberinto de paredes de cristal y de espejos montados sobre una retícula de hexágonos. El público entraba en este lugar que recuerda las atracciones de feria, y perdiéndose en el recorrido, podía encontrarse con su imagen desdoblada en los reflejos múltiples de los cristales, o confundir los reflejos de los otros con cuerpos reales. A partir de la idea de laberinto como lugar de conocimiento, la instalación sirve para generar un espacio de confrontación para el público, a la vez que crea un espacio para exponer grabaciones de *performances* anteriores de Duyckaerts en una serie de pantallas incluidas dentro del laberinto de cristal, en las que el artista improvisa conferencias y se hace pasar por un entendido en materias que desconoce.

En estas *performances* el autor se convierte en el *intelectual/impostor* y el laberinto de espejos y cristales es la escenificación física en la que el público, a la vez que se desdobra en falsos sujetos, se encuentra con el falso discurso. En este modelo, todo el espacio está fragmentado en múltiples subespacios en los que el *modus operandi* pone toda su intención en los parámetros verticales entendidos como separaciones, jugando con los valores de espacio comunicado/incomunicado que afectan a la experiencia del público.

Figura 35. Eric Duyckaerst. Palais des Glaces et de la Découverte (2007).



Fuente: foto de Javier Chavarría

La artista **Mona Hatoum** (1952-) genera uno de los ejemplos más interesantes de cómo podemos repensar el espacio de la instalación trabajando con la idea de perímetro y de límite vertical. Su título, *Light Sentence*, juega con la ambigüedad de los posibles significados, combinando por un lado términos como ligero, suave, luz o inconsistente, y por otro lado, con palabras como *frase* o *sentencia*, en todas sus acepciones. Se trata de una instalación que consta de tres muros, dispuestos en forma de U, realizados con 216 cajas cúbicas de malla metálica apiladas en columnas de seis. Las paredes realizadas con estas cajas de rejilla ocupan el centro de una habitación que debe estar pintada de blanco y no exceder los 10 metros de lado. El centro de la U formada por los muros de cajas de rejilla lo ocupa una bombilla de 100W; esta cuelga de un cable de un falso techo tras el cual se esconde un motor que, a intervalos regulares, hace descender la bombilla hasta el suelo, desenrollando para ello todo el cable oculto.

Para el espectador, es una sorpresa cuando se activa el motor con su ruido de mecanismo y de cadena en movimiento, no solo por la intensidad del ruido, sino porque las sombras de los muros de jaulas, proyectadas sobre las paredes reales de la sala, se mueven con el desplazamiento de la bombilla y producen el vertiginoso efecto visual de que es toda la sala la que se mueve. Las sombras se alargan sobre el muro creando una sensación de vértigo indescriptible.

En conjunto, la obra evoca en el espectador extraños sentimientos de desamparo e inseguridad, así como la sensación de encierro y tortura, y coloca al público en una posición frágil. Aunque en principio la sala que contiene la instalación parece banal, sus paredes blancas están pensadas, de acuerdo con determinadas proporciones, para que la distancia de la U y la proyección de las sombras de las jaulas sean las correctas y se obtenga con ello el efecto deseado. No podemos decir que no hay dependencia entre la sala y la obra, y que esta última no modifica a la primera.

Figura 36. Mona Hatoum. *Light Sentence* (2016)

Fuente: <<https://exit-express.com>>

Aquí las cajas de rejilla metálica hacen las veces del tradicional elemento modular usado para la construcción de cerramientos verticales (piedra, ladrillo, etc.). En otros casos se emplea tejido, pantallas de proyección, cuerdas o cajas metálicas, como en los trabajos de **Christian Boltanski** (1944-), quien suele disponer el material de sus instalaciones usando los muros de la sala en la que expone, y en algunas de sus obras más emblemáticas llega a formar paredes con dichas cajas metálicas. El hilo conductor de su trabajo en sus inicios remite a la fuerte experiencia de la Segunda Guerra Mundial, que marcó su infancia y le motivó a trabajar y relacionar temas tan complejos como la muerte, el poder, la memoria, etc. En *Réserve de suisses morts* (*Reserva de suizos muertos*, (1991), los miles de cajas metálicas apiladas formando estrechos corredores por los que el espectador se adentra, crean un efecto lapidario de cementerio solemne. Esas cajas que antaño fueron archivadores se transforman en pequeños ataúdes. Los muros hechos con las cajas están alumbrados por lamparitas que iluminan pequeñas fotos de víctimas de los campos nazis.

La experiencia de recorrer estos pasillos es sobrecogedora por la manera en la que conecta con el horror y la pérdida, aunque la reflexión del artista sobre la muerte incide siempre en su carácter igualatorio. Boltanski a menudo alude a la paz de los cementerios y a cómo entre esos muros descansan por igual víctimas y verdugos.

Figura 37. Christian Boltanski. *Réserve de suisses morts* (1991)

Fuente: <<http://eva-albarran.com>>

Desde el punto de vista formal, en estas obras de Hantoum y Boltanski aparecen aspectos como la seriación y la repetición de un mismo elemento con el que construir un todo que supera su realidad individual, como cuando pensamos en un ejército olvidando la singularidad de cada miembro que lo compone. Esta perspectiva es interesante siempre que aparecen elementos de repetición, cosa frecuente en las instalaciones.

3.3.2. Pasillos, pasajes y corredores

En abstracto, la forma de un pasillo enfatiza la acción de deambular de una manera dirigida. Concebido como la comunicación entre dos espacios, el pasillo es usado en realidad precisamente por esa neutralidad de no lugar que lo caracteriza, para reivindicar la experiencia del tránsito y el acto de la deambulación. El artista **Richard Serra** (1939-), cuyo trabajo es fundamentalmente escultórico, ha creado esculturas para lugares específicos que en algunos casos son consideradas como instalaciones, aunque seguramente son más bien grandes esculturas que incluyen al público. Sobre esto hay un gran debate, como en el caso de su obra *Tilted Arc (Arco inclinado)* (1981), creado para ser ubicado en la Foley Square de Manhattan, un espacio abierto en la Federal Plaza, el mayor complejo de oficinas del gobierno después del Pentágono. Se trataba de un enorme muro curvo de una sola pieza de acero corten que medía 3,84 metros de alto por 38 metros de largo.

La pieza fue pensada por Serra para esa plaza en concreto, teniendo en cuenta las dimensiones y la forma del espacio, pero omitiendo su uso. La escultura interrumpía el tráfico de la plaza y suscitó gran descontento entre los empleados que trabajaban en el lugar: tras reunirse mil trescientas firmas y un complejo proceso legal, la obra fue finalmente retirada. El juicio, con opiniones a favor y en contra, generó uno de los más controvertidos encuentros en la crítica contemporánea del arte, poniendo en primer plano temas como los derechos intelectuales del autor sobre la obra de arte en relación con su venta, y sobre todo la cuestión de la ubicación del arte en el espacio público. Esta enorme pared fue concebida exclusivamente para dicho espacio, razón por la cual el artista, una vez fue retirada, renunció a su autoría, prohibiendo que

se asociase la pieza con su nombre si se colocaba en otro lugar. El hecho de que la pieza no pueda ser desligada de su medio sin perder sentido induce a pensar que en realidad se trata de una instalación (como apuntábamos en el punto 2), pero de una instalación que solo valora los aspectos formales y que no tiene en cuenta el uso del lugar, algo imprescindible cuando se trabaja en el espacio público.

Figura 38. Richard Serra. *Tilted Arc* (1981)



Fuente: <<http://www.neromagazine.it>>

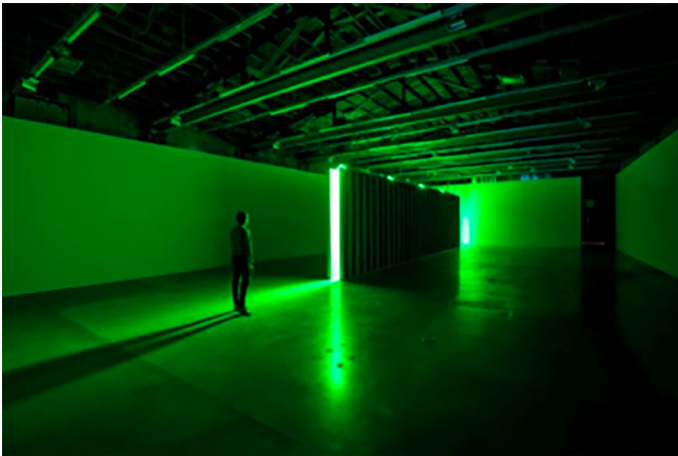
Sus obras posteriores de mediados de los años noventa para el Museo Guggenheim de Bilbao constituyen buenos ejemplos, muy específicos, de lo que es plantear una obra desde los paramentos verticales y desde la circulación del corredor. Dado el tamaño y el peso de las obras, la sala del museo fue construida específicamente para albergar estas piezas escultóricas. De hecho, se construyó alrededor de las obras, lo que es un curioso ejemplo inverso de instalación artística y de subordinación de la arquitectura a la misma.

Cuando los muros son articulados como corredores, se caracterizan por tener un punto de acceso y otro punto de salida, creando con ello un sentido de circulación que precipita al espectador en la experiencia inmersiva que a menudo sirve para relacionarle consigo mismo más que con el entorno. Así son las instalaciones creadas por **Bruce Nauman** (1941) en los años setenta y ochenta del siglo XX: pasillos y corredores, como construcciones creadas para ser rellenas de luz, que actúan de manera psicológica sobre el espectador, produciéndole sensaciones de incomodidad, desasosiego, intranquilidad o malestar (hay que señalar que Nauman estuvo muy interesado en los interrogatorios y en las situaciones opresivas, y que, en buena parte de su trabajo, plantea al espectador la incómoda posición de estar de más en la obra, para que con ello tome conciencia de su acto de observar). En la obra de Nauman hay muchos tipos de pasillos, pero en general suelen ser dos paredes altas y muy largas construi-

das de madera, sin rematar ni revestir por la parte exterior, evidenciando un aspecto de construcción provisional. Por la parte interior son lisos, pintados uniformemente de blanco y muy estrechos (unos 40 centímetros en algunos casos), a fin de que el espectador, al internarse en ellos, solo pueda atravesarlos caminando de perfil, pues es difícil entrar de frente, con la consiguiente impresión, asfixiante, de desplazarse por una grieta, entre las altas paredes, bañado por la potente luz que Nauman incorpora a los corredores, en algún caso verde, como en *Green Light Corridor (Corredor de luz verde)*, (1970-1971), o en muchos otros blanca o amarilla.

La experiencia es fatigosa y provoca que, a la mitad del recorrido, el espectador se plantee volver atrás y salir por donde ha entrado, pero la entrada parece también lejana desde el centro y no se sabe si es mejor seguir o volver atrás. El artista juega con esta experiencia saturada. En *Untitled. Blue and Yellow Corridor (Sin título, corredor azul y amarillo)* (1971), el estrecho pasillo tiene forma de U; la luz que lo baña comienza siendo amarilla, pasa por el azul intenso en su tramo central y termina siendo nuevamente amarilla; al final, el público encuentra un monitor en el suelo que muestra al propio público dentro del corredor, remitiendo así al concepto de vigilancia e insistiendo en la vulnerabilidad del que está siendo observado o controlado. El espectador unas veces es visto, y otras es él quien controla a los otros. En sus trabajos de instalación, a menudo aparecen en los pasillos monitores de televisión y espejos, creando el mismo sentido cíclico de bucle sin fin que se puede ver en otras de sus obras creadas con neón.

Figura 39. Bruce Nauman. *Green Light Corridor* (1970).



Fuente: <<https://www.guggenheim.org>>

En estas instalaciones «usadas» por el espectador, la transformación del espacio, más que física, es emocional, y están pensadas para producir una especie de distorsión en la percepción que el espectador pueda tener de la sala. El espacio se modifica desde la experiencia y los pasillos y deambulaciones propuestos son el detonante de una toma de conciencia del yo vivida por el sujeto. La experiencia transformadora ocurre en la emoción producida por el espacio intervenido. Esos corredores, aislados en medio de salas enormes, generan un efecto llamada por la fuerte luz que los inunda, la cual parece blanca en re-

lación con el resplandor que tiñe de verde el resto del espacio. La luz verde ocupa todo el lugar y relaciona la construcción del pasillo con la sala entera, para crear un extrañamiento que hace que el sujeto se sienta incómodo en la instalación. Nauman, en muchas de sus obras, juega con esta ambigua sensación de atracción y repulsa.

Otra obra pensada sobre la base de la construcción de un corredor que juega, en este caso, con la percepción y el engaño visual, es una sin título de 2002 de la artista polaca **Monika Sosnowska** (1972-), consistente en un pasillo construido como un engaño en el que la deformación del techo y las paredes, así como el progresivo empequeñecimiento de las puertas, crea el efecto visual de una profundidad mayor de la real. Las figuras se agrandan al caminar hacia el fondo, creando la sensación de que es el espacio el que se transforma. Se usan en esta obra los parámetros de falsa perspectiva ilusionista que ya se aplicaban en arquitectura desde el Renacimiento y sobre todo en el Barroco, como por ejemplo la galería realizada en el Palacio Spada de Roma en 1632 por **Francesco Borromini** (1599-1667).

El uso de parámetros verticales en las instalaciones ayuda a compartimentar el espacio para crear una modulación de la experiencia del público, fragmentando el discurso y creando una gradación de la experiencia que juega a menudo con el efecto sorpresa. Por otra parte, la reordenación de las dimensiones de la sala, con los muros construidos, producen una reorientación o confusión del espectador en el lugar, y sirven para crear mecanismos cuyo objetivo es hacer que el público tome conciencia de su propia realidad, bien física, bien psicológica.

3.4. Techos. Elevar la mirada

El cerramiento superior de la sala de exposiciones presenta para el artista la posibilidad de ubicar la obra en un entorno poco usual, de manera que cambia para el público su referencia espacial y su estructura corporal. Caminar mirando hacia arriba hace que el espectador cambie de actitud en el espacio, y al no mirar hacia el suelo o de frente, como es lo habitual, las proporciones y distancias de la sala se ven modificadas, creando además una nueva relación espacio/tamaño con el espectador. Mirar hacia arriba hace también que redefinamos nuestra escala con respecto al espacio: si el techo es bajo, sentiremos que nuestro tamaño es mayor, o pareceremos más pequeños cuando el techo esté lejos de nuestras cabezas.

Por inusual, colocar las obras en el techo puede generar un ambiente lúdico, como ocurría con las *Nubes* de Warhol (citado en el subapartado 2.1) que el público juega a lanzar hacia arriba cuando alguna baja y se pone a su alcance.²¹

Al colocar una obra en el techo, los artistas pueden proponer dos códigos de lectura: o convierten el techo en el suelo, lo que da visualmente la vuelta al espacio y hace que el público sienta que vuela mirando hacia abajo; o se trabaja el techo como un lugar de actuación, sin que el sujeto tenga que perder la referencia convencional. En el primer formato, se disuelve la sensación de gravedad y de peso, mientras que en el segundo, se reafirma.

Del primer caso podríamos citar ejemplos como la reciente intervención *Ov-davázzit (Predecesores)*, (2019), de **Outi Pieski** (1973-). Pieski pertenece al grupo de artistas fineses denominado MWC (Miracle Worker Colective). Su obra es una reivindicación de la lucha colectiva del pueblo Sami contra el proceso creciente de apropiación de tierras. La instalación está compuesta por una colección de bastones tallados en madera de los indígenas Sami. En una parte de la instalación estos bastones se ubican en un suelo musgoso, creado con flora de la tundra ártica, pero este suelo está colocado en el techo, de manera que la tierra a la que hace referencia parece haber pasado a un lugar imposible.

Figura 40. Andy Warhol en la inauguración de su exposición en la Castelli Gallery, fotografiado por Stephen Shore (1968)



Fuente: <https://de.phaidon.com>>

Los bastones se sujetan en el suelo orgánico, que ahora está al revés, y la percepción de gravedad y de ubicación se convierte en algo confuso.

El segundo tipo de obras ubicadas en el techo, aquellas en las que el techo se interviene y el espectador lo sigue percibiendo como techo, procede de la tradición pictórica del techo decorado, que cuenta con un largo recorrido: desde las cuevas prehistóricas, donde no había límite entre paredes y techo, pasando por los ejercicios complejos del Barroco europeo, hasta las obras recientes del

⁽²¹⁾ El aspecto lúdico de las nubes hizo que fueran utilizadas por el coreógrafo Merce Cunningham como escenografía de su ballet *Rain Forest (Lluvia en el bosque)* (1968). Pero como los globos plateados resultaron ser actores demasiado participativos y volaban hasta el público dejando el escenario vacío, finalmente tuvieron que atarlas con hilo de nilón para limitar sus movimientos.

muralismo latinoamericano. Este tipo de intervención podemos considerarlo instalación cuando se crea una relación entre la sala y la propuesta, y cuando esta relación, formal y conceptual, busca redefinir ambas realidades.

Quizás, una pieza pionera en este aspecto fue la propuesta por **Marcel Duchamp** en 1938, creada para la Exposición Internacional de Surrealismo, *1200 sacs de charbon* (*1200 sacos de carbón*) que, como describe su título, consistía exactamente en eso: el techo de la sala forrado completamente por los mil doscientos sacos que creaban una atmósfera opresiva y claustrofóbica, una imagen amenazadora e inquietante en el entorno saturado de la exposición donde el techo parecía venirse abajo.

Figura 41. Marcel Duchamp. *1200 sacs de charbon* (1938)



Fuente: <<http://expositions.modernes.biz>>

Una visión más lírica la propone la artista japonesa **Chiaru Shiota** (1972-) con su intervención en el pabellón de Japón de la Bienal de Venecia de 2015 presentando *The Key in the Hand* (*La llave en la mano*). Una instalación en la que miles de llaves metálicas recopiladas por todo el mundo pendían de una maraña realizada con hilo de color rojo, que creaba una nube envolvente hacia la que parecían elevarse dos barcas de madera. La nube de hilos rojos ocupaba de manera orgánica diferentes partes del pabellón, pero siempre focalizada en el techo. Para el público, la sensación era la de presenciar una bruma de color rojo que había atrapado estas llaves. El lenguaje poético de la obra evoca la pérdida, la ausencia y las huellas del pasado, y ha utilizado el techo como base para sus instalaciones para pender de él otros objetos como cartas, etc., siempre multiplicados por miles, creando una atmósfera dinámica y fuertemente evocadora.

Figura 42. Chiharu Shiota. *The Key in the Hand* (2015)

Fuente: <<https://circularq.wordpress.com>>

James Turrell, del que hemos comentado ya otros trabajos, realizó una serie de piezas denominadas *Skyspace* (*Espacio en el cielo*), que consisten básicamente en una ventana practicada en el techo de la sala de exposiciones que permite ver el cielo a través de ella.

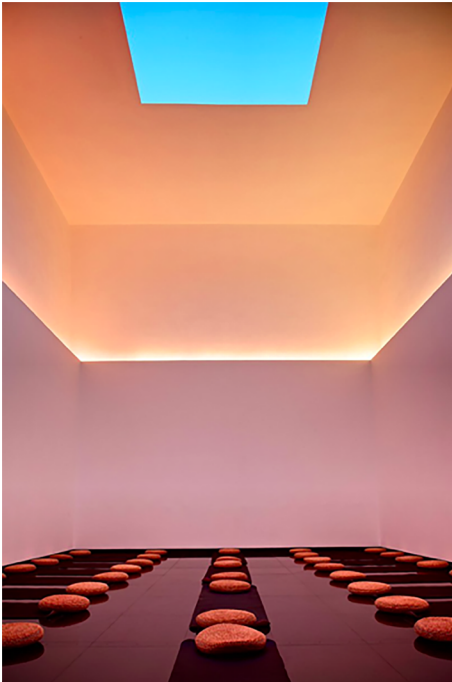
La obra, de apariencia sencilla, es bastante compleja en su elaboración. El artista ha realizado muchas versiones de la misma en multitud de países, pero desde la primera de ellas, realizada en 1975 para la colección Panza en Varese (Italia), ya se definía en una línea de desmaterialización o materialización perceptiva del espacio. Se trata de una instalación en una habitación cuadrada, normalmente bastante alta, con una sola puerta de acceso y un banco corrido en todo el perímetro de la sala, o como en la versión en Pequín, con asientos en el suelo distribuidos en el espacio.

En el techo de la sala, Turrell practica un hueco, una ventana a veces cuadrada o a veces circular, dependiendo de las características concretas del espacio, que se cubre con una estructura móvil.

La presentación es teatral. El público entra, se sienta y se aclimata al espacio. Entonces se activa el mecanismo y la estructura que cubre el hueco del techo se desplaza dejando ver el cielo a través de la ventana recortada. La ventana queda abierta y el público asiste a un efecto óptico incomprensible; como el forjado no tiene espesor porque el corte del techo es en bisel, el rectángulo de cielo azul que vemos a través del agujero toma un inesperado protagonismo y pasa de ser leído como hueco a convertirse para el público en un «objeto» suspendido del techo. Todo en el espacio potencia ese espacio azul del cielo que queda al descubierto al correr la estructura. Contemplada desde los bancos, la película de cielo no tarda en volverse autónoma, una plancha de esmalte brillante que se solidifica ante los ojos atónitos del espectador, quien, a tra-

vés del hueco del techo, ve pasar ese color saturado del cielo por sus distintos cambios atmosféricos. Lo que percibimos es una plancha luminosa y brillante que flota sobre nuestras cabezas suspendida del techo. Entonces se crea una distancia entre el rectángulo de cielo y el techo de la habitación, el cual ahora percibimos como situado detrás de ese objeto en el que se ha convertido el trozo de cielo, un objeto difícil de definir, de aspecto metálico y brillante, de cuya materialidad nuestros sentidos no pueden dudar, y que, sin embargo, parece ingrávito y como dotado de luz propia.

Figura 43. James Turrell. *Skyspace* (2017)



Fuente: <<https://www.designboom.com>>

Esta obra –con ese trozo de cielo que parece una plancha esmaltada de un precioso color azul cambiando continuamente de tono– es un buen ejemplo de cómo el techo de la sala es capaz de absorber toda la información del proyecto y hacer que el espectador se focalice en el plano superior, dejando de percibirlo como un cierre, y a la vez se olvide del espacio inferior en el que se encuentra, abandonándose a la experiencia.

Por otra parte, un efecto que produce la intervención del techo es el de colocar al espectador en una cota inferior a la del suelo, creándole la sensación de estar sumergido. Los sacos de Duchamp del año 38 producían un poco ese efecto.

Con esta estrategia, el punto de vista del espectador cambia y se consigue de manera efectiva crear una atmósfera transformadora.

3.5. El espacio vacío

Cuando hemos presentado el apartado 3, comentábamos que la instalación no es la fragmentación del espacio. En esta unidad ha sido articulado así porque ayuda a entender qué valores se potencian cuando el artista decide actuar sobre

Enlace recomendado

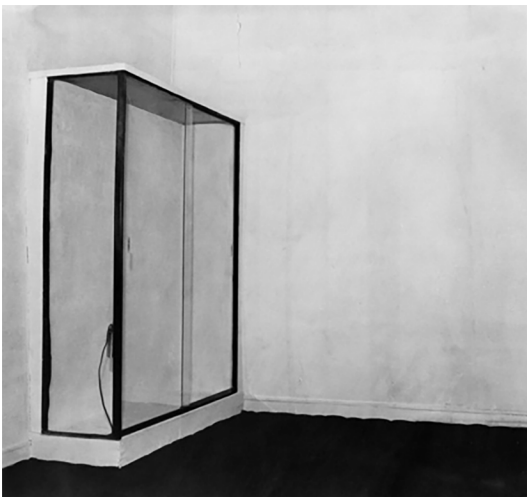
Es difícil hacerse una idea de un proceso lumínico tan sensorial, pero en el siguiente enlace puede verse un vídeo de la presentación del trabajo, cuando se instaló en Pequín en 2017: <<https://www.designboom.com/art/james-turrell-skyspace-gathered-sky-beijing-06-17-2017>>

los diferentes elementos que componen la estructura del lugar. Sin embargo, a menudo el artista va a centrar la atención no en los diferentes elementos del contorno que articula el vacío, sino en el vacío mismo de la sala que hace que ese espacio sea practicable.

El vacío de la sala como materia sensible de trabajo ya fue planteado de manera pionera por **Yves Klein** (del que ya hablamos en el subapartado 2.6). En un momento en que el término «instalación» todavía no se había acuñado en arte, Klein presentó en 1958 una instalación en la galería Iris Clert de París conocida con el título simplificado de *Le Vide (El vacío)*, la cual consistía, por primera vez en la historia del arte, en la exposición del propio espacio de la galería que había hecho pintar de blanco inmaculado. El espacio vacío exhibido en su desnudez era el único elemento que contemplar, o mejor dicho, que experimentar. Esta exposición tuvo como antecedente la experiencia de 1957 en la galería Colette Allendy, donde Klein llamó una de las salas de la muestra que había dejado vacía «Zona de sensibilidad».

A finales de los cincuenta y primeros sesenta, el artista crea así una serie de polémicos espacios en los que remarca toda la fuerza energética que pueden poseer los espacios en sí mismos, por la acumulación en ellos de energías y experiencias. De manera que, ante la desnudez del espacio, la falta de adornos y enseres, lo que se nos muestra es su cota de sensibilidad, que aparece entonces como fuente energética, como auténtica materia prima generadora y aprovechable, y por lo tanto, digna de ser mostrada.

Figura 44. Yves Klein. *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale (Le Vide)* (1958)



Fuente: <<http://www.yvesklein.com>>

Klein, en su corta vida pública como artista –apenas siete años (1955-1962)–, dejó una producción que hizo replantearse al orbe cultural muchas de sus actitudes, con frases como las que apuntaba en 1962 en su Manifiesto del Hotel Chelsea:

«¿No será el artista futuro aquel que, a través del silencio, pero por toda la eternidad, expresará una inmensa pintura carente de noción alguna de dimensión?».

Arnaldo, 2000, pág. 85

Klein puso el arte contemporáneo frente al vacío, frente al vértigo del nihilismo y la ausencia, frente a la crisis de su propia realidad y del sistema. Criticó la mercantilización del objeto artístico en sus espacios de sensibilidad y construyó un universo basado «en la manipulación de las fuerzas del vacío».

Esta pieza artística, que todavía hoy es cuestionada, supuso una mirada al lugar que siempre se había concebido como contenedor o soporte, cambiando el punto de vista y convirtiéndolo en obra en sí.

Esta obra se podría considerar la primera instalación de la historia por su uso conceptual del espacio, a pesar de que aún faltarían diez años para que se acuñase el término y el concepto de *instalación en arte*. Es interesante reseñar su importancia por servir de antecedente a muchos artistas que concentran el uso del espacio como material sensible, jugando con la relación entre continente y contenido, y revisando de una manera lacaniana los elementos tangibles que construyen el espacio en función de la construcción de un vacío.

Jacques Lacan, en su *L'éthique de la psychanalyse (SVII) (Ética del psicoanálisis (SVII))*, para hablar del hueco, utilizaba una metáfora que puede servirnos para acercarnos al problema de la relación y dependencia entre el objeto y el espacio, y por supuesto, a la significación del hueco (si bien, el hueco en Lacan se encamina a la constitución de una ética y sus teorías no pueden ser aplicadas directamente al discurso que aquí se mantiene).

Lacan evocaba al alfarero que modela una vasija de barro, un vaso como un objeto primigenio, nuevo en el mundo, que se hace para representar la existencia del vacío en el centro de lo Real. A partir del vacío, el alfarero crea un vaso; las paredes de este nos ayudan a ver la forma de ese hueco. Nos hacen tomar conciencia de la realidad constructiva del espacio. Profundizando en este aspecto, Lacan pasa progresivamente de un objeto sencillo (como es un vaso) a la caverna, al interior del templo, a la arquitectura, hasta entender el arte, la ciencia o la religión como distintas formas de tratar el vacío. Pasando a valorar los espacios que analiza como contenedores de vacíos que sirven para algo, según sus diferentes funciones, va evidenciando con ello aspectos de la realidad que nos son desconocidos porque rebasan lo que en psicología se denomina Umbrales Absolutos: las limitaciones de los sentidos humanos.

La predisposición o la atención intervienen en una continua selección y construcción de la energía del mundo físico. Los *Umbrales Absolutos* –máximos y mínimos– cubren la frecuencia en la que se mueve el ser humano,²² y son una evocación del límite de nuestra percepción en la limitación de nuestro cuerpo; esto es, por una parte, los aspectos físicos limitan nuestra capacidad de percibir la realidad, pero por otra, es la orientación personal, la selección que hacemos de la información en función de nuestros intereses particulares, los que van a limitar también qué información recibimos y cómo podemos relacionarla.

(22) Así, el ojo humano capta la longitud de onda del color rojo (780 milimicras) y la del violeta (380 milimicras); las longitudes de onda que excedan estos umbrales son rigurosamente invisibles. De igual modo sucede con los sonidos: el oído capta entre 16.000 y 20.000 vibraciones sonoras por segundo; menos o más de estas cantidades no se perciben.

Hay todo un mundo de realidades que escapa a los sentidos, que es marginal a una percepción convencional. La metáfora de Lacan al hablar del vacío que se genera en el interior de una vasija nos hace entender que comprendemos la realidad porque la buscamos.

«Si la cosa no estuviese fundamentalmente velada no estaríamos con ella en esta forma de relación que nos obliga a cercarla, a contornearla para concebirla».

Lacan, 1959-1969, pág. 146.

Este contornear el vacío por el alfarero al construir el vaso es el contornear un registro de la realidad que solemos ignorar. En este sentido, si las obras en las que se ponía el énfasis en las paredes pueden evocar la construcción de ese contorno, las instalaciones de artistas que ponen el foco del trabajo en la materialización del propio espacio son una invitación al público a la toma de conciencia de la realidad del lugar, no como el cúmulo de elementos que lo constituyen, sino contemplando el espacio mismo como protagonista de la pieza. Para ello, algunos artistas ocupan el espacio «llenándolo» con luz, humo o vapor, también con objetos o estructuras, con el fin de hacerlo visible y ponerlo en valor para el público.

Figura 45. Joseph Beuys. *Voglio vedere le mie montagne* (1950-1971)



Fuente: <<https://www.tate.org.uk>>

La relación entre estos objetos y el espacio puede estar basada no solo en la forma o en los materiales de los mismos, sino en las tensiones y energías que pueden generar, como ocurre en casi toda la obra del artista alemán **Joseph Beuys** (1921-1986).²³ En su trabajo *Voglio vedere le mie montagne* (*Quiero ver mis montañas*), instalación realizada entre 1950 y 1971, encontramos los muebles de madera de una habitación rural, distribuidos en tres zonas. En el de la izquierda domina un gran armario ropero con un espejo ovalado; en el del centro, diversos elementos, como una caja de madera, un cofre que contiene una tela amarilla sobre el que hay un trozo de madera, y un espejo enturbiado con grasa sobre un trípode de escultor; y en el conjunto de la derecha encontramos una cama de madera, de las que llaman «de barco», con un somier de cobre. En las paredes hay una fotografía y una escopeta.

(23) El artista alemán Joseph Beuys es uno de los pilares fundamentales del arte contemporáneo. En sus inicios fue el miembro más significativo del grupo FLUXUS, de corte neoadadá, pero pronto definió un universo original, rico en simbología, que aunaba una visión poética de la naturaleza y una actitud crítica y activa con la sociedad en la que vivió. Su obra no solo generó una estética particular, sino que construyó también un ideario político sobre la función del arte y la figura del artista como chamán, sanador y mediador.

Los objetos tienen escritas con tiza palabras que nos hablan de su poder metafórico; son nombres de cimas rocosas o alusiones a montañas que transforman los elementos a raíz de su lectura. Al escribir «Vandrec (t)» sobre el gran armario con el espejo, lo transforma en un glaciar, gracias a un juego entre las palabras «Val» y «Vadret» (que en los Alpes Grisones designan los valles por los que discurren los glaciares) y la palabra «Vadrec» o «Vadret» (que significa «glaciar», traducido, con corrección etimológica, como «superficie parecida al cristal»), con lo cual las alusiones entre el espejo, la montaña y el glaciar afloran. En la cama está escrita la palabra «Walum» («valle», y en efecto, su forma evoca un valle), en su interior, una foto del propio Beuys dormido, vestido de pastor. Toda la obra tiene resonancias personales, pero sus recuerdos de infancia sirven para crear un espacio de reflexión sobre el sujeto y su toma de conciencia (en la culata de la escopeta se puede leer «Denken», o sea, «pensar»).

La obra es muy compleja y tiene interesantes planos de realidad que pasan del objeto mismo a la metáfora, de significados añadidos y sugeridos, pero la citamos en este apartado precisamente porque los tres bloques de enseres están colocados sobre gruesas planchas de cobre que, a su vez, se comunican entre sí por tiras del mismo material, atornilladas unas a otras. Beuys usa el cobre como una metáfora de la conductividad de las energías, y se complementa con el aislamiento que procura el fieltro o la grasa. El uso de estos materiales en su obra en general, y en esta en concreto, evoca la relación energética de las fuerzas del lugar, de los diferentes bloques que componen su «paisaje» montañoso, y las muchas implicaciones que este tiene en la formación del sujeto.

Él comenta que con «montaña» se refiere a «la idea arquetípica de montaña: a las montañas del yo» (Beuys, 1988, pág. 71). Beuys es una figura fundamental en el arte del siglo XX, y su trabajo quizás sea uno de los que mejor clarifican el concepto de *instalación en arte*, pues implica una compleja relación entre los elementos materiales que intervienen en la obra con la acción de producirlos y el resultado en la sala. En referencia a la idea de vacío que estamos comentando, la obra de Beuys plantea el uso de una realidad no objetual como parte inherente de la propuesta plástica. Es la energía que fluye entre los objetos lo que genera las relaciones entre ellos y su tensión y vibración para el público.

Estas piezas ocupan un lugar físico (el de los objetos expuestos) y un lugar energético (la temperatura, y también las conexiones que las cosas generan). La energía, que puede ser la del discurso o del pensamiento, o la de los propios activos naturales funcionando, ocupa realmente el espacio de la instalación. Hay un vacío que conduce y canaliza las fuerzas intangibles presentes en el lugar, y que provoca en el público una llamada no solo a su comprensión, sino sobre todo a su experiencia. Es lo que el artista llama una «ampliación de conciencia»:

«La plástica solo tiene valor cuando colabora en la elaboración de la conciencia. Yo diría que la elaboración de la conciencia humana ya es un proceso plástico».

Beuys, 1970, pág. 12.

En referencia al espacio de la sala, tenemos la instalación del artista **Anish Kapoor** (1954-) en la iglesia paladiana de San Giorgio Maggiore, en Venecia. Se trata de *Ascension (Ascensión)*, (2003), que fue adaptada en 2011 a la iglesia veneciana. En la instalación, apoyándose tanto en la estructura del espacio como en su valor espiritual y metafórico, el artista proyectó una columna de humo que emergía de un volumen circular colocado en el centro del crucero de la iglesia, justo bajo la cúpula. En eje con esta pieza, en lo alto de la cúpula, colocó un potente aspirador de humos, y en las cuatro esquinas que sujetan la cúpula, bajo las pechinas, se ubicaron cuatro columnas con doce ventiladores cada una, cuyas aspas orientaban la salida de aire en la misma dirección.

Cuando se ponía en marcha la máquina de humo central se activaban los ventiladores, creando una corriente de aire centrífuga que hacía ascender el humo en el centro en forma de columna; el movimiento ascendente se reforzaba al ser aspirado el humo por la campana superior. De la nada, el espectador veía formarse ante sus ojos una columna de humo que oscilaba y crecía hasta alcanzar la parte más alta de la cúpula. El diálogo del elemento inmaterial del humo en movimiento con la estructura blanca de la iglesia producía un fuerte contraste, por un lado, entre la uniformidad de las respectivas gamas cromáticas (ambas grisáceas) de contenedor y contenido (la iglesia y la columna de humo), y por el otro, entre la enorme diferencia material entre ambos elementos (la sensación de peso y estabilidad de la piedra del edificio, frente a la ligereza y fragilidad de la columna de humo).

Por otra parte, la obra soportaba todos los contenidos teóricos que se quisieran añadir; aunque el artista no los subrayase específicamente, resultaban implícitos en la alusión de la instalación a aquellos aspectos teológicos que describen el alma humana y su materialización como un ente sin cuerpo, y a los espirituales, por el contexto de un espacio creado para el rito religioso.

Figura 46. Anish Kapoor. *Ascension* (2011)

Fuente: foto de Javier Chavarría

Esta obra sirve para recordar algunos de los conceptos que se han definido en el presente texto. La instalación tiene un valor específico en el lugar, es extrapolable a otro lugar, siempre que este cumpla con las mismas características formales y conceptuales (espacio religioso en uso, altura, perspectiva de la nave, color de los materiales, estructura arquitectónica, cúpula, etc.).

De hecho, la primera versión de este trabajo se realizó ocho años antes en San Gimignano, y cuando en 2007 fue adaptada a un espacio profano, el museo Guggenheim de Nueva York, el artista reformuló el trabajo, creando un humo de color rojo en fuerte contraste con el blanco del museo, y en vez de una columna, produjo una forma más descontrolada y agresiva. En cada una de las versiones, la pieza dialoga con el espacio de modo formal, pero sobre todo de modo conceptual, teniendo en cuenta lo que el espacio es y representa, su función y su historia, lo que implica readaptaciones importantes en la propuesta. Por otra parte, la obra propone algo respecto al espacio preexistente; digamos que es una relectura, una versión superpuesta de dicho espacio, percibido de manera diferente desde la óptica de la obra. En este caso, se han usado todos los elementos constitutivos del lugar, pues eran necesarias las columnas de ventiladores ubicadas en los muros, el suelo para colocar la máquina que genera el humo y el techo para colocar el aspirador. Pero todos ellos están al servicio de componer una pieza que evidencia el espacio propio de la sala y sus características. La instalación de Kapoor pone de manifiesto las medidas de la iglesia, sus perfectas proporciones (ideadas por Palladio en 1566), y se solapa a ellas creando un diálogo de contrastes y metáforas tremendamente sugerente, como capas de un palimpsesto que atraviesan el tiempo y lo completan.

Bibliografía

- Benjamin, A.** (ed.) (1993). *Installations Art*. Londres.
- Bobes, M.C.** (2001). *Semiótica de la escena*. Madrid: Arco/libros.
- Bourdon, D.** (1989). *Warhol*. Barcelona: Anagrama.
- Bourriaud, N.** (1998). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Chavarría, J.** (2002). *Artistas de lo inmaterial*. Guipúzcoa: Nerea.
- Govan, M.; Bell, T.** (2006). *Dan Flavin: Une retrospective*. Paris, Paris-Musées.
- Guasch, A. M.** (2000). *El arte último del siglo xx. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.
- Jerez, C.** (ed.) (1987). *In Quotidianitis Memoria*.
- Kabakov, I.** (1995). *On the «total» Installation*. Bon: Cantz Verlag VG Bild-Kunst.
- Lacan, J.** (1959-69). *Ética del Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Larrañaga, J.** (2001). *Instalaciones*. Guipúzcoa: Nerea.
- Maderuelo, J.** (1990). *El espacio raptado*. Madrid: Mondadori, España.
- Marchan, S.** (1997). *Del arte objetual al arte del concepto*. Madrid: Akal.
- Oliveira, N.; Oxley, N.; Petry, M.** (1994). *Installations Art*. Londres: Thames and Hudson Ltd.
- Raquejo, T.** (1998). *Land Art*. Guipúzcoa: Nerea.
- Sánchez, M.** (1993). *Daniel Buren. Arguments Topiques*. Burdeos: capcMusée d'art contemporain de Bordeaux.
- VV. AA.** (1998). *Diccionario del arte del siglo xx*. Madrid: Complutense.
- VV. AA.** (1993). *Joseph Beuys*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- VV. AA.** (1991). *Robert Gober*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- VV. AA.** (1994). *Toponimias, 8 ideas del espacio*. Madrid: Fundación La Caixa.

Anexo

Espacio, metáfora y método

Si entendemos la instalación en arte como un soporte sobre el que se construye toda una propuesta, es importante pensar que el artista la usa para trabajar sobre el espacio y sus características formales mediante el modelo metafórico. La obra inserta en el lugar va a mostrar el espacio de una manera diferente, y con ello va a construir una nueva «versión» del lugar.

La metáfora visual es el elemento retórico que sirve para comunicar ideas o contenidos utilizando imágenes; sirve para construir una imagen nueva que se asocia con la existente, y crea un diálogo de significados no siempre explícitos que el público irá descubriendo o construyendo.

Hemos hablado del espacio preexistente como punto de partida; por ello, es interesante comentar cómo es el método de trabajo por el cual se formalizan las metáforas visuales que darán lugar a la obra partiendo de lo concreto.

El artista francés **Paul Cox**, (1959) en conversación con Sarah Mattera (Cox, 2019, págs. 3-31), narra las diferentes fases que sigue en sus trabajos artísticos y, concretamente, el proceso que siguió cuando fue invitado por el Festival Internacional de Carteles de Chaumont para que creara una obra en la iglesia de los jesuitas de la ciudad. Este es un ejemplo de una de las múltiples maneras de abordar la formalización de una idea. Métodos hay tantos como artistas, e incluso más, pues en cada proyecto puede seguirse una metodología diferente. En este caso, Cox sigue unos pasos bastante estándares que nos parece interesante revisar.

El punto de partida para Paul Cox en la obra *Uncle Toby's Bowling-Green* (*El Bowling-Green del tío Toby*), (2008) es el encargo, por parte de un festival de diseño gráfico, de ubicar una obra en una iglesia barroca desconsagrada que, en la actualidad, acoge exposiciones artísticas y suele ser una de las sedes del festival. En este caso, **Pierre Bernard** (1942-2015), director de la edición de 2008, contactó con el artista y le dio carta blanca para su intervención.

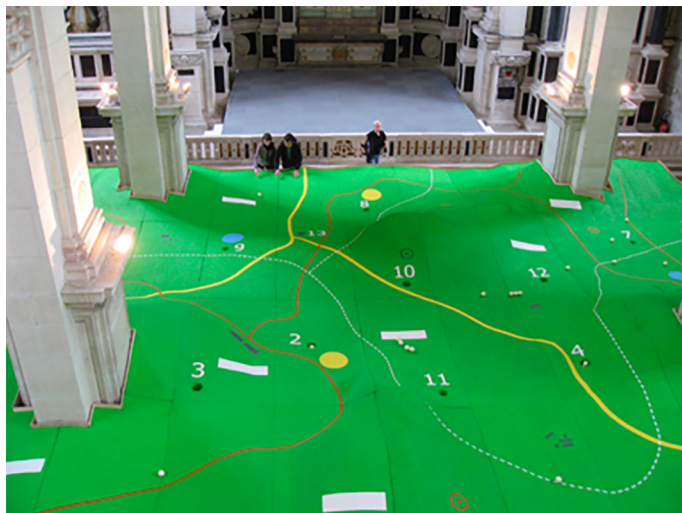
La obra terminó siendo una instalación en el centro de la iglesia, en la que una gran maqueta reproducía la topografía de un minigolf, con sus dibujos de cota, hoyos y números. La pieza, en su lenguaje naif, y pintada en un verde cromático fuerte, contrastaba poderosamente con el espacio barroco.

Cox relata cómo fueron las diferentes fases de ideación del proyecto, comenzando por lo que denomina una «fase de estudio». Es el período en el que el artista llega al lugar y trata de comprenderlo de una manera desprejuiciada. Lo mira sin tratar de imponerle una idea preconcebida. Es lo que **François Matton** (1969-) llama, en sus *Exercices de poésie pratique (Ejercicios de poesía práctica)*, «atención sin intención». Se trata de analizar las características del espacio, atendiendo a su realidad y siendo receptivo a sus características. Cox nos dice que en este momento siempre se ayuda de un cuaderno en el que vuelca tanto los datos reales del espacio como sus impresiones e ideas. Este momento de estudio siempre viene acompañado de una documentación sobre el lugar, y el cuaderno de trabajo adquiere el aspecto de un cuaderno de bitácora muy metódico, con lecturas sobre el espacio, notas e ideas, más la observación y medición.

En esta fase de estudio se va formando lo que Cox denomina la «rueda de repuesto», una primera idea, intuición inmediata y vaga que en poco tiempo va tomando forma, materializándose en imágenes. Si a lo largo de cuatro días de trabajo no aparece una idea dominante que se imponga, el artista considera que esa rueda de repuesto es la intuición que debe seguir, aunque no sea en principio el fruto de una construcción muy consciente. En esta fase de estudio se crea en el cuaderno un *scrap book*²⁴ de documentación relacionada con el lugar y con las diferentes ideas que van surgiendo. Se escanean o fotografían páginas de los libros consultados y se van montando en el ordenador las imágenes de referencia que luego se imprimen e intervienen. A continuación, Cox genera un código de colores y letras para ordenar las ideas del dossier, lo que le permite ver y jerarquizar las relaciones y repeticiones presentes en sus múltiples páginas. Para ello, escribe cada posible idea en una tira de papel y las extiende en su escritorio. Esto le permite ordenarlas de diferente manera, agrupando las que sean similares, etc.

De esta fase de estudio pasa a una «fase de concepción». Es el momento en el que realiza bocetos, al principio muy esquemáticos, de sus percepciones sobre el lugar, incluyendo posteriormente modelados 3D y simulaciones o maquetas. En el caso de su intervención en Chaumont, como la iglesia barroca tiene una gran altura y una dominante arquitectónica muy vertical, enseguida sintió que su obra debía ocupar un espacio que contrastara con la dinámica ascendente de las columnas, generando un plano muy horizontal. Es curioso porque eso estaba claro desde la primera visita al espacio y antes de saber cómo sería la pieza o incluso su tema.

(24) Aunque *scrap book* tradicionalmente es un libro de recortes (como los álbumes en los que se coleccionan entradas de cine, autógrafos de artistas o recortes de periódico), en el proceso artístico, es un lugar donde se vuelca el material visual de un proyecto, de manera que, sin explicación verbal o escrita, las imágenes comienzan a crear un diálogo con asociaciones a veces inesperadas que dan un espectro amplio y complejo sobre el tema que se trata. La base de este método fue introducida en la metodología histórica por el historiador alemán Aby Warburg (1866-1929) al crear su Atlas: una serie de paneles en los que colocaba diferentes fotografías que en principio podían parecer inconexas, pero que formaban un tipo de discurso conceptual.

Figura 47. Paul Cox. *Uncle Toby's Bowling-Green* (2008).

Fuente: <<http://www.illustrissimo.com>>

Respecto al tema, tenía la intuición de crear sobre ese paisaje horizontal un lenguaje gráfico que se acercara al contenido del festival (el diseño de carteles), lo cual le hizo pensar en el mundo de la cartografía. Esto le evocó una historia narrada por su autor favorito, **Laurence Sterne** (1713-1768), que además de ser clérigo, vivió en el período de construcción de la iglesia. Hacer alusión a la obra de un clérigo en una iglesia parecía encajar bien, y recordó la novela *The live and opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (*La vida y opiniones de Tristram Shandy, caballero*), donde el personaje del tío Toby construye al final de su jardín, sobre el espacio de un *boulingrin*,²⁵ un gran paisaje artificial con colinas y valles sobre el que reproduce las batallas en las que ha participado. Como en la etimología de *boulingrin* está *bowling green*, enseguida se asoció con la idea de minigolf, lo que relacionaba conceptos como «jugar» (en el texto, el paisaje artificial y lúdico para reproducir las batallas, y el espacio del *boulingrin*) con la idea del uso de la iglesia para rezar (por la similitud de los términos *play* y *pray*).

Pese a que la iglesia está desconsagrada, en general, el público que visita las exposiciones que tienen lugar allí suele susurrar, pero en el caso de esta intervención la gente recorría el espacio hablando alto, pues el aspecto lúdico de la pieza recodificaba los códigos de conducta en el espacio.

Una vez definida la idea, después de la fase de bocetado detallado y de la maquetación, comienza la fase de fabricación,²⁶ que puede ser encargada o, como en este caso, realizada por el artista en su taller con la ayuda de una asistente contratada para el proyecto. La obra cubre una extensión aproximada de 100 m², y se fragmentó en módulos iguales de 122 x 250 cm (ajustados a las medidas industriales de los tableros para evitar desperdicio de material), los cuales, unidos, componían un gran puzzle. En esta fase hay que dimensionar el calendario, la adquisición de material, el almacenamiento del mismo y de las piezas terminadas, los tiempos de producción y el transporte e instalación en

(25) Se trata de un juego de petanca sobre hierba que se juega al aire libre.

(26) Aunque Cox recuerda que continuamente revisa las ideas del cuaderno, para recordar cuál es el punto de partida y para no perder la motivación principal, incluso cuando la fase de diseño está muy avanzada.

el lugar. Pasaron dos meses desde que se hizo el encargo; el dossier de trabajo tenía más de cien páginas con ideas, bocetos e imágenes; la fabricación duró seis semanas, y la instalación en el recinto, una.

