

---

# Instal·lacions artístiques: L'espai significat

---

PID\_00272396

Javier Chavarría

---

Temps mínim de dedicació recomanat: 7 hores

---



**Javier Chavarría**

L'encàrrec i la creació d'aquest recurs d'aprenentatge UOC han estat coordinats per les professores: Aida Sánchez de Serdio, Laia Blasco

Primera edició: setembre 2020

© d'aquesta edició, Fundació Universitat Oberta de Catalunya (FUOC)

Av. Tibidabo, 39-43, 08035 Barcelona

Autoria: Javier Chavarría

Producció: FUOC



*Els textos i imatges publicats en aquesta obra estan subjectes –llevat que s'indiqui el contrari– a una llicència Creative Commons de tipus Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0. Podeu copiar-los, distribuir-los i transmetre'ls públicament sempre que en citeu l'autor i la font (Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya), no en feu un ús comercial i no en feu obra derivada. La llicència completa es pot consultar a <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.ca>*



# Índex

<b>Introducció</b> .....	5
<b>Objectius</b> .....	6
<b>1. Què és una instal·lació?</b> .....	7
1.1. Terminologia i definició. Relacions entre escultura, espai i lloc .....	9
1.2. Antecedents directes i altres terminologies afins .....	11
<b>2. L'espai com a resultat</b> .....	16
2.1. El taller de l'artista com a espai de creació .....	16
2.2. Expansió de l'obra en l'entorn. L'obra és l'espai .....	19
2.3. Resignificació de l'espai contextual. L'espai precedent .....	22
2.4. Instal·lació artística i espai escènic .....	23
2.5. L'obra com a lloc de l'experiència. Un públic altre (immersió, passejar, habitar) .....	27
2.6. Instal·lació i mercat de l'art .....	31
<b>3. Elements del lloc; aproximació a la comprensió formal de l'espai</b> .....	34
3.1. L·lindars .....	34
3.1.1. Avantsala .....	39
3.1.2. Frontera .....	40
3.2. Tocar terra, el pla horitzontal .....	41
3.2.1. Caminar sobre el pla horitzontal .....	41
3.2.2. Clots; desplaçaments paral·lels del pla horitzontal .....	46
3.2.3. El pla inclinat .....	49
3.3. Perímetre. Els límits del lloc .....	53
3.3.1. Tancaments i laberints .....	57
3.3.2. Passadissos, passatges i corredors .....	61
3.4. Sostres. Elevar la mirada .....	65
3.5. L'espai buit .....	69
<b>Bibliografia</b> .....	77
<b>Annex</b> .....	78



## Introducció

El terme **instal·lació a l'art** ha sofert un desenvolupament tan exponencial que actualment ho veiem aplicat a tota peça artística que escapa en el seu format a les catalogacions clàssiques del món de les arts plàstiques. Relacionat amb l'escultura per tractar-se d'obres tridimensionals, en moltes ocasions es considera instal·lació aquelles escultures que no encaixen o amb el format o amb la tècnica amb la qual se solen produir. Però la instal·lació artística és una pràctica concreta que podríem aplicar amb propietat només quan es genera un tipus de relació entre l'obra i el lloc, i quan la proposta feta per l'artista entén l'espai no com a contenidor sinó com a part mateix del contingut.

En el present text es proposa una definició concreta i una contextualització històrica que serviran per entendre el gir donat per les arts tradicionals per obrir-se a nous formats d'actuació, i en conseqüència, es parlarà del nou model d'espectador que requereixen aquestes obres, així com de les seves sinergies amb altres camps de producció artística que també usen l'espai com a base, com succeeix en les arts escèniques. Així mateix, analitzarem diferents tipus d'intervencions artístiques en espais concrets, per aproximar-nos a maneres de pensar i de fer d'artistes contemporanis que ens facilitin la comprensió de les seves actuacions i dels seus resultats, i amb això podrem formular també una metodologia procedimental de caràcter pràctic.

## Objectius

Aquest material docent té els següents objectius:

- 1.** Comprendre el terme instal·lació a l'art i la seva relació amb els diferents formats artístics.
- 2.** Conèixer les diferents postures i debats sobre aquesta pràctica, i apropar-nos als interrogants que pot plantejar aquest tipus de treball artístic.
- 3.** Analitzar i comprendre alguns exemples d'obres artístiques que s'inscriuen en els paràmetres del que anomenem instal·lació.
- 4.** Crear una aproximació als diferents components de l'espai com a lloc de treball que serveixin, si s'escau, de punt de partida per a una possible incorporació d'aquest tipus de pràctiques en la pròpia obra artística.

## 1. Què és una instal·lació?

El terme **instal·lació en art** neix de manera espontània en el terreny de la crítica contemporània a mitjans dels anys seixanta del segle XX, per tractar de definir actuacions artístiques que estaven començant a normalitzar-se en aquell moment, en les quals la proposta artística involucrava l'ús de l'espai per constituir un tot entre els elements «instal·lats» en el lloc i el lloc mateix.

Una definició molt encertada que posa el focus en la relació obra/espai és la que fa l'artista Concha Jerez (1941-):

«Una "instal·lació" és una obra única que es genera a partir d'un concepte i/o d'una narrativa visual creada per l'artista en un espai concret. En ella s'estableix una interacció completa entre els elements introduïts i l'espai considerat com a obra total» (Jerez, 1987, pàg. 5).

Malgrat la claredat d'aquesta afirmació, en l'actualitat, i atès que el terme en sí no deriva com en d'altres casos d'una determinada proposta concreta o d'un manifest formulat, el terme «instal·lació» resulta lleugerament ambigu i s'aplica indiscriminadament, la qual cosa fa que anomenem així a gairebé tot el que no pot ser catalogat sota els criteris que va establir **Clement Greenberg** (1909-1994) en les dècades dels quaranta i cinquanta del segle XX.

El teòric nord-americà, al llarg de les pàgines dels seus articles de crítica d'art publicats en revistes especialitzades, i sobretot des del seu llibre *Art and Culture* (Art i cultura) del 1961 –dins d'un corrent de pensament en la qual participaven altres, com el seu deixeble **Michael Fried** (1939-), en un context històric de retorn a l'ordre–, crea una catalogació exhaustiva del que haurien de ser les diferents parcel·les artístiques en les quals classifica les produccions artístiques, aplicant a cada format una categoria i procediments que poguessin servir per encasellar-los de manera bastant rígida. Al mateix temps que es donava aquest intent de normalització, el panorama sociocultural, i també l'artístic, estaven recomponent-se després de les guerres mundials, i les seves conseqüències en l'ordre polític i econòmic internacional proposaran models d'actuació per part d'alguns artistes que qüestionen aquestes catalogacions.

En els anys cinquanta i seixanta, alguns artistes recullen el testimoni de propostes surrealistes i dadaïstes de principis del segle XX i creen obres en les quals incorporen objectes reals tant en els quadres com en les escultures. El model dominant imposat pels artistes del grup de l'expressionisme abstracte apostava per una pintura o escultura definides per la seva bidimensionalitat o tridimensionalitat, i conviu amb l'aparició de propostes com l'obra de **Robert Rauschenberg** (1925-2008), **John Cage** (1912-1992) o **Nam June Paik** (1932-2006), per citar-ne només alguns, que incorporen a les seves creacions objectes reals que dialoguen amb superfícies pintades bidimensionals, com en el cas del

primer, o que interactuen amb el cos del propi artista i amb l'espai en el cas dels altres dos. Aquestes actuacions dilueixen les fronteres entre disciplines i exploren nous llenguatges mestissos que no encaixen bé en les categories tradicionals que Greenberg proposava.

En aquest context, Fried, en la seva obra *Art and Objecthood* (Art i objectualitat) de 1967, ve a qüestionar aquestes actuacions mixtes que incorporen el cos, l'objecte i l'espai –com estaven fent també els artistes minimalistes des d'inicis de la dècada dels seixanta, i les arts escèniques més evolucionades del mateix període– per establir les bases del que, segons la seva perspectiva, havia de ser el terreny de la pintura o el de l'escultura com a llocs aïllats amb necessitats i objectius diferents; la pintura havia de «substituir les relacions “reals” de l'espai “real” per l'il·lusionisme amb el qual la pintura, per la seva veritable naturalesa, estava obligada a pactar»<sup>1</sup>.

<sup>(1)</sup>Charles Harrison i Paul Wood: *Art in Theory 1900-1990*, 1992.

### Les idees de Fried

El conflicte per Fried residia en que, quan el públic contempla una pintura com un objecte real no ho assimila com a una producció artística, i per això la pintura hauria de buscar el seu propi camí, fugint d'una banda de la seva tendència a l'objecte, però sense caure en els recursos il·lusionistes clàssics.

Actualment veiem les teories de Greenberg i de Fried com una manera de fer crítica d'art del passat, més que com a postulats vinculants, doncs sembla no tenir sentit parlar de pintura des de les limitacions del bidimensional, atès que des dels anys vuitanta i noranta del segle XX, i sobretot en els primers deu anys del segle XXI, una gran quantitat d'artistes incorporen l'espai i els objectes en les seves produccions, i atès que actualment la crítica i el públic ha interioritzat aquestes propostes com una manera més d'expressar un treball artístic, per la qual cosa està fora de discussió qüestionar el format com a marc d'actuació.

- A l'apartat 1 repassarem la terminologia més utilitzada per referir-se al format d'instal·lacions artístiques i quines són les característiques que fan que puguem considerar una obra d'art com a una instal·lació. Per a això, recordarem de manera breu els orígens d'aquest format i els seus antecedents.
- A l'apartat 2 veurem la importància de les característiques específiques de l'espai en la formulació de l'obra, partint del propi taller de l'artista com a embrió del model d'instal·lació per veure també les relacions que s'estableixen entre l'obra i el lloc i la seva mútua interacció.
- A l'apartat 3, com a una aproximació formal a l'espai, recorrerem les característiques físiques del lloc per, des d'aquesta perspectiva, repassar una sèrie d'actuacions artístiques que tracten en cada cas de respondre a cert plantejament o tipus de solucions formals. Aquest apartat, des de la pers-

pectiva de la pràctica artística, valora les possibilitats expressives i de comunicació dels diferents components espacials.

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



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

### 1.1. Terminologia i definició. Relacions entre escultura, espai i lloc

Com hem apuntat, el terme en sí no neix com en d'altres casos d'una deliberada formulació estètica, amb un decàleg o un contingut descriptiu intencionat, sinó que parteix de la paraula *Installation* que usa l'artista nord-americà **Dan Flavin** (1933-1996) per designar les obres que estava fent en la dècada dels seixanta del segle XX, en les quals una sèrie de tubs de neó fluorescents acolorits es col·locaven a l'espai expositiu dibuixant diferents estructures.

Aquestes formes es relacionaven íntimament amb el lloc, doncs sovint la col·locació s'adaptava a les proporcions i a les característiques físiques de la sala, i la peça usava els límits entre els diferents plans, horitzontals i verticals, així com la mètrica de proporció dels mateixos, per constituir les peces exposades. Cadascun dels elements –les llums per portar els tubs fluorescents– eren objectes que s'adquirien. Ni es manipulaven ni es construïen expressament, la seva única manipulació era l'assemblatge entre elles i la ubicació en el lloc. Pel que es deixava clar que, quant a la pràctica artística, l'interès no radicava en la producció de la peça en sí, sinó en el nou significat que els objectes adquirien en la seva nova ubicació, formant part d'una peça artística que, d'altra banda, era fàcilment reproduïble una vegada adquirits els elements i compresa la idea.

Flavin va crear suggeridors espais intervinguts amb els seus fluorescents que, en ser elements modulars, permetien una gran varietat de jocs formals i visuals.

El més interessant d'aquestes obres (la qual cosa feia que el terme escultura no s'adaptés molt bé per definir-les), era que:

- 1) Els propis elements utilitzats no eren objectes únics insubstituïbles, sinó peces reemplaçables que cobraven sentit en una determinada disposició espacial.
- 2) Aquestes peces funcionaven no tant pel que eren, en quan a objectes, sinó per la seva capacitat per resignificar i intervenir l'espai expositiu, fet que ocorria perquè la sala es tenia amb la llum produïda pels fluorescents, evidenciant així un espai «altre», podríem dir latent, que substituïa a l'espai «real».

L'obra anul·lava la percepció del lloc i ho transformava en una altra cosa, usant per a això l'efecte que els objectes generaven: el reflex en el sòl multiplicat i deformat per les llums que ho produïen, i l'atmosfera de color que envaïa la sala, omplint el seu espai buit amb una sensació gairebé tangible de saturació cromàtica.

Aquestes peces de Flavin s'han considerat les primeres obres d'art minimalista, perquè eren capaces de transformar l'espai –amb la llum– i prenent com a punt de partida materials industrials. L'art minimalista havia proposat una modulació escultòrica que incloïa tant les formes mínimes que componien les peces –formes (per exemple, una galleda) gairebé sempre creades industrialment–, com també els espais buits que es creen entre elles. L'escultura minimalista estableix aquest diàleg entre el ple i el buit, la qual cosa suposa una lectura entre dos models de realitat: una tangible i una altra intangible. La llum amb la qual Flavin omple la sala la cosifica com a espai artístic. Parlarem d'això més detalladament al subapartat 3.5.

El terme **instal·lació** es va adaptar immediatament a aquesta necessitat de definir alguna cosa que s'exposava, que el seu resultat no eren només les parts que la formaven, sinó tot un sistema de relació entre elles i l'entorn.

El terme en català és una traducció de l'anglès, **Installation Art**, que defineix no només el fet mateix d'instal·lar elements en un lloc, sinó que té a més l'accepció d'investir, és a dir, conferir dignitat a algú o a alguna cosa en un moment especial.

Una bona definició del terme la fa **Josu Larrañaga** (1948-) en explicar que:

«una instal·lació és preparar un lloc perquè pugui ser utilitzat per l'usuari d'una manera determinada. És permetre que es posin en funcionament un conjunt d'instruments, aparells, equips o serveis; que es puguin activar una sèrie de funcions segons les necessitats de cada moment. El que instal·la **possibilita** una nova utilització de l'espai en el qual actua, però convé tenir en compte que qui l'engega, qui li dona un determinat ús, és qui ho utilitza, l' **usuari**» (Larrañaga, 2001, pàg. 31).



Insistirem més endavant sobre **la relació entre el públic i la instal·lació**. Ara només apuntarem que, en l'art, el terme instal·lació ve a unificar totes aquestes accepcions d'instal·lar:

- En el seu aspecte tècnic (la col·locació de determinats elements a l'espai),
- En el narratiu, la qual cosa inclou la preparació i transformació del lloc perquè succeeixi l'experiència artística, és a dir, la creació de les condicions físiques i emotives perquè el significat de l'obra aflori i sigui possible.

Per això veurem que instal·lació, en l'art, abasta obres molt diverses: des d'aquelles que incideixen en l'assemblatge d'una sèrie d'elements o mecanismes, fins a aquelles que procuren una construcció «habitable» per a l'espectador, permetent que aquest s'instal·li allí, passant pels jocs visuals i perceptius, o per les evocacions d'ordre poètic o metafòric.

## 1.2. Antecedents directes i altres terminologies afins

Al moment en el qual Dan Flavin estava temptant l'espai de la sala amb les seves peces industrials en els anys seixanta del segle XX, tot un seguit de derives artístiques buscaven usar l'espai físic com a matèria en la qual intervenir, partint de nous supòsits de definició del que es deia obra d'art. En aquest sentit, tots s'estaven beneficiant de les conquestes i les troballes fetes en aquest camp pels artistes de dècades precedents que qüestionaven els límits de la producció artística.

La primera meitat del segle XX és un camp d'estudi tan complex i extens que és inviable estudiar-ho aquí, tal és la diversitat i el nombre de propostes que el món de l'art va oferir com a resposta als canvis polítics, socials, econòmics o científics, que aquesta època convulsa es va convertir en el motor de les tendències radicals del panorama creatiu. En aquesta atmosfera de transformació i conflicte va néixer la base sobre la qual s'assenta el **concepte contemporani d'instal·lació artística**. Abordant el concepte d'instal·lació com ho entenem avui, i atenent els antecedents que van possibilitar aquesta pràctica artística, les bases històriques a les quals al·ludim es podrien resumir d'una manera molt esgarriada en tres girs bàsics en el camp artístic durant el segle XX:

- La incorporació de l'objecte «real» i del cos en l'obra artística (art/vida),
- la revisió de la concepció del que és una obra d'art (llenguatge/funció),
- l'ampliació dels camps d'actuació (art total).

De la primera podem dir que a partir del moment en que els artistes cubistes a l'inici del segle XX van incorporar materials adherits als quadres (tals com a diaris, partitures o reixetes), la pintura va fer un pas significatiu cap a l'objectualització de l'obra pictòrica. Amb la tècnica del *collage*, o *papiers collés*, que és com es va començar a anomenar a aquesta tècnica, se substituïa la representació d'un referent del món sensible per l'objecte mateix incorporat

a l'obra. Gradualment, l'objecte incorporat va adquirir una presència major, i es va intervenir menys sobre ell perquè la seva relació amb un context d'origen aliè a l'obra mantingués la seva evidència, amb el propòsit d'incidir en el diàleg entre el representat i el presentat. Més tard, el propi objecte en sí mateix esdevé obra, i la confusió entre l'espai de la representació i el de la vida és completa, no sense molts desacords entre les propostes, els crítics i el públic.

Al principi, amb els collages cubistes, però també més tard amb les obres pop dels seixanta, la discussió semblava circumscriure's al camp de la pràctica artística; és a dir, es reduïa a un problema de procediment i no tant de caire conceptual, si bé aquells primers objectes incorporats a les pintures ja estaven col·locant el primer esglaó per abandonar la concepció de l'obra com a representació.

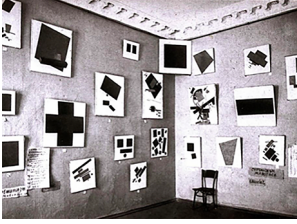
Respecte al segon punt, la revisió del que diem obra d'art tindria una doble vessant: la **formal** i la **conceptual**. Des del punt de vista purament formal es genera la discussió sobre els suports artístics, la qual havia començat amb l'experimentació de les avantguardes de les dues primeres dècades del segle, i que inclou la incorporació dels materials nous que la indústria oferia. El ferro i el plàstic van fent-se el seu espai en el terreny de l'escultura per allunyar la idea que el valor de l'obra depenia en part de la noblesa del material utilitzat. Però també entra en discussió el format del suport, no només per la seva composició i grandària, sinó fonamentalment per la seva forma i lloc. Aquestes cerques en el camp formal condueixen a una **revisió en el camp conceptual** que portarà a tota una reflexió sobre l'art com a llenguatge, replantejant-se la pregunta de què és una obra d'art i quina és la seva funció en un context social i artístic, la qual cosa incidirà en la manera en que l'art es presenta.

L'ús d'objectes «reals» i la idea de que la peça artística és en sí mateixa un objecte portarà a una progressiva reducció dels elements que aïllen l'obra del seu entorn. Peanyes i marcs comencen a desaparèixer, i la col·locació de les obres a l'espai expositiu per a ser mostrades inicia un camí de ruptura i creativitat que és l'antecedent directe de la instal·lació artística. Hi ha molts exemples en els quals els límits de la pintura es trenquen, però a més és interessant la manera en que les obres dialoguen entre sí al ser exposades com a un continu que s'hagués fragmentat.

### **L'exemple de Malévich**

*L'última exposició futurista, 0:10* (Petrograd, 1915), en la qual els quadres suprematistes de Kazimir Malévich (1879-1935) penjaven de les parets ocupant l'espai del sòl al sostre de manera desordenada, formant una espècie de tapís que ocupava també els angles oblics de les cantonades. Aquesta col·locació inusual per a una pintura ja proposava una nova funció del mitjà pictòric allunyada de la idea de representació. Exemples similars els trobem en les exposicions col·lectives del grup Dadà realitzades en els anys vint o en els treballs escultòrics que començaven a mostrar un art no figuratiu presentat al públic sense peanya o pedestal.

Figura 2. Kazim Malévich. *L'última exposició futurista, 0:10* (1915)



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

Finalment, en el marc dels canvis que senten les bases i fan possible la formulació del model de la instal·lació en l'art, cal citar la manera en que els artistes comencen a incorporar en els seus treballs paràmetres relacionats amb altres disciplines artístiques no considerades realment art en majúscules –les arts escèniques, l'escenografia, el vestuari–, o bé amb formes més bastardes i perifèriques de les mateixes –el circ, les fires–, així com d'altres disciplines incipients (el disseny gràfic de cartells), o encara més enllà, en el seu compromís de propaganda ideològica, amb la ideació o intervenció d'espais per a l'ús dins del discurs polític, la qual cosa els portava a terrenys mixtos entre l'arquitectura i l'escultura.

### L'exemple de Tatlin

La torre/escultura ideada per Vladimir Tatlin (1885-1953) del 1919, titulada *Monument a la III internacional*, era un monument de grans dimensions que el públic podia visitar accedint per una rampa helicoidal que el recorria. En un terreny ambigu en el qual una estructura escultòrica envoltaria un gran edifici, va ser projectada amb materials propis de la indústria en la línia del productivisme soviètic de l'època. Per la seva grandària no era escultura, però per la seva forma no s'assemblava al que llavors s'entenia per un edifici, conceptualment era un manifest, però desenvolupava tot un programa simbòlic. L'ambigüitat de la proposta i el fet que no s'arribés a materialitzar més enllà de la fase inicial de la maqueta, l'han convertit en un element inclassificable en l'art que suma disciplines i metodologies, i que mostra amb claredat com els límits de la producció artística estaven en dubte ja des de principis del segle XX.

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



Font: Wikipedia

El nou model d'instal·lació va conviure en els seus orígens amb altres aproximacions a l'ús de l'espai com a obra artística que tractaven de vincular els formats tradicionals amb una nova concepció d'obra total. Abans d'encunyar-se la paraula «instal·lació», altres termes van ser usats per definir actuacions que poguessin suposar un nou format integrador i inclassificable.

Així, per exemple, **MERZ** va ser un moviment de deriva dadaista, actiu a Alemanya durant els anys vint del segle XX; mentre que *assemblages* o *combine painting* és el nom que va donar l'artista **Robert Rauschenberg** (1925-2008) a les seves obres dels anys cinquanta i seixanta que combinaven pintura i objectes, creant elements a mig camí entre l'escultura i la pintura. Paral·lelament, a la fi dels anys quaranta, l'artista italo-argentí **Lucio Fontana** (1899-1968) va fundar un moviment que va denominar **Espacialisme** o *Movimento Spaziale* (Moviment Espacial), essent ell l'únic representant –encara que després va tenir certs seguidors–. Aquest corrent establia un format pictòric segons el qual la superfície del llenç havia de ser perforada o esquinçada amb un o diversos talls o perforacions amb el propòsit de crear una relació entre el suport bidimensional del llenç i l'espai que es troba davant i darrere del mateix, comunicant així l'espai real habitat per a l'espectador amb l'espai fictici de l'obra, en un moment en el qual es qüestionava la realitat de l'objecte artístic com a tal.

Així mateix, a principis dels anys seixanta es desenvolupa tot un moviment que relaciona l'obra amb el lloc, però que, al tractar-se d'obres que reflexionen sobre el concepte de natura i de medi ambient realitzades en espais naturals, es va consolidar com a un moviment específic anomenat **Land Art**. Això no permet limitar el terreny del que anomenem «instal·lació» a l'interior de la sala, i a la vegada veurem també en alguns casos intervencions en espais tancats que al·ludeixen a l'espai exterior i a la natura, de la mateixa manera que podem trobar instal·lacions en espais oberts urbans. Quan es va crear el moviment *Land Art*, el terme «instal·lació» s'estava encunyant per a un altre tipus d'actuacions; per això, encara que en tots dos casos la base és crear una obra que es relaciona amb l'espai que l'eixopluga, les obres de *Land Art* tenen un format molt específic desenvolupat en un moment històric específic que les delimita d'una manera molt concreta.

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

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

Alguns teòrics marquen una obra de **Yves Klein** (1928-1962) com a la primera instal·lació que podria rebre aquest nom, encara que el terme encara no estava encunyat. Es tracta d'una obra creada al 1958 a París, a la galeria Iris Clert, que venia designada pel títol impossible de *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée* (L'espacialització de la sensibilitat en estat de matèria primera de sensibilitat pictòrica estabilitzada), però que va ser coneguda més familiarment com *Le Vide* (El buit). Analitzarem aquesta obra més endavant al subapartat 3.5., però avancem que aquesta exposició ja va plantejar de manera molt intuïtiva les possibilitats de treball amb l'espai, fins i tot des de la pròpia posada en escena de la inauguració, en la qual, a manera de carregada benvinguda, es va intervenir la façana amb unes cortines blaves folrant els aparadors de la galeria amb el mateix color.

En definitiva, el naixement de la instal·lació com a format no és espontani, sinó que recull tot un esdevenir d'actituds que qüestionaven els límits dels espais de creació, alhora que n'estenien la seva creativitat a d'altres maneres d'entendre el lloc i l'ús de l'espai com a experiència artística.

## 2. L'espai com a resultat

### 2.1. El taller de l'artista com a espai de creació

Hi ha una **relació secular de l'artista amb el lloc de treball i creació** que vincula el resultat amb les condicions de l'espai en el qual s'ha desenvolupat el mateix. Enfront de la visió vuitcentista associada a la idea de l'artista en el taller, entès com un espai apàtrida i voluptuós en el qual es viu d'esquena a les convencions socials i en el qual la creació ve de moments d'inspiració induïts pel temperament contestatari, les escoles d'art i disseny dels anys trenta del segle XX proposaven un espai de creació tecnificat més semblant a un laboratori en el qual s'aplicava el mètode i la reflexió al procés creatiu. En tots dos casos, l'artista, en grup o en solitud, crea en el taller no només les obres sinó també una espècie de microcosmos resultant del model artístic que ajuda a la confecció de les peces, tant en la seva concepció com en tots els passos de la seva producció.

Aquest model estava implantat en el barroc amb espais separats: l'**estudi** per llegir, dibuixar i conceptualitzar; i l'**obrador** per dur a terme la part procedimental.

La manera en la qual el treball es desenvolupa a l'espai del taller crea una distribució espacial interessant, entesa des de les seves possibilitats de circulació, situant els processos en funció de les característiques de la sala, la seva llum o la seva estructura. L'artista, mentre treballa, conviu amb diverses obres començades o acabades alhora; en el seu taller s'amunteguen obres no acabades que estan en repòs esperant una revisió posterior, i sovint s'envolta d'obres adquirides i atresorades, pròpies o d'altres artistes, que serveixen d'estímul i referència, i que estableixen diàlegs conceptuals amb les obres en procés.

#### **El taller de Matisse**

És conegut que **Henri Matisse** (1869-1954) mai es va desprendre de dos de les seves obres *La blouse roumaine* (1939) i *Le Réve* (1940), i en les fotografies ambdues poden veure's penjades en la paret del seu taller, tant el del Boulevard Montparnasse de París com el que va tenir a Vence. Aquestes obres eren per ell un referent del camí triat de simplificació i geometrització del cos, i va voler que li acompanyessin com un far que li servís de guia mentre treballava. Matisse era aficionat a reproduir el seu espai de treball en els seus quadres, com en *L'Atelier rose* o en *L'Atelier rouge* (ambdues del 1911), on veiem els diferents útils de l'ofici, els cavallets i les peanyes posats en relació amb el mobiliari (cadires, mampares), així com les naturaleses mortes disposades entre escultures clàssiques i marcs. En aquest lloc els mobles, les eines, les obres en procés i les acabades formen un tot.

Figura 5. Nat Finkelstein. *Warhol assegut a The Factory* (1967)

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

El taller d'un artista pot tenir espais d'emmagatzematge d'obres acabades que evoquen les galeries dels col·leccionistes o els magatzems dels museus. Les maneres d'emmagatzematge i de catalogació són sovint referències en el format de la instal·lació artística, com és el cas de moltes obres de l'artista francès **Christian Boltansky** (1944-), en les quals es repeteixen elements evocadors de l'holocaust, com les caixes de metall o els munts de roba usada. Parlarem d'ell a l'apartat 3.3.

D'altra banda, l'estudi com a lloc de visita de galeristes i possibles compradors el vincula amb la tenda i el negoci familiar, la qual cosa està també a la base de certa estructura de mercat. En aquestes visites de compradors, el taller es presenta com un conjunt, una sort de disposició espacial dels elements en diàleg amb la pròpia proposta artística.

### El taller d'Andy Warhol

És mític l'espai de creació que **Andy Warhol** (1928-1997) va tenir a Manhattan anomenat *The Factory*, situat en els anys seixanta en la quarta planta del número 231 del carrer 47 Est: es tractava d'un espai obert i polifacètic, decorat de forma estrafolària, pintat en la seva totalitat de color platejat, on la vida social i privada, l'activitat comercial juntament amb la producció artística es fusionaven de manera indissoluble.

La decoració del lloc, encarregada per Warhol a un dels seus col·laboradors, Billy Linich (qui pràcticament va acabar vivint allí, actuant com a equip de manteniment i recepcionista, i ajudant en la producció de les obres), estava inspirada en el propi apartament de Linich que a Warhol li encantava. Així, es va pintar tot de color platejat, no només les parets, també els mobles, els maniquís i el telèfon. El color es va estendre pel sostre i el sòl, el qual, donada l'enorme afluència de visitants a l'estudi, calia repintar cada dues setmanes per mantenir-lo platejat.

Els miralls, el paper de plata folrant algunes parets i la bola de discoteca van acabar per configurar un espai mític que, més enllà de ser un lloc de treball, es va convertir en el focus cultural de l'avantguarda novaiorquesa durant els anys seixanta i setanta. Interiorisme, obra artística i declaració d'intencions es van fusionar de manera rotunda. L'espai del taller platejat pot veure's com a una senyal d'identitat i d'inspiració per a la seva instal·lació de núvols realitzada anys després, al 1966, per a la Galeria de Leo Castelli de Nova York. Tornarem sobre aquesta obra a l'apartat 3.4.

És significatiu que després de l'any 1965, en el qual Warhol va anunciar que no seguiria dedicant-se a la pintura per dedicar-se al cinema i la música, la seva carrera va donar un gir que va coincidir amb una nova ubicació per *The Factory*, traslladada a la sisena planta del número 33 d'Union Square Oest. Aquest nou espai, que coincidia amb una nova orientació artística i empresarial, es va decorar tot en blanc i negre. Van dividir l'espai en

dues zones: una habitació blanca que servia com a oficina, i una habitació negra on es projectaven les pel·lícules. Aquest nou espai deixava clar un nou estatus per a l'empresa Warhol i va allunyar la ja incontenible i indomable prole de fans i acòlits que omplien diàriament l'antiga *The Factory*.

En nombroses ocasions, els tallers dels artistes s'han anat museïtzant, conservant per al públic l'aspecte que tenien en un dia qualsevol de treball dels seus propietaris. En alguns casos es converteixen en casa-museu, la qual cosa li dona un caire de conservació nostàlgica. En d'altres, en preservar el lloc i presentar-lo com a espai visitable, es crea l'efecte d'una obra d'art, és a dir, d'una posada en escena que reproduceix no una peça en concret sinó una forma de vida i de treball.

### El taller de Brancusi

Veiem un exemple en el taller de **Constantin Brancusi** (1876-1957) de París. A la seva mort, l'artista va llegar tot el seu taller de l'Impasse Ronsin al govern francès, i aquest el va recrear en un espai a la plaça del Centre Pompidou com a part de la col·lecció del museu. En la seva última adaptació, realitzada per l'arquitecte Renzo Piano (1937-), es va buscar un balanç entre recrear la intenció de Brancusi respecte al seu espai privat i aconseguir les necessitats d'un espai expositiu. El taller de Brancusi és un bon exemple de com l'espai privat de treball es pot entendre conceptualment com a un antecedent del model d'instal·lació artística. En ell, les peces perden la seva independència i es fusionen amb el lloc constituint un tot.

En l'explicació que ofereix el Centre George Pompidou per a la visita del taller Brancusi al seu web diu: «A partir de la dècada de 1920, presentarà el seu treball en el taller, que es converteix en una obra d'art en sí mateixa, un cos format per cèl·lules que es van generant entre elles. L'experiència de mirar, des de dins del taller, cadascuna de les escultures per formar un conjunt de relacions espacials va conduir a Brancusi a reajustar diàriament la seva ubicació per a aconseguir la unitat que li semblava més adequada. En els seus últims anys de vida, Brancusi va deixar de produir escultures i es va concentrar en la relació que tenien entre sí dins del taller. Aquesta proximitat va ser tan important que l'artista no va voler exposar més i, quan venia una obra, la substituïa per la seva còpia en escaiola per a no perdre la unitat del conjunt».

Figura 6. Vista parcial actual de la recreació del taller Brancusi al Centre Pompidou, París



Font: Centre Pompidou

Revisant aquests exemples, podem veure que, en un moment en el qual ni tan sols s'havia encunyat el terme «instal·lació», i parlant d'artistes que no treballaven expressament aquest format, trobem tallers d'artistes que evidencien l'estreta relació que es crea entre el procés creatiu, l'obra i l'espai mateix de producció, i que mostren en quina mesura alguns artistes feien el pas d'estendre la



seva proposta plàstica més enllà del contorn de la peça que estaven produint, fent del taller una producció artística, encara que no ho formulessin de manera conscient.

### El taller de Morandi

Això és perceptible en el taller de **Giorgio Morandi** (1890-1964) a Bolonya, la visita del qual produeix l'efecte d'entrar en una de les seves silencioses pintures, doncs la textura i la paleta de color de les parets i estris és la mateixa que utilitza en els seus quadres. Potser l'exemple més clar és l'estudi londinenc de Francis Bacon (1909-1992), que va ser desmuntat i traslladat peça a peça a la galeria Hugh Lane de Dublín, on es pot visitar a l'actualitat. El caos magmàtic d'aquest lloc mostra un entorn del que sembla natural que sortís l'obra de Bacon. L'artista, parlant del seu taller, va dir: «D'aquest caos sorgeixen imatges molt útils per a mi. A més, els llocs on viu són passatges de la meua autobiografia. Les seves petjades formen part de la meua memòria i no les toco». En el seu desordre conviuen el seu famós mirall circular i trencat, llibres amuntegats en el terra durant tres dècades, proves de pintura a les parets, o la ingent acumulació de material de referència. Tot això reduïa de manera dràstica l'espai habitable de la sala, transformant el lloc en una proposta que excedeix les nocions d'ús o decoració per convertir-se en una peça artística en sí mateixa, i com a tal és mostrada en l'actualitat.

Figura 7. Taller de Giorgio Morandi a Bolònia, avui Museu Morandi



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

Figura 8. Estudi de Francis Bacon a la Galeria Hugh Lane de Dublín



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

## 2.2. Expansió de l'obra en l'entorn. L'obra és l'espai

El pas següent d'aquesta íntima transformació d'espais privats en peces artístiques o en espais compartits, com els tallers museïtzats que hem comentat, és el **taller reconstruït com a lloc que el públic pot visitar**. El taller fet obra, com a proposta artística: l'extrapolació d'un espai «domèstic» que va a adquirir, en

ser reproduït i interpretat, les dimensions d'una obra d'art. Dels molts casos que podríem comentar sobre aquest tema, hi ha dos relativament recents que són molt clars:

1) L'obra *Untitled 1999*, en la qual el tailandès **Rirkrit Tiravanija** (1961-) reproduïa una rèplica exacta del seu apartament de l'East Village, on podien acomodar-se els visitants. La idea és reproduir a l'espai del museu les característiques de l'espai privat en el qual es genera la creació artística, traslladar allí l'atmosfera o l'energia que aquest lloc tenen per a l'artista, i estendre de manera hospitalària el seu espai privat a tota una comunitat.

Figura 9. Rirkrit Tiravanija. *Untitled 1999*. Reproduït a la Biennial Paiz (2016)



Font: <https://20bienal.fundacionpaiz.org.gt>

Rirkrit Tiravanija es col·loca com a artista en el lloc de l'amfitrió o del xaman; la seva obra és participativa i curativa, tracta de desconsagrar l'espai i l'objecte artístic per convertir-los en alguna cosa que s'usa. Aquesta reproducció del seu lloc íntim per a crear un espai obert i públic és un exemple d'espai dramatitzat, i també d'espai de creació remodelat en quant a peça artística. A Tiravanija li interessa subvertir les formes profundament arrelades d'interacció amb l'art, usant nous models de col·laboració i intercanvi que minimitzen el valor de l'objecte, reconsiderant la seva funció i cicle de vida, i tornant-lo accessible al gran públic.

Aquest art qüestiona el model tradicional d'exposició, d'obra artística, de valor de l'objecte, i converteix la figura de l'artista en un mediador de l'experiència. Encara que la seva producció artística és molt variada, es pot descriure com a «relacional». Les seves obres són experiències i intercanvis en temps real que eliminen les barreres entre objecte i espectador, qüestionant la reputació de l'objecte artístic com a fetitxe i de les galeries i museus com a espais sagrats. En altres treballs seus, com a *Untitled (free)* (1992), transformava una galeria en un espai de convivència i trobada en el qual cuinava per als visitants, la qual cosa feia que l'obra evolucionés en funció de la reacció del públic al menjar.

2) Un altre treball que exemplifica com el taller de l'artista és en sí mateix un espai de creació que aglutina les diferents peces com a part d'un tot on obra i espai són indissolubles, alhora que mostra com un lloc pot esdevenir peça artística, és *L'arxiu de la pols*, de l'artista espanyola **Elena del Rivero**. La seva proposta neix a partir dels atemptats de Nova York de l'11 de setembre de 2001. El seu habitatge i taller estaven situats en un edifici adjacent a la zona zero i va perdre part de la seva façana aquell dia. A partir d'aquest fet traumàtic, l'artista va començar una obra que consistia en la recollida i posterior neteja i catalogació dels elements que componien el que fins a aquell moment havia estat un espai quotidià i segur. Aquest treball va ser recollit en més de 100 hores d'enregistrament, i en el procés es van catalogar més de 3000 papers que, amb la destrucció de les torres, havien volat i entrat al seu taller, juntament amb una capa de pols que ho cobria tot.

Com a conjunt, l'obra *L'arxiu de la pols* és la documentació d'aquest procés, i es formalitza en diferents peces tals com:

- documentació en vitrines,
- instal·lació d'un gran teixit en el qual els papers restaurats s'han cosit amb perles i lluentons (element que usa freqüentment en el seu llenguatge artístic),
- vídeos, fotografies, etc.

En la presentació inaugural d'aquesta obra a la Casa Encendida (Madrid, 2002), la seva peça *Forats celestes / Ground Zero*, instal·lació que pertanyia a aquest projecte, reproduïa de manera poètica el forat que l'atemptat va deixar en el seu taller. L'obra, evolucionada des de llavors en una diversitat de formats (instal·lacions, vídeos, fotografies i objectes), va formar part de la programació de les naus de Matadero (Madrid, 2009), on el comissari Mateo Feijóo (1968-) va encarregar a l'artista una instal·lació a la sala de teatre que va servir per a una actuació de dansa-performance de **Mónica Valenciano** (1961-). Aquest treball mostra amb claredat la confluència entre l'espai de creació d'un artista, la instal·lació, l'escenografia i la producció d'un espai intervingut que n'és obra alhora que taller.

Figura 10. Elena Del Rivero. *L'arxiu de la pols* (2019)

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

### 2.3. Resignificació de l'espai contextual. L'espai precedent

Hem vist a l'apartat anterior aspectes relacionats amb la nomenclatura d'aquest format, i també amb els seus orígens i referències, però hauríem d'insistir en què és una instal·lació, ja que hi ha exemples de tot tipus que abasten des d'obres conceptuals plenes de sentit teòric, fins a obres molt formals en que el seu objectiu és la dinàmica dels elements en relació amb la seva forma i material. Motiu pel qual, veient una exposició, encara podem tenir dubtes de si estem o no davant d'una instal·lació.

La gran diferència entre una escultura i una instal·lació és que la primera, independentment de la seva escala, està exempta, i com a objecte o conjunt d'objectes, pot ser traslladat i resituat –la seva coherència és interna i no depèn del lloc on s'exhibeix–. Mentre que la instal·lació està pensada per al lloc en el qual s'exposa; en ella, l'espai expositiu i l'obra es fusionen. Per aquesta raó, en el rètol informatiu d'una instal·lació trobem de vegades la indicació: «mesures variables», la qual cosa fa referència al fet de que l'obra pot ser col·locada en un altre emplaçament amb altres mesures. Però si l'obra pot canviar d'emplaçament, per què no diem que és una escultura?

En una instal·lació, el canvi de lloc fa que l'obra es modifiqui també, cosa que no ocorre amb una escultura tradicional. La instal·lació, com a suma d'objectes disposats amb un determinat ordre i sentit (el que Brancusi va anomenar **grups mòbils**), necessàriament ha d'adaptar la disposició d'aquests a l'espai, i si l'espai canvia, és normal que canviï també l'ordre i la relació dels seus components. És per això que la mateixa obra es presenta en diferents versions, depenent del seu lloc d'exposició. Segons el que s'ha dit, una instal·lació dependria només del lloc des de l'aspecte formal, però la realitat és que en molts casos la instal·lació resulta pròpiament del lloc, és a dir, el lloc és el que dona sentit complet a la peça, doncs estableix un diàleg entre les característiques del lloc i el que la proposta artística li aporta. Per Borofsky, una instal·lació té

a veure «amb el coneixement de l'espai, amb la capacitat de recuperar altres informacions de l'interior de l'espai en el qual es troben, i no només de l'espai ocupat per objectes» (Borofsky, 1984).

La manera com es lliga l'obra al lloc i a la seva realitat comporta certa complexitat a l'hora de resituar les instal·lacions, doncs de vegades és impossible mantenir el diàleg conceptual o formal. En qualsevol cas, sempre s'ha d'atendre no només a la forma del nou emplaçament sinó també a la seva entitat com a espai; és a dir, a més de quines són les característiques arquitectòniques del lloc, cal tenir en compte quina és la seva història, de quins fets públics o privats ha estat escenari, etc. En definitiva, la realitat prèvia de l'emplaçament ha d'estar d'acord amb el discurs formal i conceptual que aporta la proposta artística.

D'aquí, l'encunyació en art del tecnicisme *Site Specific* per referir-se a una peça artística pensada exclusivament per a un context espacial i cultural determinat: aquella obra que se situa en un lloc i la relació amb el qual li dona un sentit que al seu torn té un poder transformador sobre l'espai.

Cada vegada veiem amb més freqüència edificis històrics (hospitals, fàbriques, escorxadors) reconvertits en centres d'art, i també veiem espais d'art clàssic que conviden a artistes contemporanis perquè els intervinguin. La base d'aquests projectes d'instal·lació és la creació d'una relació entre el lloc i el que li pot aportar la proposta de l'artista.

Com vam dir al principi, és complicat definir el terme «instal·lació», doncs sota el seu epígraf s'acullen molts tipus diferents d'actuació, si bé tots semblen compartir la condició d'una relació intrínseca entre el lloc i l'obra. Així i tot, contínuament veiem que s'exposen com a «instal·lacions» obres que únicament estableixen una relació entre les diferents peces que les componen (si guin obres d'art o no) i no amb el seu entorn. S'usa el terme «instal·lació» per comoditat, perquè no n'existeix un altre més idoni, potser encara per encunyar, que defineixi millor la complexitat de la peça (alguna cosa com a «escultura estesa»). Segurament la paraula instal·lació haurà d'anar madurant per tractar d'aclarir els seus límits.

Als propers apartats veurem exemples de resignificació de l'espai precedent i això ens ajudarà a fitar millor el difús perímetre d'aquest suport.

#### **2.4. Instal·lació artística i espai escènic**

En el context de la crítica artística del segle xx, dir d'una obra que era teatral tenia una connotació lleugerament negativa. Implicava que era un simulacre d'alguna cosa, o s'associava amb un concepte del teatre lligat a l'histrió en el qual els elements naturals són exacerbats i exagerats. Dir teatral equivalia a catalogar el treball com a poc natural i sovint amb un aspecte decoratiu però buit de contingut. Hem parlat a l'apartat 1.2. de com Michael Fried, amb la seva catalogació de les disciplines artístiques, defineix les característiques

de l'escultura parlant de la seva materialitat i del seu valor d'embalum rodó exempt. En la seva obra *Art and objecthood* (Art i objectualitat), de 1967, arremet contra l'escultura minimalista llavors en voga, criticant-la precisament pel que ell considera teatral, no en el sentit de fals o fictici, sinó en el sentit d'excessiva dependència entre l'obra i la intervenció del públic com a cos present a l'espai que es relaciona amb el treball.

Curiosament, les teories desenvolupades per a aquest crític semblaven referir-se a un model de teatre vuitcentista molt allunyat de les interessants derives que des de principis del segle XX estaven tenint lloc en les arts escèniques, on els límits convencionals del teatre de repertori es desdibuixaven amb més rapidesa que en el context artístic, ja fos a través d'una poetització d'allò real – Gordon Craig (1872-1966) o Adolphe Appia (1862-1928)–, o bé a través d'una poetització del cos i el seu gest –Bertold Brecht (1898-1956)– que incorporaven els models orientals difosos a Europa per l'actor i cantant xinès Mei Lanfang (1894-1961) i la seva companyia, els quals havien arribat profundament a les avantguardes de principis de segle.

En l'àmbit de les arts plàstiques comencen a aparèixer en els anys cinquanta pràctiques performatives en les quals l'artista intervé amb el seu cos construint un discurs que tenia més d'espectacle teatral que de qualsevol altra disciplina normalitzada per Fried.

És innegable que l'ús, poètic i metafòric, de l'espai en el format de la instal·lació està vinculat amb la posada en escena. Per això es relaciona directament amb el temps com a element estructural de la peça, vinculant-lo amb una construcció organitzativa del lloc on transcorre la narrativa visual i conceptual. En això comparteix realitat amb el llenguatge de l'escenografia teatral.

De manera molt escurada podem resumir quins són els espais del drama, segons la catalogació que fa **María del Carmen Bobes** (1930-) en el seu llibre *Semiòtica de l'escena* (Bobes, 2001, pàg.10-13):

1) **Espai escènic**: és l'espai real on es representa el drama, el teatre, la plaça, etc. És anterior a l'obra, disposat per a l'espectacle, o circumstancialment pot ser un espai que s'usa per a l'obra i que torna després a la seva funció.

2) **Espai dramàtic**: és l'espai creat per la rondalla; un espai de ficció on transcorren els fets de l'acció representada, encara que pot fer al·lusió a un espai real.

3) **Espai escenogràfic**: està compost pels elements de construcció i *atrezzo* que representen l'espai dramàtic.

4) **Espai lúdic**: creat pels intèrprets amb els seus moviments i condicionat per l'escenografia.

També hem de recordar que en el teatre convencional (l'espai que tradicionalment anomenem **teatre a la italiana**) hi ha dos elements interessants en la seva configuració espacial que el defineixen: la divisió dels àmbits i la ubicació del públic.

1) Pel que fa a la **divisió dels àmbits**, des de l'antiguitat, un espai sagrat, el de la representació –doncs el teatre neix com a ritual sagrat del culte dionisiac al segle IV a. C.–, es troba enfrontat a un espai profà, ocupat pel públic. Són dues forces que s'equilibren i que permeten un balanç simultani, mai contemporani: les llums de la sala s'apaguen quan comença la funció i s'il·lumina l'escena, l'atenció passa llavors d'un lloc a l'altre. El rol del públic és passiu enfront de l'acció de l'escenari. Si l'espectador participa de l'actuació, perquè en la proposta és incorporat a ella, deixa de ser públic, es converteix en intèrpret.

2) Pel que fa a la **ubicació del públic**, en el teatre a la italiana, l'escenografia es configura en funció del que s'anomena **les visuals**. Com que el públic està assegut a les seves butaques i no passeja, l'organització de l'escenografia se supedita a punts de vista estàtics, per aquest motiu, en la construcció dels elements escenogràfics es prioritza el que es veu i s'omet el que el públic no pot percebre. A això es suma el factor de la distància entre l'espectador i l'escena, la qual cosa obliga a emfatitzar i engrandir en el decorat els registres gràfics perquè el públic pugui percebre'ls. En un escenari, qualsevol textura o disseny té una grandària superior a la real per a ser percebuda pel públic com a «normal».

Si considerem aquestes característiques de l'art de l'escena comprenem que la realitat d'una instal·lació no està supeditada a elles, doncs generalment el públic no és estàtic, sinó que passeja dins de la instal·lació, hi ha múltiples punts de vista, i l'artista treballa les peces com a embalum rodó, no com a simulacres perspectius plans. A més, el públic viu l'espai intervingut, no hi ha la divisió espai/espectador característica del teatre. D'altra banda, la distància entre l'espectador i les peces no és tan gran, per això les diferents parts que componen una instal·lació solen estar pensades per a ser enteses en una doble escala: la **general**, des d'un punt de vista allunyat; i la **propera**, quan el visitant les experimenta.

No obstant això, en les actuals derives tant de la instal·lació com de l'art escènic, hi ha apropaments entre tots dos camps de treball: en molts casos, les instal·lacions procedeixen de performances prèvies que són finalment peces escèniques.

Un cas clar és la instal·lació que va realitzar **Joan Morey** (1972-) a l'inici de la seva carrera pel Centre d'Art Santa Mònica de Barcelona al 2006. Es tracta de **STP**, acrònim de Soy Tu Puta; una marca falsa amb la qual denomina les seves creacions des de finals dels noranta. L'artista es val d'aquest emblema publicitari per reflexionar sobre diverses estratègies relatives en el que Morey denomina (sub)cultures juvenils, incloses aquelles tendències contemporànies habitualment considerades com a «baixa cultura», entesa aquesta com

totes aquelles propostes artístiques desenvolupades més enllà dels límits de l'oficialment considerada Cultura. A STP, Morey s'apropia de codis, suports i objectes utilitzats habitualment en el context de la moda, la publicitat, el disseny gràfic o el màrqueting.

Es tracta d'una obra de marcat caràcter polític i reivindicatiu en la qual, des d'una perspectiva desprejuiciada, presentava una col·lecció de models de confecció en una passarel·la. El passi tenia lloc a la inauguració de l'exposició acompanyat de música i begudes. L'obra, que podríem definir com a relacional, creava un context en el qual el públic era tan obra com ho eren les models que desfilaven i les peces confeccionades. Per a l'esdeveniment es va dissenyar i construir un espai amb una passarel·la d'1,80 cm d'alt per a la desfilada dels models, i la zona de preparació prèvia que es comunicava amb la passarel·la per unes escales. Conclou la inauguració, el resultat expositiu per a la mostra ho constituïa la pròpia passarel·la, juntament amb les restes de l'activitat (maquillatge, etc.) a la zona del *backstage*. Aquesta era l'obra que quedava després de la performance: l'espai modificat per a un ús concret, dissenyat com a part d'un tot.

Hi ha molts casos en els quals el decorat d'un projecte audiovisual o performatiu, quan queden separats de la peça, esdevenen al seu torn també peça. Cal diferenciar entre la mostra retrospectiva dels elements convertits en fetitxe i el projecte total en el qual el disseny de l'ocupació de l'espai és alhora útil durant el procés i resulta peça en sí mateixa.

Aquesta diferència la veiem si comparem l'obra de Morey descrita, *STP*, amb les diferents exposicions en les quals es mostren, per exemple, les peces artístiques usades per Matthew Barney (1967-) en la seva sèrie *The Cremaster Cycle*. Un conjunt de cinc pel·lícules que genera una particular mitologia en la que diversos personatges viuen situacions en el límit de l'oníric, on l'absurd i el quotidià es fusionen. Un faune serveix de nexa d'unió entre elles, i els diferents espais i localitzacions són modificats en el context de la història que es narra: des de l'interior d'una limusina, al *hall* de l'edifici Chrysler de Nova York, passant per una carretera a l'Illa de Man, a Anglaterra, on té lloc una inusual carrera. A les sales d'exposicions, els elements que apareixen en les diferents pel·lícules són mostrats com a escultures, i l'espectador els veu esqueixats de les mateixes amb un valor intrínsec d'objecte artístic que creix en relació amb el film. Aquests objectes no creen un diàleg amb l'espai expositiu, encara que sí el tenien en l'espai creat com a escenari de l'acció en la pel·lícula. Encara que ambdues obres es lliguen a fenòmens escènics (una performance i una pel·lícula), en el cas de Morey podríem parlar d'instal·lació, no així en el cas de Barney.



## 2.5. L'obra com a lloc de l'experiència. Un públic altre (immersió, passejar, habitar)

Parlant de pràctiques performatives i de la seva vinculació amb el lloc en el qual ocorren, quan aquest espai s'inscriu en el format de la instal·lació s'estableix una relació indissoluble entre el cos de l'intendent i el propi lloc. Però també és important ressenyar que aquesta interacció cos/espai no tan sols incideix quan un artista fa servir el seu cos o el d'uns altres com a part de l'obra, sinó sobretot quan el cos del públic que visita la peça artística acaba formant part de la complexa construcció de l'obra. Això implica no només els elements formals que la constitueixen, sinó també els aspectes que Bobes anomenava *lúdics*, inclosos els recorreguts i les interaccions entre el cos i l'espai que aquest ocupa o desocupa. Per això, hem de parlar d'un **públic altre**. Un altre *jo* de l'espectador desdoblant i construït en funció de l'obra, que s'orienta enfront de l'espectacle i es codifica en funció de la proposta.

En l'art contemporani, existeix un debat extens referent a en quina mesura la presència del públic és el que activa l'obra d'art. A l'apartat anterior hem apuntat la idea de recorregut en parlar de la situació estàtica de l'espectador del teatre enfront de la situació dinàmica del visitant d'una instal·lació; però sobre l'ús del cos mateix de l'espectador, no només com a detonant sinó com a part integrant de la peça, podríem trobar interessants antecedents en els quals l'obra incorpora al públic (el seu cos o la seva acció) com a activador de la mecànica de l'obra.

Antecedents en escultura els trobem en l'art cinètic, on es demana a l'espectador que activi la peça prement un interruptor o movent un mecanisme, i en els activismes dels *Happenings* i de les *Performances*. El caràcter combatiu del *Happening* estava ben dirigit cap a estats institucionals i estructures de poder que, segons el seu punt de vista, corrompien la cultura i l'obstaculitzaven en la seva funció social, proposant al públic una actitud activa i participativa: «Ja no hi ha més un sentit únic, com en el teatre o en el museu, no més feres darrera de les reixes com en el zoo. És necessari sortir de la condició d'espectador a la qual la cultura o la política ens ha habituat» (Lebel, 1966, pàg. 99).

Però serà definitivament en el format de la instal·lació on es demani al públic que recorri la peça, formant part d'ella en el sentit de passejar-la, descobrir-la i també d'habitar-la –asseure's, tombar-se, etc.–. Quan en una instal·lació el públic entra a la peça, l'artista ha d'haver mesurat aquesta interacció: la relació espacial que es crea entre la grandària del cos i la seva temperatura, l'aire que desplaça amb el seu moviment, o la manera com intercepta o interromp la relació entre els elements que componen l'obra.

En la instal·lació que va presentar l'artista japonesa **Rei Naito** (1961-) en el pavelló de Japó de la Biennal de Venècia de 1997 titulada *One Place on the Earth* (Un lloc a la Terra), el públic havia de descalçar-se i entrar d'un en un a

la instal·lació. La peça consistia en una sala de llum tènue en el centre de la qual hi havia una tenda de color beix de forma oval que evocava un capoll de seda i que contenia uns elements situats a l'interior, col·locats directament en el sòl, formant un espai d'una subtil i inestable fragilitat. Les petites peces eren escultures abstractes i estaven realitzades amb branquillons, filferro, llavors, bambú, vidre i altres materials. L'obra mostra una visió del futur amable, un nou ordre mundial amb una societat més humana i positiva. La sensibilitat d'aquest futur per a l'artista ha d'estar fortament arrelada en l'esperit del passat.

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



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

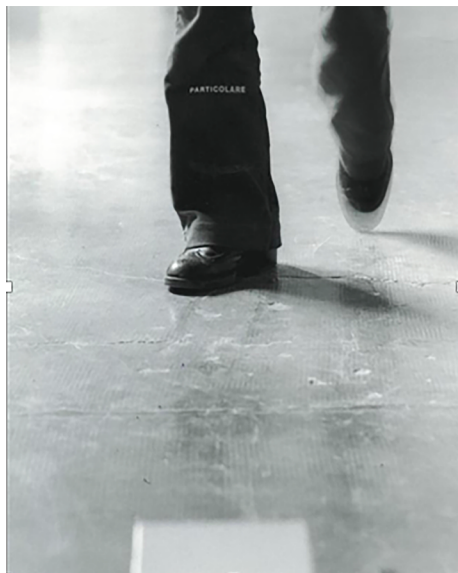
En la visita, gairebé com en un somni, el desplaçament del visitant feia que es moguéssin el paper que contornejava la peça i creava la sensació de desmaterialització de tota l'estructura. Naito només treballa en un projecte d'instal·lació a l'any, i cuida exquisidament cada part que compon l'obra, des de la realització fins a la presentació i experiència de la visita. Quan li van preguntar per què el públic havia d'entrar d'un en un en la instal·lació, ella va contestar: «solament aquells que realment volen veure el meu treball haurien de veure'l. Trobar el meu treball hauria de ser una experiència seriosa» (Text de presentació a la mostra, 1997). El públic de l'obra contacta amb la subtileza dels seus materials a través dels peus descalços. El camí fins a la tenda oval en solitud i silenci, i la percepció dels petits elements escultòrics que componen la instal·lació resulten per al públic una experiència de comunió amb la peça, immersiva i emocionant.

Un antecedent clar de com des dels seus inicis el format d'instal·lació proposa un públic altre seria la instal·lació que **Giovanni Anselmo** (1934-) va titular *Particolare* (Detall) (1975). L'obra consisteix en una instal·lació de dimensions variables realitzada amb diversos projectors de diapositives, els quals, distribuïts a les parets i el terra d'una sala buida d'exposicions, projectaven textos en els quals podia llegir-se amb lletres blanques sobre fons negre la paraula «particolare» (detall). Aquesta obra es va concebre per primera vegada al 1973, i en els anys successius Anselmo va realitzar diverses versions de la mateixa. Al 1975 l'artista va exhibir set projeccions i el dibuix anomenat *Particolare di*

*infinito* (Detall d'infinit). Després va seguir realitzant obres amb projecció de diapositives on la paraula «particolare» es va substituir per «dissolvenza» (dissolent), «infinito» (infinit) i «visibile» (visible).

En aquesta obra els projectors escrivien sobre els murs i el sostre de la sala la paraula «detall», però el més interessant del treball és l'abast fenomènic que l'obra té, doncs alguns dels projectors que es trobaven enmig de la sala perdien la imatge projectada a l'espai de la mateixa, la imatge desapareixia en l'aire fins que algú del públic, de manera més o menys conscient, la interceptava amb el seu cos al seu pas, convertint-se en pantalla improvisada per a la projecció i materialitzant així l'obra. Amb la paraula «detall» l'artista fa una referència al seu concepte de la situació del subjecte en l'univers, com un particular, un fragment del Tot.

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



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

L'espectador que passeja per la sala fa i desfà sense saber-ho la presència física del propi treball. La involuntària intervenció del públic a l'espai expositiu, la seva importància en la configuració final de l'obra i en la realitat visible de la mateixa, són una al·legoria perfecta de la posició del subjecte enfront del món, de la construcció de l'univers en els ulls de l'espectador, on el subjecte no és un element aliè i aïllable, ni el subjecte i el món són dos pols individuals, sinó una imbricació mútua en la qual el moviment i l'actitud de cadascun constitueix i defineix l'altre.

L'artista amb la seva obra defensa una postura total del subjecte al món, en el qual aquest és desencadenant de les situacions.

Un altre exemple el veiem en l'obra envoltant i màgica que l'artista espanyola **Eulàlia Valldoera** (1963-) realitza des dels anys vuitanta, alternant l'acció, la presència de fotografies, de projecció de diapositives i ombres, d'aparells mecànics, de músiques i sons, i d'objectes reals. Elements que tots ells es barregen

i simultanegen en unes instal·lacions en les quals l'espectador avança o retrocedeix en la seva memòria, recuperant paràmetres de la infantesa i moments perceptius del record que acaben confrontant-se amb l'experiència que es té en la pròpia instal·lació.

En les seves obres, l'espectador pot entrar en una sala tènueament il·luminada en la qual l'artista disposa, distribuïts pel sòl, una sèrie de projectors de diapositives, de maquinàries proveïdes amb miralls en braços mòbils, així com diferents objectes relacionats directament amb el món que evoca (la infància, la infantesa...). Les projeccions de les diapositives es mouen per la sala en reflectir-se en els miralls, s'ajunten i se separen, sorprenent a l'espectador que veu els objectes (el seu reflex) volar en aparent desordre per les parets, per acabar col·locant-se exactament en el lloc que se'ls ha assignat.

En altres instal·lacions, com a *Habitació* (1996), l'objecte o el subjecte és substituït per l'ombra que aquest pot crear. Es tracta d'una instal·lació produïda mitjançant una videoprojecció que ocupa un angle de la galeria i que s'adapta, com una cortina de llum, a les irregularitats de les parets. En la pel·lícula que es projecta apareixen les ombres a grandàries diverses de diferents subjectes que entren en l'escena, realitzen una petita acció quotidiana i surten després del quadre: dues nenes juguen, una parella discuteix, un home beu i trenca un got, una dona de la neteja entra i recull els vidres que l'home ha deixat. Una col·lecció d'ombres que l'artista projecta sobre la paret mostrant-nos imatges efímeres i quotidianes de la vida, fent coincidir el concepte del teatral amb el desplegament dels registres del domèstic i insignificant, per acabar mostrant-nos que finalment aquestes actituds quotidianes de la vida no són tan irrelevantes.

Figura 13. Eulàlia Valldosera. *Habitació* (1996)



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

L'interessant de la manera en la que Valldosera construeix un món fictici de proporcions reals és que s'incorporen en ell les ombres dels propis espectadors que assisteixen a l'obra, doncs al entrar i moure's per l'espai, interrompen el feix de llum, incloent les seves ombres en l'obra i creant nous personatges que

interactuen amb els proposats per l'artista. El bevedor solitari que trencava un got ja no està sol. L'obra, l'espai i el públic conformen una unitat d'elements diversos, on els uns acaben o comencen necessitant dels altres.

En relació a l'espai de la instal·lació i al públic que la visita, a més de pensar en termes de recorregut i circulació, s'ha de pensar també en termes de la presència de l'espectador a la sala, des del punt de vista de la projecció del subjecte a l'espai i de la vibració del cos en el lloc. Sobre això hi ha informació interessant en els encreuaments entre arts escèniques i arts visuals que van tenir lloc en les primeres dècades del segle XX, en el fèrtil camp de les avantguardes artístiques. **Oskar Schlemmer** (1888-1943) parteix de la Bauhaus, i en el seu llibre *Mensch und Kunstfigur* (Home i figura humana) del 1925 estableix una relació entre les lleis matemàtiques de l'espai tridimensional i aquelles lleis inscrites en el cos humà. Per a ell, les «lleis de l'espai tridimensional» es defineixen per moviments mecànics dictats per l'intel·lecte, mentre que les «lleis de l'home orgànic» es basen en funcions no visibles vinculades a la realitat orgànica del subjecte, tals com el batec del cor, la circulació de la sang, la respiració, l'activitat cerebral i nerviosa; actes que venen definits pel sentiment i no per una idea o un projecte. Com a punt de trobada Schlemmer proposa l'«home/ballarí», que ha d'unificar tots dos plantejaments. Parlarem en el punt 3.5. de la concepció de l'espai, però és important entendre com el públic, amb la seva presència en el lloc, amplia una vibració de l'escena que és així mateix una modificació de l'espai. Aquest plantejament estava en el fons de la instal·lació de peces que el comissari **Peio Aguirre** (1972-), juntament amb els artistes **Itziar Okariz** (1965-) i **Sergio Prego** (1969-), van proposar en la intervenció en el pavelló d'Espanya de la Biennal de Venècia del 2019. En la presentació del projecte s'expressaven així: «Tot cos a l'interior d'un espai buit genera una tensió amb el lloc on s'insereix, doncs el volum envoltant de l'arquitectura ens retorna la materialitat mínima del cos. El tret principal de l'art d'Itziar Okariz i Sergio Prego és un principi d'immanència en aquesta relació cos-espai» (Peio Aguirre. Nota de premsa del pavelló espanyol en la 58 Biennal de Venècia). Amb aquest plantejament se sumen a una llarga llista d'artistes que tracten el cos a l'espai com una relació simbiòtica en la qual les vibracions comunes parteixen i reboten del subjecte, l'espai i els objectes.

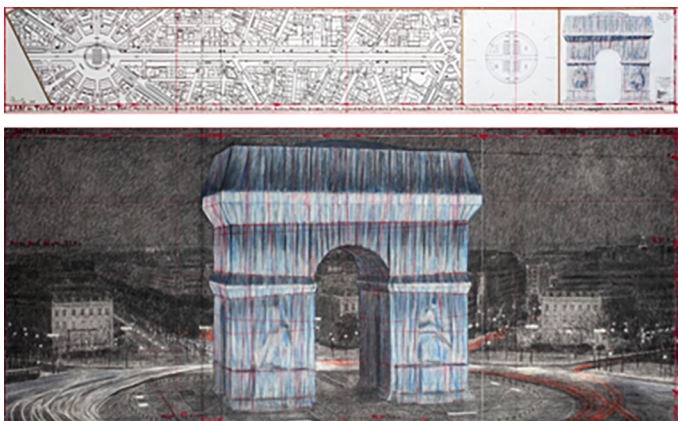
## 2.6. Instal·lació i mercat de l'art

El context històric dels anys seixanta del segle XX, en el qual neixen les instal·lacions, té un rerefons social de protesta contra la mercantilització de l'obra d'art que deriva, d'una banda, en la desmaterialització de l'objecte artístic per evitar la seva compravenda i acumulació, i per una altra, en la cerca de formats que no siguin fàcilment col·leccionables. En aquest aspecte, les instal·lacions o ambients (com eren denominades al principi) semblaven un format que escapava al mercat de l'art, doncs al crear una obra basada en l'experiència, el valor de l'obra es desplaçava de l'objecte al subjecte, i s'incidia en el seu caràcter democràtic, destinada al gaudi d'una comunitat, alhora que allunyava la possibilitat de convertir la peça artística en una mercaderia amb

el valor de la qual es pogués especular. Que no es podia comerciar amb la sensibilitat o el valor emocional de l'experiència estètica ho denunciava l'artista francès Yves Klein en el seu treball *Zone de Sensibilité Picturale Immatérielle* (Zona de sensibilitat pictòrica immaterial), una sèrie de treballs de principis dels seixanta en els quals l'obra es convertia en una sèrie d'accions simbòliques d'intercanvis materials a través de les quals el col·leccionista que adquiria l'obra canviava el seu or per un espai de la sensibilitat de l'artista. Les obres eren accions o llibres d'artista, i l'artista estenia certificats en els quals es consignava: «Rebutx x grams d'or fi contra una zona de sensibilitat pictòrica immaterial». Lloc, data i signatura funcionaven com a dades que donaven fe de l'esdeveniment, és a dir, de l'intercanvi d'un determinat espai en aparença buit (la «zona immaterial»), per una quantitat d'or fixada.

Aquesta sàtira, que problematitza qüestions com la propietat d'un bé artístic, el seu preu o qui pot valorar l'art, resulta paradigmàtica respecte de com s'adapta el mercat i com funciona el sistema d'adquisició d'obres d'art. Al costat d'obres tals com a instal·lacions i peces de *Land Art* o d'Art Relacional –que les seves característiques impedeixen la seva venda pel seu caràcter efímer, massa voluminos, o simplement per escapar del circuit comercial–, apareix tot un seguit de *merchandising* que permet convertir-les en un negoci. Bé per ser la forma en que l'artista recapta fons per poder realitzar-les –els esbossos i dibuixos que **Christo** (1935-) i **Jeanne Claude** (1935-2009) venien per finançar les seves intervencions en espais públics–, bé perquè la producció d'esbossos, fotografies o gravats derivats de l'obra suposa per a l'artista la remuneració del seu treball, o bé, finalment, perquè la peça en la seva complexitat implica, a més de la instal·lació en sí, aquests altres elements que sí poden ser venuts i separats del total –cas d'algunes fotografies que fan els artistes de *Land Art*: la *Spiral Jetty* de **Robert Smithson** (1938-1973) no es compon tan sols de l'obra en el llac (aquestes 5.000 tones de blocs de basalt negre col·locades formant una espiral), sinó també d'un vídeo rodat per l'artista des de l'aire i d'una sèrie de fotografies–.

Figura 14. Christo. Esbós preparatori per a *L'Arc de Triomphe, Wrapped* (2020)



Font: <https://christojeanneclaude.net>

Instal·lacions artístiques i obres més o menys peribles no aconsegueixen escapar a les lleis del mercat, i malgrat els múltiples problemes que plantegen quant a la seva conservació, exhibició o emmagatzematge, finalment acaben en col·leccions públiques o privades, formant part dels fons de museus i institucions, sense oblidar casos com el del col·leccionista italià **Giuseppe Panza**, que atresora en la seva vil·la de Varese obres d'artistes contemporanis per les quals ha adaptat especialment les habitacions i estances de la casa.

Actualment, la realitat de les instal·lacions passa per l'ambivalent situació en la qual l'artista ha de vetllar per la correcta ubicació i contextualització del seu treball, i d'altra banda, assumir les característiques dels espais creats o adaptats pels museus per mostrar aquestes obres, sobretot quan en moltes ocasions es tracta d'encàrrecs promoguts i finançats per la pròpia institució.

### 3. Elements del lloc; aproximació a la comprensió formal de l'espai

L'espai intervingut amb una instal·lació, a la sala d'exposicions o en un lloc triat per l'artista, ha de concebre's com un tot sobre el qual actuar, en el qual dialoguen les seves característiques formals (com és l'espai arquitectònicament) amb el seu aspecte conceptual, el seu recorregut històric i vivencial, l'ús que ha tingut i l'ús que l'obra possibilita, creant un nou espai sobre el ja existent on forma i fons incideixen un en l'altre. L'artista realitza la seva obra ocupant el lloc i creant una proposta que unifica tots aquests aspectes, repensats i mirats des d'una òptica concreta, perquè l'espai deixi de ser contenidor i es converteixi en actor.

A continuació abordarem les diferents parts que constitueixen l'espai, reflexionant sobre les actuacions de propostes concretes sobre cadascuna d'elles. Això no vol dir que l'espai hagi de concebre's d'una manera fragmentària; si ho mostrem així és perquè en diferents treballs s'emfatitza la relació del públic amb una de les parts del lloc, prioritzant-les sobre unes altres, creant un model de relació que situa a l'espectador en un determinat tipus de vivència. Aquest plantejament incideix en l'aspecte procedimental del treball i en la creació de la peça. Fragmentant l'espai ajudem a la seva comprensió i a veure com afecta desplaçar el focus d'un lloc a un altre des de l'experiència del públic.

#### 3.1. Llindars

«—Pot veure alguna cosa?

—Sí, coses meravelloses».

Descobriments de la tomba de Tutankhamón per Howard Carter, 1922.

Aquesta famosa frase de Carter mirant a través d'un petit buit la tomba recentment descoberta del faraó egipci serveix per començar a parlar de la relació entre el llindar, l'espai i el públic en la concepció d'una instal·lació.

En la narrativa tradicional, i no només en la popular sinó també en la literària i en la historicista, es dona molta importància al trànsit d'un lloc a un altre. No només s'insisteix en la descripció d'aquest límit, sinó fonamentalment en el fet volitiu de la decisió de travessar-lo com a part de la presa de consciència i assumpció de l'experiència posterior. Una sort de contracte no escrit en el qual s'accepten les conseqüències d'aquest acte.

El **llindar** és la línia divisòria entre dos mons diferents. Travessar-ho és el primer pas per deixar-ne un i entrar-ne en un altre. Per això, en totes les cultures la porta com a tal ha estat marcada com un enclavament d'importància



simbòlica i amb un efecte visual. Les seves característiques determinaran les del lloc que trobarem, les dels seus habitants, dictaran com hem d'adaptar-nos com a espectadors a la nova situació.

La presa de consciència que suposa la decisió de travessar el llindar és l'acte determinatiu de viure aquesta experiència com a fet conscient. Parlàvem d'un públic *altre*, és aquest al que no li ocorren les coses, sinó que les propicia. Part de la complexitat de l'art contemporani radica en que exigeix de l'espectador una actitud, un estar.

**Marcel Duchamp** (1887-1968), en la seva obra *Étant Donnés. 1° La chute d'eau, 2° Le Graz D'Eclairage* (Donades: 1° La cascada, 2° El llum de gas) (1946-1966), ens feia mirar pels forats d'una porta tancada. Es tracta d'una instal·lació que presenta a l'espectador una antiga contraporta de fusta emmarcada en un llindar de maons. Duchamp va extreure dos claus de la porta que quedaven a la distància i altura dels ulls de l'espectador perquè aquest pogués apropar-se i contemplar l'estranya escena que la porta oculta: un paisatge realitzat com una petita escenografia, amb una gran profunditat de camp, on una sèrie de plans oblics sostenen els elements del paisatge –l'obertura d'un mur en primer pla deixa veure uns matolls sobre els quals jeu el cos d'una dona nua subjectant un fanal de gas amb cert erotisme, pujols i boscos en els plans successius, on es troba la cascada i un teló de folre amb el cel pintat–.

Figura 15. Marcel Duchamp. *Étant Donnés. 1° La chute d'eau, 2° Le Graz D'Eclairage* (1966)



Font: <https://www.philamuseum.org>

Les implicacions d'aquest treball són ben complexes per analitzar-les aquí en profunditat, però si s'esmenta és perquè presenta una curiosa ambivalència en el que concerneix al tema que tractem. Si bé l'espectador és, més que mai, un taffer el contacte del qual amb el món de l'obra és eminentment visual,

d'altra banda, ja des de la seva presentació, hi ha una proposta diferent per part de l'artista. La porta està tancada, l'obra no és més aquesta embocadura de l'escenari amb el teló pujat que possibilita veure clarament l'escena, i això col·loca en una posició activa a l'espectador: un espectador expectant, desitjós de veure, el qual, per descobrir l'obra, ha d'apropar-se a mirar.

El conjunt de l'escena darrere de la porta està dissenyat i construït per a un sol punt de vista, el de l'espectador que mira a través dels forats.

Aquest llindar plantejat per Duchamp no és transitable, el que no impedeix que ens permeti l'accés a un altre món possible que és el creat en la instal·lació darrere de la porta.

Duchamp ja havia problematitzat la funció del llindar en crear al 1927, en el seu estudi del carrer Larrey de París, una porta amb dos marcs col·locats en angle de 90 graus en una cantonada que dividia l'estudi, el lavabo i el dormitori de l'apartament. L'enginyosa porta ambivalent va ser comentada pel grup d'artistes surrealistes, els qui van valorar el seu aspecte paradoxal, doncs quan s'obria un marc es tancava l'altre, contradient la dita francesa «una porta ha d'estar oberta o tancada», ja que aquesta feia les dues coses alhora. La porta tenia una funció d'ús real a la casa, però va acabar sent una peça expositiva en sí mateixa amb el nom de *Porte: 11 rue Larrey* (Porta: 11 carrer Larrey), la qual cosa per a alguns la desarticulava, ja que, des del moment en que es convertia en objecte exposat, requeria d'una narrativa que completés el seu significat.

Però tornant a la porta infranquejable d'*Étant Donnés*, l'artista italiana **Vanesa Beecroft** (1969-) va realitzar una revisió de la instal·lació de Duchamp en la seva obra *Le membre fantôme* (El membre fantasma) (2015), en la qual va substituir la porta de fusta per dues enormes plaques de pedra que deixen unes separacions entre elles. Abocant-se entre les pedres, l'espectador troba l'escena: una sèrie de columnes i escultures de dones de marbre i bronze que presenten una espècie de ruïnes. El retrat d'una civilització passada, en el centre de la qual una versió en bronze de la figura femenina creada per Duchamp per la seva *Étant Donnés*. Entre les diverses figures es reconeixen les estètiques de diferents moments històrics, de manera que l'espectador pot fer una lectura de les escultures i de les actituds que representen, valorant el paper de la dona en l'art i en la història.

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

Font: Foto Javier Chavarría

Tant l'obra de Duchamp com la versió posterior de Beecroft, encara que de signe ben diferent, coincideixen a presentar la peça com a un llinard tancat que no permet a l'espectador habitar l'escena, sinó només contemplar-la des de fora. L'ocupació de l'espai per ambdues instal·lacions proposa una realitat inaccessible per al cos de l'espectador que les viu com una experiència contemplativa.

La porta apareix com un límit. El que separa el privat del públic, el dins del fora: dins, la ciutat amb les seves lleis i els seus codis; fora, el lloc on tot això no és vinculant. La porta en el seu valor abstracte té la potència de ser un símbol. Una porta, segons **Jacques Lacan** (1901-1981), no és quelcom completament real. Per contra: «En la seva naturalesa, la porta pertany a l'ordre simbòlic (...). La porta és un símbol real, el símbol *par excellence*, el símbol en el qual el passar de l'home, a través del dibuix que fa el seu creuar, intersecciona l'accés i el tancament» (Lacan, 1954-1955, pàg. 302).

En relació amb la temàtica del llinard i la porta, l'interessant des de la perspectiva de la instal·lació en art és la percepció que l'espectador, al fer servir la porta, travessa un límit, la qual cosa la converteix en el que **Theodor W. Adorno** (1903-1969) considerava una tècnica cultural [Kulturtechniken], en el sentit que els objectes no són tan sols elements físics del món sensible, sinó que s'uneixen, a través de gestos i actituds, comportaments i significats. El concepte de «tècniques culturals», que ha entrat en ús des de finals de la dècada dels 90, es basa per a Adorno en un concepte de cultura que implica una pluralitat de cultures, i abandona una concepció de les relacions centralitzada en els éssers humans. Per a Adorno, el concepte de tècnica cultural sempre comprèn una xarxa d'actors més o menys complexa que inclou objectes tècnics i cadenes d'operacions (inclosos gestos, entre altres coses), i que tenen el mateix valor i pes en la relació.

Parlant del gest unit a l'objecte, des d'una altra perspectiva, l'artista italià **Michelangelo Pistoletto** (1933-) usa el mirall reiteradament al llarg de la seva producció com a llindar per obrir-nos la possibilitat d'habitar i conèixer l'espai de la sala on s'exposa la seva obra d'una manera nova.

Pistoletto va començar a realitzar autoretrats en la dècada dels seixanta, i davant el problema de la situació del mirall que utilitzava per copiar la seva imatge (doncs la posició d'aquest li feia canviar contínuament d'orientació), en un moment donat, va pintar i vernissar el fons d'un dels seus quadres, creant una superfície fosca i reflectora en la qual podia reflectir-se i pintar-se a sí mateix alhora. La figura pintada sobre el fons brillant va adquirir tal relleu que li va induir a substituir el llenç per un acer polit que reflectia com un mirall, sobre el qual, en comptes de pintar, enganxava uns dibuixos retallats en paper de seda que posteriorment van ser substituïts per fotografies.

El joc comença quan l'obra s'exhibeix. A la sala d'exposicions les obres apareixen com a quadres bidimensionals tradicionals penjats en les parets, encara que, això sí, recolzats sobre el sòl perquè el reflex del mirall tingui continuïtat a la sala. Els objectes i persones que l'artista inclou en les obres, fotografiats i impresos sobre la superfície dels miralls, dialoguen amb el visitant que es troba misteriosament dins i fora del quadre. Els reflexos del públic conviuen amb una dona nua que, ignorant-nos, parla distretament per telèfon. En altres casos, el visitant es troba davant d'un home que ens dona l'esquena, però que mira directament al nostre reflex dins del quadre, i el nostre reflex, més independent que mai allà dins de l'obra, es comunica amb ell, creant, com diu **Alain Jouffroy** (1928-2015), «un fascinant enigma visual» (Jouffroy, 1964, pàg. 3).

L'enigma radica en la confrontació i supervivència entre dos tipus de realitats que l'obra fa conviure, l'espai de la sala i l'espai desdoblant que s'amplia més enllà de l'obra. Pistoletto aconsegueix per a tots dos una treva, un acord, una reconciliació que garanteix la supervivència d'ambdues; «el meu treball durant un cert període va consistir intuïtivament en la temptativa d'apropar les meves dues imatges, la proposta pel mirall i la proposta per mi» (Michelangelo Pistoletto, *Los Plexiglases*, Galeria Sperone, Torí, 1964). Però aquestes dues imatges, més que identificar-se, es reivindiquen en la seva pròpia independència, i aquest és el seu llaç d'unió: el reflex de l'espectador no és per a Pistoletto un reflex que depèn del subjecte, és un doble que funciona autònomament. Això és perquè el quadre/mirall de Pistoletto en realitat és un llindar que ens mostra una instal·lació, la de tot un espai desdoblant i impossible en el qual podem viure sempre que assumim el sacrifici ritual, iniciàtic, de desdoblant-nos en el reflex del seu mirall. Això es deu al fet que les figures proposades per l'artista en les seves obres (com la dona nua que parla per telèfon, per exemple) donen l'esquena a l'espectador al que ignoren, per establir una relació directa amb el doble del visitant. Figura i doble, ells s'entenen i nosaltres ens quedem fora, contemplant, gairebé il·legalment, una escena que es desenvolupa entre un altre jo que habita el món desdoblant de l'obra i el personatge de l'obra mateixa.

A nivell simbòlic, en una instal·lació, podem parlar de «llindar» de maneres molt diferents; el llindar en el mirall de Pistoletto és la porta a un espai que pot habitar un «altre jo» que l'espectador genera amb la seva imatge.

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



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

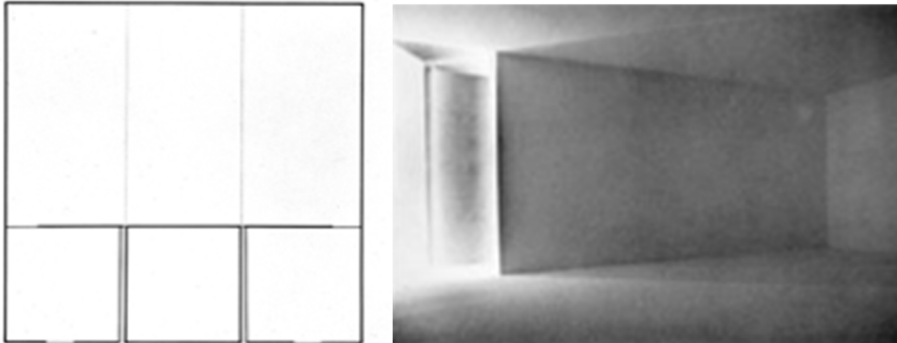
### 3.1.1. Avantsala

El llindar també pot ser una sala prèvia a l'obra que serveix per a crear un espai de desconexió amb el món quotidià i posar a l'espectador en la sintonia de la percepció del treball. Pot ser una sala on descalçar-se, o on habitar-se a la llum (o a la falta d'ella), com ocorre en la instal·lació de l'artista alemanya **Maria Nordman** (1943-) anomenada *Varese Room (Habitació Varese)* (1976), realitzada per al col·leccionista italià Giuseppe Panza.

L'obra consisteix en una habitació en la qual no hi ha res, encara que d'alguna manera la proposta de l'artista és que hi hagués tot. Des del jardí de la casa de camp on Panza ha instal·lat bona part de la seva col·lecció, s'accedeix a l'obra que consta de tres sales. La primera i l'última, petites, serveixen d'espais d'adaptació entre l'obra i el món exterior; són llindars d'entrada i de sortida. La sala del mig, més gran, és l'espai mateix de la instal·lació. De la primera saleta, que actua com una autèntica càmera de descompressió, l'espectador entra en un lloc profund i totalment fosc, per a la qual cosa les seves dimensions i realitat s'oculten al públic. Vençuda la primera por (o de vegades sense vèncer-la), l'espectador s'endinsa en el desconegut. No es veu res, si un s'allunya de la paret que serveix de guia i recolzament al mig de la foscor de sobte el nostre cervell sembla surar a l'espai, no tenim cos, no veiem res i som envaïts per una sensació d'ingravitació i incorporeïtat. En aquest bussejar en l'espai, de sobte veiem una línia de llum que es materialitza com un pla d'on brollen dues esclatxes primes verticals obertes en el mur des del sostre al sòl, les quals, des de determinats punts de vista, permeten la materialització d'una línia de llum a la sala que ens serveix d'orientació en l'experiència.

La sala prèvia, que sovint ni s'esmenta en la descripció de la peça, és fonamental perquè l'espectador entri en sintonia amb la complexitat fenomenològica del treball. Aquesta sala ens mostra una altra funció del llindar, no tan sols la del lloc d'accés o de no accés, sinó també la d'espai de transició que ens prepara física i emocionalment per al gaudi de la peça.

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



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

### 3.1.2. Frontera

La peça *Paraula tapada*, que Santiago Sierra va presentar en el pavelló d'Espanya de la Biennal de Venècia del 2003, és una instal·lació en la qual s'evidencia l'aspecte limítrof d'un llindar com a marge que separa dos espais. L'obra consistia en una instal·lació on tot el pavelló es tornava un lloc inaccessible per a aquells que no poguessin acreditar la nacionalitat espanyola. La porta principal estava tancada, i el rètol tapat. Solament unes indicacions en espanyol, sense traducció, indicaven que calia dirigir-se a la porta posterior i portar el DNI espanyol o el passaport en regla. Una vegada a la porta, dos guàrdies italians d'uniforme demanaven l'acreditació i permetien o no el pas. L'artista va deixar tot l'interior del pavelló tal com es trobava després del desmuntatge de la biennal d'arquitectura de l'any anterior: un espai desballestat i ruïnós que feia que, una vegada superat el rigor de l'entrada, l'interior resultés una mica decebedor.

El fet que no pogués entrar ningú que no s'acredités com a espanyol (sense excepcions: ni periodistes, ni artistes, ni directors de museus, ni membres del jurat) produïa, en un primer moment, frustració i empipament entre el públic, encara que en la majoria dels casos suposava una conscienciació del problema de la migració, posat en evidència esplèndidament en el context d'una fira organitzada sobre el concepte de presència nacional. «Aquí s'exhibeix amb tota la seva cruesa el privilegi de la nacionalitat» (Sierra, 2003). En diverses ocasions, davant la prohibició de l'accés a l'espai es van generar reaccions violentes; així, es va donar el cas d'una periodista nòrdica que va intentar convèncer a Serra per aconseguir un salconduit, al que l'artista li va contestar: «no hi ha cap excepció, perquè el públic és la peça i aquest públic s'ha de topar amb un mur que no té identitat. És que l'exaltació de la nacionalitat i l'orgull patri té un

pes insuportable». L'artista va crear d'una manera subtil una obra focalitzada en el llindar i en la seva càrrega simbòlica, l'actualitat de la qual, en un món de fronteres i murs, sembla bastant pertinent.

Figura 19. Santiago Sierra. Interior i exterior de la instal·lació *Paraula Tapada* (2003)



Font: Foto Javier Chavarría

### 3.2. Tocar terra, el pla horitzontal

Potser la més clara de les referències espacials per al subjecte sigui el pla horitzontal sobre el qual es recolza; és el que sosté el cos, el que li dona una dimensió material a l'experiència i el que es relaciona amb la llei de la gravetat que dicta la nostra mobilitat i també la percepció del nostre propi volum en relació amb el nostre pes. Sobre aquest pla s'orienta veritablement l'espai i la seva comprensió per al subjecte, i segurament per això és intervingut en multitud d'ocasions pels artistes. En abordar les possibilitats d'actuació que, per a l'artista que treballa en el camp de la instal·lació, té el pla horitzontal, relacionarem les complexes implicacions que van de l'aspecte formal a la seva dimensió d'ús i d'experiència. Veurem en aquest apartat tres maneres d'intervenir-lo. Primer atenent a la relació i possibilitats expressives que planteja el propi pla horitzontal. En segon lloc, pensant dins del camp de les modificacions formals del pla, què suposa aplicar un desplaçament paral·lel que el desdoblega, creant un espai alternatiu que es troba latent a l'espai quotidià i que possibilita un nou ús. En tercer lloc, des de la manipulació expressiva del pla, reorientant la seva inclinació o doblegant-lo, atenent a quina experiència suposa per a l'espectador.

#### 3.2.1. Caminar sobre el pla horitzontal

En el terreny de la instal·lació, al intervenir un sòl, sovint el recurs més immediat és el de cobrir o revestir el pla del sòl amb un disseny que aportï alguna cosa a l'espai. D'aquest tipus d'actuació hi ha molts exemples, des dels que proposen un disseny fonamentalment visual, fins als que busquen crear una referència conceptual en la seva proposta.

Dels primers podem citar el treball de **Michael Lin** (1964-), que reproduïx molt ampliat, d'una manera lúdica, els típics estampats de teles taiwaneses de flors en vius colors. En la seva intervenció al 2017 sobre el sòl del claustre del monestir de Santa Maria della Pace, concebut per **Donato Bramante**



(1443-1514) cap a l'any 1500, Lin proposa un diàleg amb l'obra de l'italià establint una connexió entre les anomenades «arts decoratives» de les creacions tèxtils orientals en les quals es basen els seus motius i l'«art noble» de l'arquitectura renaixentista. S'estableix així un joc entre els models normatius del Renaixement, basats en la repetició d'un cànon i en l'equilibri de les simetries de l'arquitectura, i la llibertat compositiva i orgànica, que trenca amb els convencionalismes espacials en totes les seves obres.

En canvi, quan l'acció de cobrir o estampar un sòl té un rerefons i una intenció de caràcter conceptual, el disseny dialoga no tant amb l'arquitectura sinó amb el seu ús o amb la seva història, cas d'algunes obres de **Rudolf Stingel** (1956-), com la que va realitzar per encàrrec del Palazzo Grassi a Venècia al 2013. El seu disseny de catifes orientals que cobria tot el paviment del palau no feia referència a l'estil arquitectònic del lloc sinó a la tradició històrica de la ciutat, que deu la seva impressionant riquesa al comerç que realitzava amb Orient. Les catifes reproduïdes per l'artista evocuen els centenars d'anys d'història de la República Sereníssima veneciana. Amb aquests exemples, veiem que l'actuació artística serveix de referència metafòrica del propi espai, però en altres ocasions aquesta intervenció tracta de transcendir els límits del lloc, replantejant la seva topologia o creant noves situacions per al mateix.

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



Font: <https://fundacionnmac.org>

Una de les primeres obres de **Perejaume** (1957-), un treball en sintonia amb les propostes del *Land Art* titulat *Coll de Pal - Cim del Costabona*, és una instal·lació que es va realitzar originàriament a la galeria Joan Prats de Barcelona l'any 1990. L'artista va fer una exposició de paisatge, usant per a tal empresa una estratègia que traslladava de manera poètica la galeria catalana a la muntanya: a l'espai de la galeria es mostrava una gran fotografia del cim del Costabona en la qual l'artista havia dibuixat sobre el terreny, amb farina, el plànol a escala real de la planta de la galeria Joan Prats. Amb aquest joc, usant el diagrama de



la planta de l'edifici (el pla horitzontal), l'espectador era traslladat al paisatge, i en recórrer l'espai buit de la galeria, d'alguna manera recorria l'espai natural de la muntanya:

El que l'espectador recorria no era més que una seqüència de sales i parets blanques. Encara que breu, aquesta distància recorreguda sense objectes als quals parar esment va posar en relleu l'experiència física i corporal del visitant, caminant cap a dins i cap a fora de la galeria. Aquesta instal·lació anticiparia una sèrie d'activitats com les excursions i els transports d'obres d'art, desenvolupades per Perejaume en els anys noranta. Amb aquestes accions l'artista ha qüestionat l'extrema localització de l'art en tallers, galeries, col·leccions i museus. Alhora, les rutes dibuixades pels desplaçaments d'obres, pintures i dibuixos d'artistes com Joan Miró, Francis Picabia, Ferdinand Hodler o Federico García Lorca, han inaugurat una nova modalitat d'escriptura sobre el territori. Es tracta d'una escriptura orogràfica que s'ajusta amb precisió als relleus del paisatge.

Font: <https://coleccion.caixaforum.com/obra/-/obra/acf0176/colladodepalcimadelcostabona>



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

L'acció de caminar, i de dibuixar caminant, es relaciona íntimament amb el subjecte i la seva realitat a l'espai, la seva consciència del mateix i la percepció dels seus límits. Usar la planta d'un lloc és utilitzar el pla horitzontal com a suport de l'obra. Això ho hem vist fer en diverses obres de *Land Art*, quan es tracta de paisatge intervingut (com es veu en el treball de Robert Smithson o de Richard Long), i hi ha molts treballs d'artistes que desconfien que el pla horitzontal sigui una realitat inqüestionable. És el cas de **Bruce Nauman** (1941-) en un dels seus primers treballs, una acció rodada en vídeo de 60' titulada *Tony Sinking into the Floor, Face Up and Face Down* (Tony enfonsant-se en el terra de cap per amunt i de cap per avall) (1973). Per a aquest treball l'artista va contractar a un actor al que va demanar que, tombat en el terra, s'imaginés que el nivell del sòl ascendia penetrant en el seu cos. L'actor es va concentrar i es va conscienciar tant d'aquesta situació que es va induir un atac d'asfíxia. Aquesta peça de vídeo no és una instal·lació, però tracta de la relació entre el subjecte i l'espai i de la complexa relació que es pot crear entre ells.

La relació entre el cos de l'interpret i la dimensió espacial ocuparia un altre camp d'estudi paral·lel al format de la instal·lació. Ja hem parlat del públic a l'apartat 2.5, però aquí, amb l'obra de Nauman, veiem l'interès de l'artista per

transgredir els límits físics tant del cos com de l'espai. L'obra usa aquest pla horitzontal no com a suport sinó com a estructura en la qual intervé tant física com conceptualment.

Des d'una perspectiva en la qual la intervenció artística involucri d'una manera més activa l'espai, convertint el sòl en el suport principal de l'obra, hem de citar l'obra *Germania* realitzada per **Hans Haacke** (1936-) per representar a Alemanya en la Biennal de Venècia de 1993, en el seu pavelló nacional. L'espai del pavelló va ser intervingut de manera dràstica, doncs Haacke amb la seva obra va crear una impactant escena, destruint el sòl de marbre del pavelló i deixant allí les restes de la destrucció. Però la primera impressió que rebia el públic des de l'exterior, en arribar al pavelló, era la visió d'una paret pintada de vermell amb una foto de Hitler i Mussolini junts, durant una visita del primer a Venècia. Sota la fotografia havia escrit: «La Biennale di Venezia, 1934». Sobre la porta, en el lloc en el qual Hitler va fer posar l'àguila amb l'esvàstica (posteriorment retirades), l'artista va col·locar una reproducció ampliada d'una moneda d'un marc alemany, la data del qual (1990) evocava el moment de la reunificació de les dues Alemanyes.

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



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

La posada en escena d'aquesta entrada, amb l'escenogràfica paret vermella i la moneda feien de l'entrada un llindar teatral que mostrava una espècie de resum de la història recent d'un país. Darrere d'aquesta paret, el públic trobava la més absoluta desolació, tots aquells marbres del sòl de l'edifici destruïts convertien l'espai en un estrany lloc en el qual el públic s'endinsava. En la paret del fons completaven la instal·lació les elegants lletres negres de la paraula «GERMANIA» sobre el mur corbat de la sala principal, una evocació de les aspiracions feixistes de renombrar (i refer) el model alemany per a una nació sense tatxa.

Per a l'espectador de la peça, l'experiència de caminar en el terreny inestable de les restes trencades dels marbres i el cruixit de les pedres sota els seus peus proporcionaven un viatge immersiu que li feia comprendre la dramàtica dimensió d'una Europa en ruïnes, o d'un model ideal del que només en queda una ruïna. El sòl no era només l'espai de treball per a l'obra, sinó sobretot la metàfora del brutal resultat de les derives expansionistes del feixisme. Sense citar-los, allí estaven els morts i els desplaçats, la violència i el dolor. Aquesta instal·lació és un bon exemple del que anomenàvem a l'apartat 2.3 l'espai precedent. L'obra cobra tot el seu sentit en el context de l'arquitectura del pavelló alemany, que és un model nacional, lligat a la seva història i imatge imperiàlista (Per l'ús que el feixisme fa de l'arquitectura racionalista com a nou model social i exemplar a partir de la depuració de la forma). L'aspecte precedent de l'edifici definia tot un model estilístic lligat als valors d'una època. La seva destrucció és l'acció més efectiva que calgui imaginar i només cobra ple sentit des de la seva realitat iconoclasta.

A partir d'aquesta obra, aquest pavelló, quant a l'espai, va tenir un abans i un després, doncs el sòl de marbre no es va recuperar mai i va ser substituït per un sòl de ciment. D'alguna manera, la destrucció d'aquells marbres implicava també un canvi de model expositiu: l'espai va passar de ser lloc d'exhibició de caràcter museístic a ser lloc d'experimentació i experiència.

El pavelló d'Alemanya en la Biennal de Venècia va usar novament el sòl com a camp d'actuació en l'edició de 2017, quan **Anne Imhof** (1978-), representant al seu país, va crear un espai ambigu amb la seva obra *Faust*, que servia de marc per a una sèrie de performances, encara que la intervenció a l'espai funcionava en sí com una instal·lació quan era usada pels intèrprets.

En aquestes performances, l'artista mostra la realitat de la nostra època amb un llenguatge dur que es mou entre el capitalisme, la sexualitat i la repressió, mostrant per a això el cos humà condicionat per la sèrie de limitacions materials, discursives, tecnològiques, socials, econòmiques i farmacèutiques. L'obra tractava de fer visible l'espai entre el cos i la realitat. En la instal·lació i en les performances intervenien gossos de la raça doberman que vivien en el pavelló i es movien amb llibertat per tot l'espai, doncs aquest havia estat dividit amb un sòl de vidre elevat un metre sobre el pla de terra. El públic caminava per aquest sòl de vidre sobre l'espai inferior ocupat pels gossos, el qual havia estat intervingut i grafitejat. La distància que creava el sòl elevat i transparent posicionava al públic en un lloc privilegiat i alhora vulnerable.

Des d'allí, com a espectador, assistia a la vida d'aquests animals associats amb la feresa, l'amenaça i el temor que provocaren en ser usats com a arma ofensiva pels militars alemanys durant la Segona Guerra Mundial. Des d'alt, se'ls veia circular sota els propis peus, o s'observava al cuidador, qui, per alimentar-los o netejar l'espai, havia de caminar de quatre grapes a causa de la reduïda alçada del lloc. Els gossos participaven de les performances que passaven a la part

superior de l'espai i tenien un espai barrat en l'exterior del pavelló del que podien entrar i sortir a voluntat. L'espai sota el vidre era també el lloc opressiu on els cossos tancats dels performers interactuaven.

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



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

Quan usem el sòl de la sala d'exposicions com a espai de treball, orientem la mirada del públic, situant-lo d'alguna manera sobre l'obra, diluint la frontera entre art i vida, i entre espectador i espectacle.

### 3.2.2. Clots; desplaçaments paral·lels del pla horitzontal

En el cas del *Faust* d'Imhof, elevar el pla del sòl crea una espècie de realitat duplicada perquè el públic la pugui habitar i alhora ser observador d'un món paral·lel proposat per l'obra d'art. Hi ha abundants exemples d'artistes que usen el recurs de duplicar el pla horitzontal creant amb això un cert espai desdoblejat com feia de manera poètica, jugant amb el desconcert de l'espectador, la peça de **Walter de Maria** (1935-2013) *Earth Room* (Habitació de terra). L'artista va proposar aquest treball per primera vegada a Múnic, Alemanya, al 1968, i posteriorment es va instal·lar al Hessisches Landesmuseum a Darmstadt, també a Alemanya, al 1974. Aquestes dues primeres versions no existeixen en l'actualitat, i només es conserva la tercera versió, creada al 1977, situada en una tercera planta d'un edifici de Nova York. L'obra, lligada a la deriva *Land Art*

dels anys setanta de l'artista, és un exercici d'estil i una declaració d'intencions, en la qual De Maria va omplir la sala de la galeria amb 179 metres cúbics de terra, ocupant una superfície de 335 metres quadrats.

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



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

La sala plena de terra projecta la imatge d'un paisatge entre l'artificial i el natural. L'obra va airejar la controvèrsia en els anys setanta sobre els límits de l'art, activant la discussió sobre la complexa relació art/vida que altres treballs d'artistes del mateix període estaven plantejant des de militàncies com el *Land Art* o l'*Arte Povera*. Si ja des de la seva primera versió, trobar l'exterior a l'interior era desconcertant per al públic, en l'última versió s'afegeix a més la paradoxa de fer-li ascendir a la superfície, tot i que el públic ha pujat a un tercer pis des del carrer. Aquesta confusió forma part de la sorpresa i de l'efectivitat de la instal·lació proposada per De Maria. L'obra unia el factor visual d'aquella sala plena de terra amb els aspectes sensorials (la terra fresca amb la seva característica olor) tancats en un espai interior.

Elevar el pla horitzontal i recol·locar-lo en un altre lloc, com hem vist que fa De Maria, sorprenent a l'espectador amb una ubicació diferent del mateix, ho fa d'una altra manera, però amb la mateixa efectivitat, l'italià **Giorgio Andreotta Calò** (1979-), que al 2017 va crear a les naus de l'Arsenale una peça titulada *Le fine del mondo* (La fi del món). L'espai era una sala enorme en un espai industrial, dividit en dos pisos per una gran estructura de bastides de metall que sostenia un sòl elevat al que s'accedia per una escala també metàl·lica. Quan l'espectador passejava per la sala d'abaix amb tots aquests suports metàl·lics, tenia una impressió d'espai fosc i misteriós, com de trobar-se en un espai subterrani o profund.

El seu misteri es desvetllava en pujar l'escala i trobar que el pla de dalt era una làmina d'aigua que reflectia l'estructura del sostre del lloc. Aquest reflex i la cuidada il·luminació dotaven al pla de l'aigua reflectora d'una gran profunditat, la qual cosa contradeia l'experiència que s'havia tingut abans de pujar. Tot

un joc de confusió espacial. Andreotta proposa crear dos mons paral·lels de difícil comprensió, connectats i complementaris. A baix és com una fosca església de cinc naus d'estètica industrial, a dalt un espai reflexat i confús, desdoblant, que fa pensar en un lloc profund i simètric. La instal·lació fa al·lusió al llibre de 1948 *Il mondo magico: prolegomeni a una storia del magismo* (El món màgic: prolegòmens a una història de la màgia) d'**Ernesto De Martino** (1908-1965), en el qual l'autor italià narra com en els interiors de Roma existia un lloc que connectava la terra i la volta celeste amb l'infern, de manera que una vegada a l'any tots dos es comuniquen. En el llibre, l'artista es presenta com a creador d'universos paral·lels en els quals es barregen la cosmologia individual i la utopia col·lectiva. Andreotta, per la seva banda, proposa la màgia com a instrument a través del qual habitar el món en tota la seva riquesa i multiplicitat.

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



Font: fotos Javier Chavarría

En ambdues instal·lacions veiem com el sòl, en quant a cota 0, és desplaçat a un nou lloc que sigui motiu de reflexió i sorpresa per a l'espectador. El clot, el sòl excavat –associat conceptualment al cau, la catacumba, la tomba, el corredor secret, etc.– amplia l'espai del sòl horitzontal mitjançant un sòl desdoblant, paral·lel i de noves possibilitats. Un altre exemple és l'artista rus **Grisha Bruskin** (1945-), amb la seva obra *An Archaeologist's Collection* (Una col·lecció d'arqueòleg) (2015), en la qual va suscitar aquest tipus d'associacions en intervenir de manera efectiva tot l'espai de l'església de Santa Caterina de Venècia amb un projecte que consta de trenta-tres escultures, fabricades per ell mateix en formigó, les quals van ser posteriorment enterrades durant un any amb la finalitat d'aconseguir la seva deterioració i aspecte de resta arqueològica.

Una vegada desenterrades, es mostren a l'església, el sòl de la qual s'ha cobert amb terra i sobre el qual s'han construït unes passarel·les de fusta per les quals circula el públic que «troba» les escultures semienterrades al seu pas. L'obra relaciona Rússia, com pretesa hereva de Bizanci, amb el mite de la tercera Roma, i proposa un viatge a les ruïnes de l'imperi soviètic, usant els personatges del seu *Fundamental lexicon* (Quadre lèxic fonamental) (1983), espècie de diccionari d'arquetips soviètics creat per ell.

«El passat –afirma l'artista– és invenció nostra, i som capaços de simular les seves petjades. Els imperis es col·lapsen i desapareixen juntament amb els seus monuments, símbols, institucions, ritus i jerarquies. I aquest és el punt final de la història».



La seva obra mostra un espai horitzontal (el públic mira contínuament cap avall, cap al sòl) del que emergeix el passat en forma d'estrats, de plans horitzontals superposats. En aquestes instal·lacions es relaciona el subsòl amb el sòl que habitem, creant a través del clot un espai subterrani possible.

Figura 26. Grisha Bruskin. An Archaeologist's Collection (2019)



Font: Foto Javier Chavarría

### 3.2.3. El pla inclinat

La tensió de l'espai horitzontal s'esdevé quan aquest pla s'inclina. El pla inclinat suscita en nosaltres, com a públic, una crisi d'orientació que reorienta tot el nostre esquema corporal i altera el nostre comportament. Instal·lacions com el *Dominant-Dominé, coin pour un espace, 1465,5m<sup>2</sup> à 11°28'42"* (Dominant-dominat, cantonada per a un espai, 1465,5m<sup>2</sup> a 11°28'42") de l'artista **Daniel Buren** (1938-), realitzat en el CAPC de Bordeus al 1991, n'és un bon exemple. La sala central del museu, amb els seus imponents arcs de maó, va ser intervinguda amb una proposta senzilla i molt efectiva. Tradicionalment, des dels anys vuitanta, Buren ha usat incansablement una gràfica de línies en tots els seus treballs. Aquestes línies han esdevingut una espècie de signatura d'estil de l'autor, però en aquest treball les línies recorrien l'interior de les dovelles dels arcs. Encara que el que convertia la instal·lació en alguna cosa impressionant era la creació d'un gran pla inclinat que ocupava pràcticament tot l'espai central del museu.

El pla va ser revestit de planxes especulars de PVC que reflectien de manera sorprenent tot el lloc. El pla del mirall recorda inevitablement una làmina d'aigua, però el fet que l'aigua sigui sempre horitzontal trenca els punts d'ancoratge i de referència de l'espectador, el qual es veu obligat a interrogar-se sobre la configuració de tota aquesta gran arquitectura de maó vermell que està torçada, cau, s'enfonsa, i nosaltres amb ella. Els grans arcs de la sala es trenquen al contacte amb el reflex, i la percepció s'altera de tal manera que el cos es ressitua inconscientment, inclinant-se per adaptar-se a aquest nou pla horitzontal, intentant habitar l'espai complex que se li presenta, fins que el nostre cervell entén que és el pla el que està inclinat, i per fi aconsegueix orientar-se.

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



Font: <https://danielburen.com>

Hi ha molts altres exemples de plans inclinats que qüestionen l'horitzontalitat del pla terra (el propi Buren té altres treballs amb aquesta idea), com la intervenció de l'artista suís **Christoph Rütimann** (1955-) a l'església veneciana de Sant Stae al 1993. En ella, l'artista creava un gran pla, en aquesta ocasió oblic, que produïa la impressió de que tota l'església, amb els seus ornaments i motllures barroques, s'estigués enfonsant en aquest pla nou net, geomètric i monocromàtic.

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



Font: Foto Javier Chavarría

Teòrics fenomenòlegs expliquen el comportament del cos a l'espai i la seva susceptibilitat a canviar els seus paràmetres (el que anomenen els seus ancoratges al món) en funció del nou espectacle i de la seva comprensió, mitjançant l'assumpció del pla inclinat com a nova referència d'espai horitzontal. Des d'aquest punt de vista sembla que tota l'església de Sant Stae s'està enfonsant, la qual cosa provoca un cert estat de vertigen i, com en el cas de l'obra de Buren anteriorment esmentada, fa que el nostre cos busqui una inclinació apropiada al nou enquadrament.



En el cas que acabem de veure, l'obra proposa un sòl que el públic no pot trepitjar; és un sòl inaccessible que es contempla i que genera una experiència sobre el nostre propi cos només a través de la nostra percepció. L'artista **Vito Acconci** (1940-2017) va realitzar un dels treballs més emblemàtics de l'art del segle XX, *Seedbed* (1972), on el pla inclinat sí és accessible i funciona com un dispositiu que el públic usa, fins i tot de manera inconscient. *Seedbed* és una peça que fa reflexionar sobre la dualitat entre espai públic i espai privat. Tot i que sovint se l'ha definit com a una performance, l'artista, per dur-la a terme, crea tot un dispositiu que la converteix en una ocupació de l'espai. L'obra consistia en el fet que Acconci va estar ocult durant dues setmanes sota una rampa construïda com a fals terra a la Sonnabend Gallery de Nova York.

L'artista sentia el soroll de les persones que visitaven l'exposició, caminant pel pla inclinat, les seves trepitjades o el rumor de les seves converses, i amb aquests sons ell es masturbava mentre murmurava frases i fantasies sexuals que al seu torn s'emetien per la megafonia de la galeria arribant a l'orella dels visitants. En els anys setanta encara era conflictiu tractar temes relacionats amb la sexualitat del cos. La rampa construïda per a aquesta peça té molts nivells de lectura: la problemàtica entre el públic i el privat en la producció artística –evidenciada per la controvèrsia que generen els models expositius, i que hem vist vulnerar quan es reproduïx el taller (privat) en el museu (públic)–; la relació entre privadesa i espai públic (molt a debat als 2000); les limitacions morals de l'ús del cos i de la seva autorealització; o les lectures crítiques de la pura formulació plàstica de l'obra, vista com una crítica a l'incipient art minimalista, desposseït de registres emocionals i sensorials.

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

Font: <http://artecnelcuerpo.blogspot.com>

A part d'aquesta funció fenomenològica (present en Buren i en Rütimann) i de les seves possibles implicacions conceptuals (peça d'Acconci), des del punt de vista purament formal, un pla inclinat pot proposar de manera molt efectiva una redistribució espacial. Així és usat enginyosament per **Marco Godinho** (1978-) en el pavelló de Luxemburg de la Biennal de Venècia de 2019 com un espai/obra titulada *Written by water*.

El disseny del pavelló era un gran pla inclinat que, partint des del sòl, aconseguia els tres metres d'altura en l'extrem oposat i mostrava una certa perspectiva des de la seva part més baixa, mentre que al fons, la part més alta del pla s'aprofitava per situar sota una sala on es podia contemplar una altra part de l'obra.

La instal·lació estava composta per milers de quaderns recolzats sobre la superfície del pla inclinat que l'artista havia intervingut submergint-los en l'aigua del mar, manipulant-los i deixant que s'assequessin al Sol. Milers de quaderns cobrien la superfície total del pla. El conjunt es rebia com un mar de pàgines de paper, però cada quadern, com una espècie de diari personal, venia a representar a un emigrant dels que arrisquen la seva vida creuant el mar Mediterrani en barques precàries. Els quaderns tenien les pàgines arrugades i deformades per l'aigua, en molts casos trencades, i el seu aspecte feia referència, en un

llenguatge metafòric, tant a la superfície arrissada de les ones del mar, com a les ferides en els cossos d'aquests navegants que sovint moren en el seu intent per arribar a un món sense guerra i sense misèria.

A la sala situada sota el pla inclinat es projectava el vídeo realitzat durant la manipulació dels quaderns.

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



Font: foto Eloy Segura.

En conjunt, la instal·lació era alhora un espai expositiu i una instal·lació en sí mateixa. Malgrat que no hi havia relació amb l'espai circumdant, l'obra es configurava com un lloc en el qual el pla inclinat com a contenidor de la sala inferior es convertia en l'espai expositiu, de manera que, en certa manera, tot confluïa: sala d'exposicions, instal·lació i obra exposada.

En resum, veiem el pla terra com a espai de referència d'orientació tant del subjecte com de la seva experiència. La forma de recol·locar espacialment aquest pla de cota 0 en paral·lel a la seva ubicació real fa que l'espectador emergeixi cap a l'exterior o s'enfonsi en el propi sòl. D'altra banda, el joc dinàmic amb l'orientació i inclinació d'aquest pla propicia la creació d'espais nous que redimensionen a l'espectador i modifiquen la seva experiència, així com la construcció d'espais fragmentats que faciliten diferents distribucions i usos.

### 3.3. Perímetre. Els límits del lloc

Els límits verticals de l'espai, contornejant i fitant la dimensió utilitzable del lloc, generen per a l'espectador la construcció de les dimensions efectives i serveixen de tancament espacial de l'experiència. Sovint, els artistes, partint d'aquests perímetres, creen noves expectatives sobre l'ús possible de l'espai i sobre la realitat del mateix. Per al públic, la falta d'un límit clar produeix la sensació de pèrdua i desorientació. D'altra banda, evidenciar aquests límits,

jugant amb la densitat de la decoració o amb la repetició d'elements, pot generar una sensació igualment confusa, encara que els espais siguin clarament perceptibles.

Quan les parets són ignorades en la proposta, normalment es produeix l'efecte de focalitzar l'atenció sobre els elements centrals de la composició, la qual cosa pot aïllar-los com a peces exemptes i ens fa percebre'ls més com una escultura que com una instal·lació (segons comentem a l'apartat 2).

Per contra, en intervenir-los, la sensació de construir un tot immersiu augmenta, i això ajuda a proporcionar una sensació d'experiència en la visita. El punt de partida més bàsic és recobrir-los, i per a això s'usen les mateixes estratègies que s'usen en decoració d'interiors, però amb la gran diferència que suposa la intenció per part de l'artista de generar un discurs visual i conceptual.

Hi ha molts exemples de recobriments, i les tècniques són molt variades: des de la pintura a l'entelat o al paper pintat, amb casos bastant interessants des del punt de vista espacial i conceptual. Tal vegada el revestiment d'aquests perímetres verticals assenyali el punt de partida de l'espai quant a contingut de l'obra, passant de ser el suport que conté obres a ser part integrant del projecte. **Andy Warhol** (1928-1987) ho va utilitzar de manera pionera en imprimir un paper amb la serigrafia repetida del cap d'una vaca. La fotografia es va imprimir repetidament a grandària major del natural sobre una base de color rosa fort que surava sobre un fons de color groc sulfur, la qual cosa creava un agressiu contrast visual. La saturació de la sala i la banalitat de l'assumpte produïen un gran efecte. Potser l'interessant és entendre aquest treball, no com una intervenció deliberadament decorativa, sinó com una actitud mitjançant la qual l'artista, generant aquests espais confusos i saturats, estava buscant noves maneres de presentar el seu treball.

Clar intent per la seva banda de superar l'estat de la pintura posada en crisi llavors per les noves disciplines en els anys seixanta, com el minimalisme i l'art conceptual. Els seus experiments amb núvols o el paper pintat eren un esforç clar per trobar nous formats d'expressió. El paper amb les vaques que havia servit com a recobriments de les parets d'una habitació buida en una peça del 1966, el va tornar a utilitzar en una altra del 1971, en la qual, per crear un continu que unifiqués els diferents quadres penjats en les parets, va cobrir tot l'espai amb el paper, creant un ambient unificat en el qual les pintures deixaven de ser elements aïllats per enfonsar-se en un tot excèntric i saturat, però tremendament efectiu.

El paper era una peça artística, però apareixia com a suport de les pintures, i el tot funcionava d'una manera nova que va sorprendre tremendament al públic, fins i tot als seus detractors.

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

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

Posteriorment, Warhol va tornar a proposar un muntatge, evidenciant l'espai que passava de contenidor d'obra a obra, en fer el seu famós paper pintat de Mao. Encara que mai va expressar opinions polítiques en els seus treballs, sovint els seus temes semblaven qüestionar l'actualitat (usant com a motiu els bitllets de dòlar, els accidents de trànsit o la cadira elèctrica). Al 1974, la nova aliança entre EUA-Xina, el viatge de Nixon a aquest país i la curiositat que despertava el país oriental, van portar a Warhol a usar com a icona la imatge del líder xinès Mao Tse Tung que reproduí fins a l'infinit. L'efecte decoratiu de la proposta abstraïa el rostre del líder i el convertia en un patró buit de significat. Aquest paper va servir de suport per a la sèrie de retrats de Mao amb els quals va inundar de forma monotemàtica l'exposició.

Amb aquestes propostes, Warhol afiança un *modus operandi* en el qual la decoració transforma l'espai, fitant-lo iificant-lo fortament, de manera que el propi lloc que acull l'obra esdevé part integrant de la mateixa, convertint, en un joc gestàltic, el fons en forma i el contenidor en contingut. En endavant, molts altres artistes han emfatitzat l'espai usant la decoració dels seus murs com a eix de la proposta, fent amb això que les obres exposades es recontextualitzin i s'integrin en un tot. Aquest és el cas de les instal·lacions del britànic **Robert Gober** (1954-), que va dissenyar al 1987 un estampat per a tela alternant dos dibuixos, el d'un jove de raça blanca dormint en un llit i el d'un arbre amb un home de raça negra penjat. Els dibuixos imiten l'estil dels papers pintats dels anys seixanta per a les habitacions infantils, que solien tenir motius de cotxes, trens, vaixells, o nativo-americans. La repetició dels dibuixos pràcticament els anul·la com a missatge, no obstant això, estableix una relació ambivalent com dormir/despertar o caçador/presa. En comparar el

plàcid somni de la raça privilegiada amb la destinació de persecució i repressió de l'home negre, la tensió entre les imatges és tremendament torbadora una vegada que l'espectador focalitza en això.

Figura 32. Robert Gober. *Vista de la Instal·lació* (1989)



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

Mentre que els papers pintats de Warhol es basaven en la confusió i saturació de les formes, és a dir, en l'experiència sensorial del públic per a l'ús reiterat d'elements, les diferents propostes de papers pintats de Gober busquen amb les seves imatges un recorregut conceptual que es serveix de la forma per establir-ne un discurs d'opinió.

A més de l'ús del paper, hem apuntat altres metodologies en les quals no ens anem a detindre, encara que podem citar-les com a exemples d'actuacions sobre el perímetre que serveixen per repensar el lloc en el qual l'obra es desenvolupa. Si parlem de pintura sobre parets, podríem pensar en obres de la japonesa **Yayoi Kusama** (1929-) on la tridimensionalitat de l'espai sembla anul·lar-se per l'ús reiterat de patrons, o en la «pintura mural», disciplina clàssica independent de la pintura «de cavallet», que valorava la realitat de l'arquitectura i jugava amb ella per crear enganys visuals, perspectives falses, o simular rics materials de construcció, com el marbre, utilitzant la tècnica de l'artifici. En el format de la instal·lació contemporània, els murs intervinguts amb pintura són el mitjà pel qual molts artistes com el suís **Felice Varini** (1952-) o el francès **Georges Rousse** (1947-) intervenen a l'espai per crear singulars enganys visuals, usant per a això la tècnica de l'anamorfisme o anamorfosis.

Les obres d'aquests artistes són considerades pintures murals, pintures tridimensionals o espais intervinguts, però en realitat l'ús que fan dels elements constructius del lloc, i la manera en la qual la proposta plàstica inclou al públic i el seu passejar a l'espai, ens fa entendre'ls com a instal·lacions artístiques. En el cas de Varini, els plànols de pintura es situen en diferents llocs de l'espai recomponent una imatge si es veuen des d'un lloc determinat. En el cas de Rousse, també, però a més ell intervé físicament a l'espai construït o destruït els murs, sostres i sòls, adaptant l'espai al seu disseny. Les obres, comprensibles

des d'un únic punt de vista, convoquen a un espectador únic que s'aïlla de tot, creant una intensa vinculació entre el subjecte que mira i tot l'espectacle que és mirat per ell. Però no cal oblidar que, més enllà de la imatge composta com a resultat, tota la sala, amb la seva confusa informació fragmentada que l'espectador pot recórrer, forma també part de la complexitat del muntatge.

Si parlem de dibuixar en comptes de pintar o empaperar, també hi ha molts treballs ressenyables que creen efectes òptics o passen de ser la decoració del mur a la sensació d'un espai manipulats. Això ocorre per exemple en les anomenades *Wall drawings* (Dibuixos de paret) de **Sol LeWitt** (1928-2007), una sèrie de dibuixos i pintures realitzats sobretot al llarg dels anys 90 del segle XX que generaven propostes de seriació aritmètica, repetint una sèrie de segments orientats en diferents posicions, o creant grans espais de color que modelaven l'espai total de la sala.

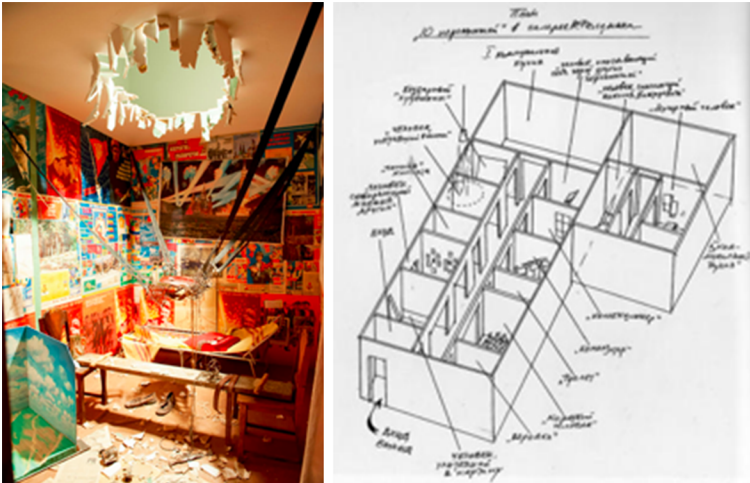
### 3.3.1. Tancaments i laberints

La fragmentació de l'espai de la sala amb paraments o la compartimentació de la mateixa en diferents subespais pot proporcionar al públic la sensació narrativa d'avenç del temps, passant d'un lloc a un altre i veient evolucionar una determinada idea, gràcies a la seqüenciació dels diferents aspectes d'una narració que en conjunt defineixen una mateixa idea. En l'obra que el matrimoni rus format per **Ilya Kabakov** (1933-) i **Emilia Kabakov** (1945-) van desenvolupar durant els anys 80 i 90 del segle XX veiem aquesta conducta. Es tracta en realitat d'una suma d'instal·lacions que, en conjunt, ocupant tot l'espai disponible, ve a desenvolupar un tema. En *Ten Characters* (Deu personatges), produïda entre 1981 i 1988, s'ha fraccionat l'espai en disset sales autònomes, més els passadissos. Deu d'elles les van dedicar a diferents personatges, una altra pertany a «un inquilí que s'ha mudat», i la resta són diferents espais domèstics com el bany o la cuina. Els títols suggeridors dels habitacles parlen de personatges que s'evadeixen del seu entorn (volant, col·leccionant, component), però que tot i això estan presos en aquests espais que no només els descriuen, sinó que els ocupen realment com a subjectes.

Per al públic, la disposició de les diferents escenes i la seva relació espacial són una experiència immersiva que proposa com a joc crear els llaços entre els diferents inquilins. La visita d'aquesta espècie de casa d'hostes permet fer-se una estranya perspectiva del que és el món. Sobre aquesta obra l'artista va declarar: «m'interesso sobretot pel mitjà, això que envolta i embolica tot, inclòs l'espectador, producte de com l'home i els objectes són complementaris».



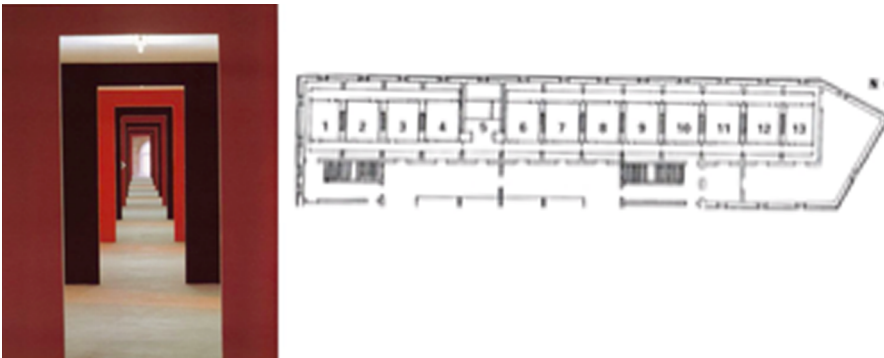
Figura 33. Ilya & Emilia Kabakov. *10 characters, the man who flew into space from his apartment* (1981-88)



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

Un altre treball d'instal·lació múltiple, en el qual el disseny de l'espai i la seva parcel·lació són part de l'obra, és el muntatge ideat per Daniel Buren a *Arguments topiques* (Arguments tòpics) pel CAPC de Bordeus al 1991. Es tracta d'una sèrie de sales unides per dos corredors, amb intervencions en els seus murs. Per a l'exposició es van construir unes divisions al llarg de tot l'espai, amb portes centrades formant perspectiva que es van pintar de manera intencionada per crear forts contrastos visuals en la fugida del seu recorregut.

Figura 34. Daniel Buren. *Vers le sud, noir et rouge. Arguments topiques*, (Pla i vista de la instal·lació), 1991



Font: <https://danielburen.com>

Els paraments verticals, a més de crear separacions construint espais fitats per situar mini instal·lacions o parts d'un tot major, són en sí, en quant a components de l'obra, l'obra mateixa. Així ocorre també en diverses instal·lacions que **Hélio Oiticica** (1937-1980) va realitzar al 1966-67, *Tropicália, penetráveis, PN2* (Tropicalia, penetrables, PN2), *Pureza é um mito, PN3* (La pureza és un mite, PN3) i *Imagético* (Imagenètic). Aquestes obres són:

«un camp d'experimentació que busca l'acostament físic i sensual, abans que el visual, a l'obra artística. Fan referència a la manera de vida brasilera, a l'arquitectura de les faveles i a la percepció del cos en les comunitats de samba amb les quals l'artista va conviure. *Tropicália* també ha de ser entesa com una complexa, profunda i poètica expressió de la disfunció orgànica de Brasil, realitzada en un moment àlgid de repressió de la dictadura militar» (Carmen Fernández Aparicio, en les notes de col·lecció del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía).



L'artista al·ludeix al món de les faveles brasileres, estilitzant el seu llenguatge de pobresa i precarietat, posant en valor, en clau tropicalista, el mestissatge per qüestionar el mite de la puresa (occidental), tal com l'autor va escriure en una de les parets. En l'obra d'Oiticica, la instal·lació no fa referència directa a l'espai que l'alberga, encara que s'adapta a ell, sinó que remet a la realitat dels barris pobres de Rio de Janeiro que, d'una manera estilitzada, entren a l'espai museístic.

En una altra clau completament diferent, **Eric Duyckaerts** (1953-2019) va crear al 2007 la seva obra *Palais des Glaces et de la Découverte* (Palau de miralls i descobriments), que consistia en un espai ocupat per un laberint de parets de vidre i de miralls muntats sobre un reticle d'hexàgons. El públic entrava en aquest lloc que recorda les atraccions de fira, i perdent-se en el recorregut, podia trobar-se amb la seva imatge desdoblada en els reflexos múltiples dels vidres, o confondre els reflexos dels altres amb cossos reals. A partir de la idea de laberint com a lloc de coneixement, la instal·lació serveix per generar un espai de confrontació per al públic, alhora que crea un espai per exposar enregistraments de performances anteriors de Duyckaerts en una sèrie de pantalles incloses dins del laberint de vidre, en les quals l'artista improvisa conferències i es fa passar per un entès en matèries que desconeix.

En aquestes performances l'autor es converteix en l'intel·lectual/impostor i el laberint de miralls i vidres és l'escenificació física en la qual el públic, alhora que es desdobra en falsos subjectes, es troba amb el fals discurs. En aquest model, tot l'espai està fragmentat en múltiples subespais en els quals el *modus operandi* posa tota la seva intenció en els paràmetres verticals entesos com a separacions, jugant amb els valors d'espai comunicat/incomunicat que afecten a l'experiència del públic.

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



Font: Foto Javier Chavarría

L'artista **Mona Hatoum** (1952-) genera un dels exemples més interessants de com podem repensar l'espai de la instal·lació treballant amb la idea de perímetre i de límit vertical. El seu títol, *Light Sentence*, juga amb l'ambigüitat dels

possibles significats, combinant d'una banda termes com lleuger, suau, llum o inconsistent, i d'altra banda, amb paraules com *frase* o *sentència*, en totes les seves accepcions. Es tracta d'una instal·lació que consta de tres murs, disposats en forma de U, realitzats amb 216 caixes cúbiques de malla metàl·lica apilades en columnes de sis. Les parets realitzades amb aquestes caixes de reixeta ocupen el centre d'una habitació que ha d'estar pintada de blanc i no excedir els 10 metres de costat. El centre de la U formada pels murs de caixes de reixeta l'ocupa una bombeta de 100W, aquesta penja d'un cable d'un fals sostre darrere del qual s'amaga un motor que, a intervals regulars, fa descendir la bombeta fins al sòl, desenrotllant per a aquest fi tot el cable ocult.

Per a l'espectador és una sorpresa quan s'activa el motor amb el seu soroll de mecanisme i de cadena en moviment, no tan sols per la intensitat del soroll sinó perquè les ombres dels murs de gàbies, projectades sobre les parets reals de la sala, es mouen amb el desplaçament de la bombeta i produeixen el vertiginós efecte visual de que tota la sala es mou. Les ombres s'allarguen sobre el mur creant una sensació de vertigen indescriptible.

En conjunt, l'obra evoca en l'espectador estranys sentiments de desemparament i inseguretat, així com la sensació de tancament i tortura, i col·loca al públic en una posició fràgil. Encara que en principi la sala que conté la instal·lació sembla banal, les seves parets blanques estan pensades, d'acord amb determinades proporcions, perquè la distància de la U i la projecció de les ombres de les gàbies siguin les correctes i s'obtingui amb això l'efecte desitjat. No podem dir que no hi ha dependència entre la sala i l'obra, i que aquesta última no modifica a la primera.

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



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

Aquí les caixes de reixeta metàl·lica substitueixen el tradicional element modular usat per a la construcció de tancaments verticals (pedra, maó, etc.). En altres casos s'empra teixit, pantalles de projecció, entenimentades o caixes metàl·liques, com en els treballs de **Christian Boltanski** (1944-), qui sol disposar el material de les seves instal·lacions usant els murs de la sala en la qual exposa, i en algunes de les seves obres més emblemàtiques arriba a formar parets amb aquestes caixes metàl·liques. El fil conductor del seu treball en els seus

iniciis remet a la forta experiència de la Segona Guerra Mundial, que va marcar la seva infància i el va motivar a treballar i relacionar temes tan complexos com la mort, el poder, la memòria, etc. A *Réserve de suisses morts* (Reserva de suïssos morts) (1991), els milers de caixes metàl·liques apilades formant estrets corredors pels quals l'espectador s'endinsa, creen un efecte lapidari de cementiri solemne. Aquestes caixes que abans havien sigut arxivadors es transformen en petits taüts. Els murs fets amb les caixes estan il·luminats per lamparetes que il·luminen petites fotos de víctimes dels camps nazis.

L'experiència de recórrer aquests passadissos és colpidora per la manera en la qual connecta amb l'horror i la pèrdua, encara que la reflexió de l'artista sobre la mort incideix sempre en el seu caràcter igualitari. Boltanski sovint al·ludeix a la pau dels cementiris i a com entre aquests murs descansen per igual víctimes i botxins.

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



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

Des del punt de vista formal, en aquestes obres d'Hantoum i Boltanski apareixen aspectes com la seriació i la repetició d'un mateix element amb el qual construir un tot que supera la seva realitat individual; com quan pensem en un exèrcit oblidant la singularitat de cada membre que el conforma. Aquesta perspectiva és interessant sempre que apareixen elements de repetició, cosa freqüent en les instal·lacions.

### 3.3.2. Passadissos, passatges i corredors

En abstracte, la forma d'un passadís emfatitza l'acció de passejar d'una manera dirigida. Concebut com la comunicació entre dos espais, el passadís és usat en realitat precisament per aquesta neutralitat de no lloc que el caracteritza, per reivindicar l'experiència del trànsit i l'acte de la deambulació. L'artista **Richard Serra** (1939-), el treball del qual és fonamentalment escultòric, ha creat escultures per a llocs específics que en alguns casos són considerades com a instal·lacions, encara que segurament són més aviat grans escultures que inclouen al públic. Sobre això hi ha un gran debat, com en el cas de la seva obra *Tilted Arc* (Arc inclinat) (1981), creada per a ser situada a la Foley Square de

Manhattan, un espai obert en la Federal Plaza, el major complex d'oficines del govern després del Pentàgon. Es tractava d'un enorme mur corb d'una sola peça d'acer Corten que mesurava 3,84 metres d'alt per 38 metres de llarg.

La peça va ser pensada per Serra per a aquesta plaça en concret, tenint en compte les dimensions i la forma de l'espai, però ometent el seu ús. L'escultura interrompia el tràfic de la plaça i va suscitar gran descontent entre els empleats que treballaven en el lloc: després de reunir-se 1300 signatures i un complex procés legal, l'obra va ser finalment retirada. El judici, amb opinions a favor i en contra, va generar una de les més controvertides trobades en la crítica contemporània de l'art, posant en primer pla temes com els drets intel·lectuals de l'autor sobre l'obra d'art en relació amb la seva venda, i sobretot la qüestió de la ubicació de l'art a l'espai públic. Aquesta enorme paret va ser concebuda exclusivament per a aquest espai, raó per la qual, l'artista, una vegada va ser retirada, va renunciar a la seva autoria, prohibint que s'associï la peça amb el seu nom si es col·loca en un altre lloc. El fet que la peça no pugui estar deslligada del seu mitjà sense perdre sentit, indueix a pensar que en realitat es tracta d'una instal·lació (com apuntàvem en el punt 2), però d'una instal·lació que només valora els aspectes formals i que no té en compte l'ús del lloc, alguna cosa imprescindible quan es treballa a l'espai públic.

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



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

Les seves obres posteriors de mitjans dels anys 90 per al Museu Guggenheim de Bilbao constitueixen bons exemples molt específics del que és plantejar una obra des dels paraments verticals i des de la circulació del corredor. Donat la grandària i pes de les obres, la sala del museu va ser construïda específicament

per albergar aquestes peces escultòriques. De fet, es va construir al voltant de les obres, la qual cosa és un curiós exemple invers d'instal·lació artística i de subordinació de l'arquitectura a la mateixa.

Quan els murs són articulats com a corredors, es caracteritzen per tenir un punt d'accés i un altre punt de sortida, creant amb això un sentit de circulació que precipita a l'espectador en l'experiència immersiva que sovint serveix per relacionar-lo amb ell mateix més que amb l'entorn. Així són les instal·lacions creades per **Bruce Nauman** (1941-) en els anys setanta i vuitanta del segle XX: passadissos i corredors, com a construccions creades per ser emplenades de llum, que actuen de manera psicològica sobre l'espectador, produint-li sensacions d'incomoditat, desassossec, intranquil·litat o malestar (cal assenyalar que Nauman va estar molt interessat en els interrogatoris i en les situacions opressives, i que, en bona part del seu treball, planteja a l'espectador la incòmoda posició d'estar de més en l'obra, perquè amb això prengui consciència del seu acte d'observar). En l'obra de Nauman hi ha molts tipus de passadissos, però en general solen ser dues parets altes i molt llargues construïdes de fusta, sense rematar ni revestir per la part exterior, evidenciant un aspecte de construcció provisional. Per la part interior són llisos, pintats uniformement de blanc i molt estrets (uns quaranta centímetres en alguns casos), per a que l'espectador, en internar-se en ells, només pugui travessar-los caminant de perfil, doncs és difícil entrar de front, amb la consegüent impressió asfixiant de desplaçar-se per una esquerda, entre les altes parets, banyat per la potent llum que Nauman incorpora als corredors, en algun cas verda, com en *Green Light Corridor* (Corredor de llum verda) (1970/71), o en molts altres blanca o groga.

L'experiència és fatigosa i provoca que, a la meitat del recorregut, l'espectador es plantegi tornar enrere i sortir per on ha entrat, però l'entrada sembla també llunyana des del centre i no se sap si és millor seguir o tornar enrere. L'artista juga amb aquesta experiència saturada. En *Untitled. Blue and Yellow Corridor* (Sense títol, corredor blau i groc) (1971), l'estret passadís té forma d'U; la llum que el banya comença sent groga, passa pel blau intens en el seu tram central i acaba sent novament groga; al final, el públic troba un monitor en el terra que mostra al propi públic dins del corredor, remetent així al concepte de vigilància i insistint en la vulnerabilitat del que està sent observat o controlat. L'espectador unes vegades és vist, i unes altres és ell qui controla als altres. En els seus treballs d'instal·lació, sovint apareixen en els passadissos monitors de televisió i miralls, creant el mateix sentit cíclic de bucle sense fi que es pot veure en altres de les seves obres creades amb neó.

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

Font: <https://www.guggenheim.org/artwork/3166>

En aquestes instal·lacions «usades» per l'espectador, la transformació de l'espai, més que física, és emocional, i estan pensades per produir una espècie de distorsió en la percepció que l'espectador pugui tenir de la sala. L'espai es modifica des de l'experiència i els passadissos i deambulacions proposats són el detonant d'una presa de consciència del jo viscuda pel subjecte. L'experiència transformadora ocorre en l'emoció produïda per l'espai intervingut. Aquests corredors, aïllats enmig de sales enormes, generen un efecte de crida per la forta llum que els inunda, la qual sembla blanca en relació amb la resplendor que tenyeix de verd la resta de l'espai. La llum verda ocupa tot el lloc i relaciona la construcció del passadís amb la sala sencera, per crear un estranyament que fa que el subjecte se senti incòmode en la instal·lació. Nauman, en moltes de les seves obres, juga amb aquesta ambigua sensació d'atracció i repulsa.

Una altra obra pensada sobre la base de la construcció d'un corredor que juga, en aquest cas, amb la percepció i l'engany visual, és una obra sense títol de 2002 de l'artista polonesa **Monika Sosnowska** (1972-), que consisteix en un passadís construït com un engany en el qual la deformació del sostre i les parets, així com el progressiu empetitiment de les portes, crea l'efecte visual d'una profunditat major de la real. Les figures s'engrandeixen en caminar cap al fons, creant la sensació de que és l'espai el que es transforma. S'usen en aquesta obra els paràmetres de falsa perspectiva il·lusionista que ja s'aplicaven en arquitectura des del Renaixement i sobretot en el Barroc, com per exemple la galeria realitzada al Palau Spada de Roma al 1632 per **Francesco Borromini** (1599-1667).

L'ús de paràmetres verticals en les instal·lacions ajuda a compartimentar l'espai per crear una modulació de l'experiència del públic, fragmentant el discurs i creant una gradació de l'experiència que juga sovint amb l'efecte sorpresa. D'altra banda, la reordenació de les dimensions de la sala, amb els murs construïts, produeixen una reorientació o confusió de l'espectador en el lloc, i serveixen per crear mecanismes l'objectiu dels quals és fer que el públic prengui consciència de la seva pròpia realitat, bé física, bé psicològica.

### 3.4. Sostres. Elevar la mirada

El tancament superior de la sala d'exposicions presenta a l'artista la possibilitat de situar l'obra en un entorn poc usual, de manera que canvia per al públic la seva referència espacial i la seva estructura corporal. Caminar mirant cap amunt fa que l'espectador canviï d'actitud a l'espai, i al no mirar cap al sòl o de front, com és l'habitual, les proporcions i distàncies de la sala es veuen modificades, creant a més una nova relació espai/grandària amb l'espectador. Mirar cap amunt fa també que redefinim la nostra escala pel que fa a l'espai: si el sostre és baix, sentirem que la nostra grandària és major, o semblarem més petits quan el sostre estigui lluny dels nostres caps.

Per l'inusual que és, col·locar les obres en el sostre pot generar un ambient lúdic, com ocorria amb els *Núvols* de Warhol (citats a l'apartat 2.1.) que el públic juga a llançar cap amunt quan algun baixa i es posa al seu abast.

En col·locar una obra en el sostre, els artistes poden proposar dos codis de lectura: o converteixen el sostre en el sòl, la qual cosa dona visualment la volta a l'espai i fa que el públic senti que vola mirant cap avall; o es treballa el sostre com a lloc d'actuació, sense que el subjecte hagi de perdre la referència convencional. En el primer format, es dissol la sensació de gravetat i de pes, mentre que en el segon, es reafirma.

Del primer cas podríem citar exemples com la recent intervenció *Ovdavázzit* (Predecessors) (2019) d'**Outi Pieski** (1973-). Pieski pertany al grup d'artistes finesos denominat MWC (Miracle Worker Collective). La seva obra és una reivindicació de la lluita col·lectiva del poble Sami contra el procés creixent d'apropiació de terres. La instal·lació està composta per una col·lecció de bastons tallats en fusta dels indígenes Sami. En una part de la instal·lació aquests bastons se situen en un sòl de molsa, creat amb flora de la tundra àrtica, però aquest sòl està col·locat en el sostre, de manera que la terra a la qual fa referència sembla haver passat a un lloc impossible.



Figura 40. Andy Warhol a la inauguració de la seva exposició a la Castelli Gallery, fotografiat per Stephen Shore (1968)



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

Els bastons se subjecten al sòl orgànic, que ara està a l'inrevés, i la percepció de gravetat i d'ubicació es converteixen en quelcom confús.

El segon tipus d'obres situades al sostre, aquelles en les quals el sostre s'intervé i l'espectador ho segueix percebent com a sostre, procedeix de la tradició pictòrica del sostre decorat, que compta amb un llarg recorregut: des de les coves prehistòriques, on no hi havia límit entre parets i sostre, passant pels exercicis complexos del barroc europeu, fins a les obres recents del muralisme llatinoamericà. Aquest tipus d'intervenció podem considerar-ho instal·lació quan es crea una relació entre la sala i la proposta, i quan aquesta relació, formal i conceptual, busca redefinir ambdues realitats.

Potser una peça pionera en aquest aspecte va ser la proposta per Marcel Duchamp al 1938, creada per a l'Exposició Internacional de Surrealisme, *1200 sacs de charbon* (1200 sacs de carbó) que, com descriu el seu títol, consistia exactament en això: el sostre de la sala folrat completament pels 1200 sacs que creaven una atmosfera opressiva i claustrofòbica, una imatge amenaçadora i inquietant en l'entorn saturat de l'exposició on el sostre semblava enfonsar-se.



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

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

Una visió més lírica és la proposta de l'artista japonesa **Chiharu Shiota** (1972-) amb la seva intervenció en el pavelló de Japó de la Biennal de Venècia del 2015 presentant *The Key in the Hand* (La clau a la mà). Una instal·lació en la qual milers de claus metàl·liques recopilades per tot el món penjaven d'un embull realitzat amb fil de color vermell que creava un núvol envolvent cap al qual semblaven elevar-se dues barques de fusta. El núvol de fils vermells ocupava de manera orgànica diferents parts del pavelló, però sempre focalitzat en el sostre. Per al públic, la sensació era la de presenciar una boira de color vermell que havia atrapat aquestes claus. El llenguatge poètic de l'artista evoca la pèrdua, l'absència i les petjades del passat, i ha utilitzat el sostre com a base per a les seves instal·lacions per penjar d'ell altres objectes com cartes, etc., sempre multiplicats per milers, creant una atmosfera dinàmica i fortament evocadora.

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

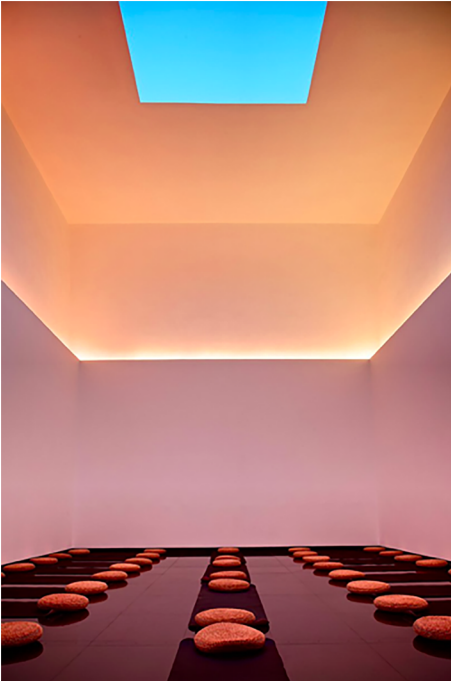
Font: <https://circarq.wordpress.com>

James Turrell, del que hem comentat ja altres treballs, va realitzar una sèrie de peces denominades *Skyspace* (Espai en el cel), que consisteixen bàsicament en una finestra en el sostre de la sala d'exposicions que permet veure el cel a través d'ella.

L'obra, d'aparença senzilla, és bastant complexa en la seva elaboració. L'artista ha realitzat moltes versions de la mateixa en multitud de països, però des de la primera d'elles, realitzada en 1975 per a la col·lecció Panza, a Vares (Itàlia), ja es definia en una línia de desmaterialització o materialització perceptiva de l'espai. Es tracta d'una instal·lació en una habitació quadrada, normalment bastant alta, amb una sola porta d'accés i un banc corregut en tot el perímetre de la sala, o com a la versió de Beijing, amb seients en el terra distribuïts a l'espai.

En el sostre de la sala, Turrell practica un buit, una finestra de vegades quadrada o de vegades circular, depenent de les característiques concretes de l'espai, que es cobreix amb una estructura mòbil.

La presentació és teatral. El públic entra, seu i s'aclimata a l'espai. Llavors s'activa el mecanisme i l'estructura que cobreix el buit del sostre es desplaça deixant veure el cel a través de la finestra retallada. La finestra queda oberta i el públic cospa l'efecte òptic incompreensible; com que el forjat no té espessor perquè el tall del sostre és en bisell, el rectangle de cel blau que veiem a través del forat pren un inesperat protagonisme i passa de ser llegit com a buit a convertir-se per al públic en un «objecte» suspès del sostre. Tot a l'espai potencia aquest espai blau del cel que queda al descobert en córrer l'estructura. Contemplada des dels bancs, la pel·lícula de cel no triga a tornar-se autònoma, una planxa d'esmalt brillant que es solidifica davant els ulls atònits de l'espectador, qui, a través del buit del sostre, veu passar aquest color saturat del cel pels seus diferents canvis atmosfèrics. El que percebem és una planxa lluminosa i brillant que sura sobre els nostres caps suspesa del sostre. Llavors es crea una distància entre el rectangle de cel i el sostre de l'habitació, el qual ara percebem com situat darrere d'aquest objecte en el qual s'ha convertit el tros de cel, un objecte difícil de definir, d'aspecte metàl·lic i brillant, de la materialitat del qual els nostres sentits no poden dubtar, i que, no obstant això, sembla ingràvid i com dotat de llum pròpia.

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

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

Aquesta obra –amb aquest tros de cel que sembla una planxa esmaltada d'un preciós color blau canviant contínuament de to– és un bon exemple de com el sostre de la sala és capaç d'absorbir tota la informació del projecte i fer que l'espectador es focalitzi en el pla superior, deixant de percebre'l com un tancament, i alhora s'oblidi de l'espai inferior en el qual es troba, abandonant-se a l'experiència.

D'altra banda, un efecte que produeix la intervenció al sostre és el de col·locar a l'espectador en una cota inferior a la del sòl, creant-li la sensació d'estar submergit. Els sacs de Duchamp de l'any 38, produeixen una mica aquest efecte.

Amb aquesta estratègia el punt de vista de l'espectador canvia i s'aconsegueix de manera efectiva crear una atmosfera transformadora.

### 3.5. L'espai buit

Quan hem presentat l'apartat 3, comentàvem que la instal·lació no és la fragmentació de l'espai. En aquesta unitat ha estat articulada així perquè ajuda a entendre quins valors es potencien quan l'artista decideix actuar sobre els diferents elements que componen l'estructura del lloc. No obstant això, sovint l'artista centra l'atenció no en els diferents elements del contorn que articula el buit, sinó en el buit mateix de la sala que fa que aquest espai sigui practicable.

El buit de la sala com a matèria sensible de treball ja va ser plantejat de manera pionera per Yves Klein (del que ja parlem a l'apartat 2.6.). En un moment en què el terme «instal·lació» encara no s'havia encunyat en art, Klein va presentar al 1958 una instal·lació a la galeria Iris Clert de París coneguda amb el títol simplificat de *Le Vide* (El buit), la qual consistia, per primera vegada en la

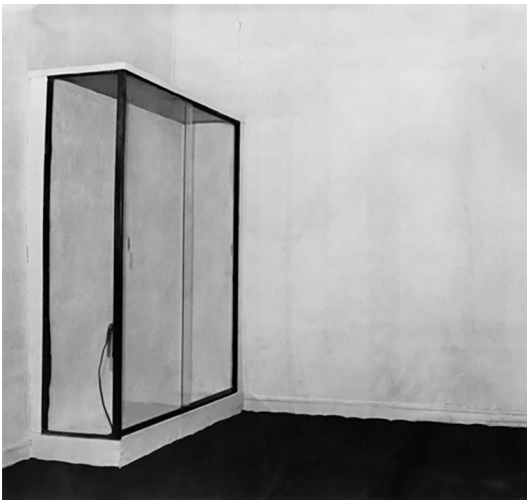
#### Referència bibliogràfica

Referència bibliogràfica  
És difícil fer-se una idea d'un procés lumínic tan sensorial, però al següent enllaç es pot veure un vídeo de la presentació del treball, quan es va instal·lar a Beijing al 2017: <https://www.designboom.com/art/james-turrell-skyspace-gathered-sky-beijing-06-17-2017>

història de l'art, en l'exposició del propi espai de la galeria que havia fet pintar de blanc immaculat. L'espai buit exhibit en la seva nuesa era l'únic element a contemplar, o millor dit, a experimentar. Aquesta exposició va tenir com a antecedent l'experiència del 1957 a la galeria Colette Allendy, on Klein va anomenar a una de les sales de la mostra que havia deixat buida «Zona de sensibilitat».

Cap a la fi dels cinquanta i primers seixanta, l'artista crea així una sèrie de polèmics espais en els quals remarca tota la força energètica que poden posseir els espais en sí mateixos, per l'acumulació en ells d'energies i experiències. De manera que, davant la nuesa de l'espai, la falta d'ornaments i estris, es mostra la seva cota de sensibilitat que apareix llavors com a font energètica, com a autèntica matèria primera generadora i aprofitable, i per tant, digna de ser mostrada.

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



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

Klein en la seva curta vida pública com a artista - amb prou feines set anys (1955-1962) -, va deixar una producció que va fer replantejar a l'orbe cultural moltes de les seves actituds, amb frases com les que apuntava al 1962 en el seu Manifest de l'Hotel Chelsea:

«No serà l'artista futur aquell que, a través del silenci, però per tota l'eternitat, expressarà una immensa pintura freturosa de noció alguna de dimensió?» (Arnaldo, 2000, pàg. 85).

Klein va posar l'art contemporani enfront del buit, enfront del vertigen del nihilisme i l'absència, enfront de la crisi de la seva pròpia realitat i sistema. Va criticar la mercantilització de l'objecte artístic als seus espais de sensibilitat i va construir un univers basat «en la manipulació de les forces del buit».

Aquesta peça artística, que encara avui és qüestionada, va suposar una mirada al lloc que sempre s'havia concebut com a contenidor o suport, canviant el punt de vista i convertint-lo en obra en sí mateixa.

Aquesta obra es podria considerar la primera instal·lació de la història pel seu ús conceptual de l'espai, tot i que encara faltarien deu anys perquè s'encunyés el terme i el concepte d'instal·lació en art. És interessant ressenyar la seva importància per servir d'antecedent a molts artistes que concentren l'ús de l'espai com a material sensible, jugant amb la relació entre continent i contingut, i revisant d'una manera lacaniana els elements tangibles que construeixen l'espai en funció de la construcció d'un buit.

Jacques Lacan, en *L'éthique de la psychanalyse (SVII)* (Ètica de la Psicoanàlisi (SVII)), per parlar del buit, utilitzava una metàfora que pot servir-nos per apropar-nos al problema de la relació i dependència entre l'objecte i l'espai, i per descomptat, a la significació del buit (si bé, el forat en Lacan s'encamina a la constitució d'una ètica i les seves teories no poden ser aplicades directament al discurs que aquí es manté).

Lacan evocava al terrissaire que modela un atuell de fang, un got com un objecte primigeni, nou al món, que es fa per representar l'existència del buit al centre del Real. A partir del buit, el terrissaire crea un got, les parets del qual ens ajuden a veure la forma d'aquest buit. Ens fa prendre consciència de la realitat constructiva de l'espai. Aprofundint en aquest aspecte, Lacan passa progressivament d'un objecte senzill (com és un got) a la caverna, a l'interior del temple, a l'arquitectura, fins a entendre l'art, la ciència o la religió com a diferents formes de tractar el buit. Passant a valorar els espais que analitza com a contenidors de buits que serveixen per a alguna cosa, segons les seves diferents funcions, va evidenciant amb això aspectes de la realitat que ens són desconeguts perquè depassen el que en psicologia es denomina *Llindars Absoluts*: les limitacions dels sentits humans.

La predisposició o l'atenció intervenen en una contínua selecció i construcció de l'energia del món físic. Els *Llindars Absoluts* –màxims i mínims– cobreixen la freqüència en la qual es mou l'ésser humà, i són una evocació del límit de la nostra percepció en la limitació del nostre cos; és a dir, d'una banda, els aspectes físics limiten la nostra capacitat de percebre la realitat, però per una altra, és l'orientació personal, la selecció que fem de la informació en funció dels nostres interessos particulars, els que limiten també quina informació rebem i com podem relacionar-la.

Hi ha tot un món de realitats que s'escapen dels sentits, que és marginal a una percepció convencional. La metàfora de Lacan en parlar del buit que es genera a l'interior d'un atuell ens fa entendre que comprenem la realitat perquè la voltem.

«Si la cosa no estigués fonamentalment vetllada no estaríem amb ella en aquesta forma de relació que ens obliga a voltar-la, a contornejar-la per concebre-la» (Lacan, 1959-69, pàg.146).

Aquest contornejar el buit pel terrissaire al construir el got és el contornejar un registre de la realitat que solem ignorar. En aquest sentit, si les obres en les quals es posava l'èmfasi en les parets poden evocar la construcció d'aquest contorn, les instal·lacions d'artistes que posen el focus del treball en la materialització del propi espai són una invitació al públic a la presa de consciència de la realitat del lloc, no com el cúmul d'elements que el constitueixen, sinó contemplant l'espai mateix com a protagonista de la peça. Per a això, alguns artistes ocupen l'espai "omplint-lo" amb llum, fum o vapor, també amb objectes o estructures, amb la finalitat de fer-lo visible i posar-lo en valor per al públic.

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



Font: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/joseph-beuys-actions-vitrines-environments/joseph-beuys-actions-2>

La relació entre aquests objectes i l'espai pot estar basada no només en la forma o en els materials dels mateixos, sinó en les tensions i energies que poden generar, com ocorre en gairebé tota l'obra de l'artista alemany **Joseph Beuys** (1921-1986). En el seu treball *Voglio vedere le mie montagne* (Vull veure les meves muntanyes), instal·lació realitzada entre el 1950 i el 1971, trobem els mobles de fusta d'una habitació rural, distribuïts en tres espais. En el de l'esquerra domina un gran armari de roba amb un mirall ovalat; en el del centre, diversos elements, com una caixa de fusta, un cofre que conté una tela groga sobre el qual hi ha un tros de fusta, i un mirall enterbolit amb greix sobre un trípode d'escultor; i en el conjunt de la dreta trobem un llit de fusta, dels que anomenen «de vaixell», amb un somier de coure. A les parets hi ha una fotografia i una escopeta.

Els objectes tenen escrites amb guix paraules que ens parlen del seu poder metafòric, són noms de cims rocosos o al·lusions a muntanyes que transformen els elements arran de la seva lectura. En escriure «Vandrec (t)» sobre el gran armari amb el mirall, el transforma en una glacera, gràcies a un joc entre les paraules «Val» i «Vadret» (que en els Alps Grisons designen les valls pels quals recorren les glaceres) i la paraula «Vadrec» o «Vadret» (que significa «glacera», traduït, amb correcció etimològica, com a «superfície semblant al vidre»), amb la qual cosa, les al·lusions entre el mirall, la muntanya i la glacera afloren. En el llit està escrita la paraula «Walum» («vall», i en efecte, la seva forma evoca una vall), en el seu interior, una foto del propi Beuys dormint, vestit de pastor.

Tota l'obra té ressonàncies personals, però els seus records d'infància serveixen per crear un espai de reflexió sobre el subjecte i la seva presa de consciència – en la culata de l'escopeta es pot llegir «Denken» («pensar»)–.

L'obra és molt complexa i té interessants plans de realitat que passen de l'objecte mateix a la metàfora, de significats afegits i suggerits, però la citem en aquest apartat precisament perquè els tres blocs d'estris estan col·locats sobre gruixudes planxes de coure que, al seu torn, es comuniquen entre si per tires del mateix material, cargolades les unes a les altres. Beuys fa servir el coure com una metàfora de la conductivitat de les energies, i es complementa amb l'aïllament que procura el feltre o el greix. L'ús d'aquests materials en la seva obra en general, i en aquesta en concret, evoca la relació energètica de les forces del lloc, dels diferents blocs que componen el seu «paisatge» muntanyenc, i les moltes implicacions que aquest té en la formació del subjecte.

Ell comenta que amb «muntanya» es refereix a «la idea arquetípica de muntanya: a les muntanyes del jo» (Beuys, 1988, pàg. 71). Beuys és una figura fonamental en l'art del segle XX, i el seu treball potser sigui un dels que millor aclareixen el concepte d'instal·lació en art, doncs implica una complexa relació entre els elements materials que intervenen en l'obra amb l'acció de produir-los i el resultat a la sala. En referència a la idea de buit que estem comentant, l'obra de Beuys planteja l'ús d'una realitat no objectual com a part inherent de la proposta plàstica. És l'energia que flueix entre els objectes el que genera les relacions entre ells i la seva tensió i vibració per al públic. Aquestes peces ocupen un lloc físic (el dels objectes exposats) i un lloc energètic (la temperatura, i també les connexions que les coses generen). L'energia, que pot ser la del discurs o del pensament, o la dels propis actius naturals funcionant, ocupa realment l'espai de la instal·lació. Hi ha un buit que condueix i canalitza les forces intangibles presents en el lloc, i que provoca en el públic una crida no només a la seva comprensió, sinó sobretot a la seva experiència. És el que l'artista anomena una «ampliació de consciència»:

«La plàstica només té valor quan col·labora en l'elaboració de la consciència. Jo diria que l'elaboració de la consciència humana ja és un procés plàstic» (Beuys, 1970, pàg. 12).

En referència a l'espai de la sala, podem citar la instal·lació de l'artista **Anish Kapoor** (1954-) a l'església paladiana de San Giorgio Maggiore, a Venècia. Es tracta de *Ascension* (Ascensió) (2003) que va ser adaptada al 2011 a l'església veneciana. En la instal·lació, recolzant-se tant en l'estructura de l'espai com en el seu valor espiritual i metafòric, l'artista va projectar una columna de fum que emergia d'un volum circular col·locat al centre de l'església, just sota la cúpula. En eix amb aquesta peça, fins a arribar a la part més alta de la cúpula, va col·locar un potent aspirador de fums, i en les quatre cantonades que subjecten la cúpula, sota les petxines, es van situar quatre columnes amb dotze ventiladors cadascuna, les aspes dels quals orientaven la sortida d'aire en la mateixa direcció.



Quan s'engegava la màquina de fum central s'activaven els ventiladors, creant un corrent d'aire centrífug que feia ascendir el fum al centre en forma de columna, el moviment ascendent es reforçava en ser aspirat el fum per la campana superior. Del no-res, l'espectador veia formar-se davant dels seus ulls una columna de fum que oscil·lava i creixia fins a aconseguir la part més alta de la cúpula. El diàleg de l'element immaterial del fum en moviment amb l'estructura blanca de l'església produïa un fort contrast, d'una banda, entre la uniformitat de les respectives gammes cromàtiques (ambdues grisenques) de contenidor i contingut (l'església i la columna de fum), i per l'altre, entre l'enorme diferència material entre tots dos elements (la sensació de pes i estabilitat de la pedra de l'edifici, enfront de la lleugeresa i fragilitat de la columna de fum).

D'altra banda, l'obra suportava tots els continguts teòrics que es volguessin afegir; encara que l'artista no els subratllés específicament, resultaven implícits en l'al·lusió de la instal·lació a aquells aspectes teològics que descriuen l'ànima humana i la seva materialització com un ens sense cos, i als espirituals, pel context d'un espai creat per al ritu religiós.

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



Font: Foto Javier Chavarría

Aquesta obra serveix per a recordar alguns dels conceptes que s'han definit en el present text. La instal·lació té un valor específic en el lloc, és extrapolable a un altre lloc, sempre que aquest compleixi amb les mateixes característiques formals i conceptuals (espai religiós en ús, altura, perspectiva de la nau, color dels materials, estructura arquitectònica, cúpula, etc.).

De fet, la primera versió d'aquest treball es va realitzar vuit anys abans a San Gimignano, i quan al 2007 va ser adaptada a un espai profà, el museu Guggenheim de Nova York, l'artista va reformular el treball, creant un fum de color vermell en fort contrast amb el blanc del museu, i en comptes d'una columna,



va produir una forma més descontrolada i agressiva. En cadascuna de les versions, la peça dialoga amb l'espai a nivell formal, però sobretot a nivell conceptual, tenint en compte el que l'espai és i representa, la seva funció i la seva història, la qual cosa implica readaptacions importants en la proposta. D'altra banda, l'obra proposa alguna cosa respecte a l'espai preexistent, diguem que és una relectura, una versió superposada d'aquest espai, percebut de manera diferent des de l'òptica de l'obra. En aquest cas, s'han usat tots els elements constitutius del lloc, doncs eren necessàries les columnes de ventiladors situades en els murs, el sòl per col·locar la màquina que genera el fum, i el sostre per col·locar l'aspirador. Però tots ells estan al servei de compondre una peça que evidencia l'espai propi de la sala i les seves característiques. La instal·lació de Kapoor posa de manifest les mesures de l'església, les seves perfectes proporcions (ideades per Palladio al 1566), i se solapa a elles creant un diàleg de contrastos i metàfores tremendament suggeridor, com a capes d'un palimpsest que travessen el temps i el completen.



## Bibliografia

- Benjamin, A.** (ed.) (1993). *Installations Art*. Londres.
- Bobes, M.** (2001). *Semiòtica de la escena*. Madrid: Arco/libros.
- Bourdon, D.** (1989). *Warhol*. Barcelona: Anagrama.
- Bourriaud, N.** (1998). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Chavarria, 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.

## Annex del mòdul

### Espai, metàfora i mètode

Si entenem la instal·lació en l'art com un suport sobre el qual es construeix tota una proposta, és important pensar que l'artista la usa per treballar sobre l'espai i les seves característiques formals mitjançant el model metafòric. L'obra inserida en el lloc mostra l'espai d'una manera diferent, i amb això construeix una nova «versió» del lloc.

La metàfora visual és l'element retòric que serveix per a comunicar idees o continguts utilitzant imatges; serveix per construir una imatge nova que s'associa amb l'existent, i crea un diàleg de significats no sempre explícits que el públic anirà descobrint o construint.

Hem parlat de l'espai preexistent com a punt de partida, per això és interessant comentar com és el mètode de treball pel qual es formalitzen les metàfores visuals que donaran lloc a l'obra partint del concret.

L'artista francès Paul Cox, en conversa amb **Sarah Mattera** (Cox, 2019, pàg. 3-31), narra les diferents fases que segueix en els seus treballs artístics, i concretament el procés que va seguir quan va ser convidat pel Festival Internacional de Cartells de Chaumont perquè creés una obra a l'església dels jesuïtes de la ciutat. Aquest és un exemple d'una de les múltiples maneres d'abordar la formalització d'una idea. Mètodes n'hi ha tants com artistes, i fins i tot més, doncs en cada projecte pot seguir-se una metodologia diferent. En aquest cas, Cox segueix uns passos bastant estàndards que ens sembla interessant revisar.

El punt de partida per a Paul Cox en l'obra *Uncle Toby's Bowling-Green* (El Bowling-Green de l'oncle Toby) (2008) és l'encàrrec, per part d'un festival de disseny gràfic, de situar una obra en una església barroca desconsagrada que en l'actualitat acull exposicions artístiques i sol ser una de les seues del festival. En aquest cas, Pierre Bernard, director de l'edició del 2008, va contactar amb l'artista i li va donar carta blanca per a la seva intervenció.

L'obra va acabar sent una instal·lació al centre de l'església, en la qual una gran maqueta reproduïa la topografia d'un minigolf, amb els seus dibuixos de cota, clots i nombres. La peça, en el seu llenguatge naif, i pintada en un verd cromat fort, contrastava poderosament amb l'espai barroc.

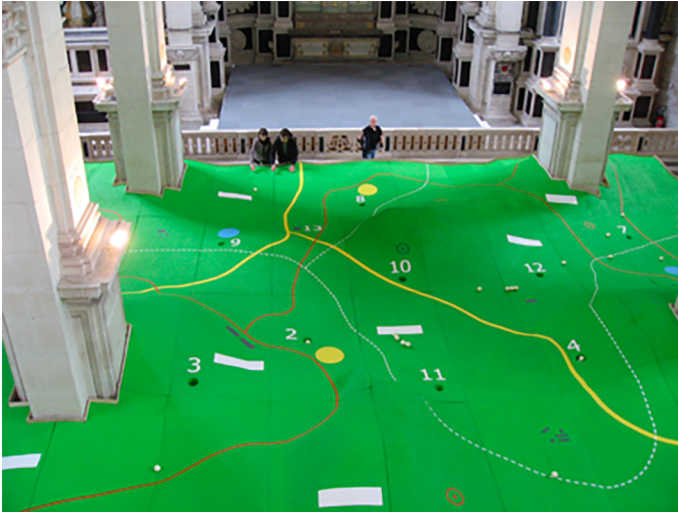
Cox relata com van ser les diferents fases d'ideació del projecte, començant pel que denomina una fase d'estudi. És el període en el qual l'artista arriba al lloc i el tracta de comprendre d'una manera desprejuiciada. El mira sense tractar-li d'imposar una idea preconcebuda. És el que François Matton anomena en els

seus *Exercices de poésie pratique* (Exercicis de poesia pràctica) «atenció sense intenció». Es tracta d'analitzar les característiques de l'espai, atenent a la seva realitat i sent receptiu a les seves característiques. Cox ens diu que en aquest moment sempre s'ajuda d'un quadern en el qual escriu tant les dades reals de l'espai com les seves impressions i idees. Aquest moment d'estudi sempre ve acompanyat d'una documentació sobre el lloc, i el quadern de treball adquireix l'aspecte d'un quadern de bitàcola molt metòdic, amb lectures sobre l'espai, notes i idees, més l'observació i mesures.

En aquesta fase d'estudi es va formant el que Cox denomina la «roda de recanvi», una primera idea, intuïció immediata i vaga que en poc temps va prenent forma, materialitzant-se en imatges. Si al llarg de quatre dies de treball no apareix una idea dominant que s'imposi, l'artista considera que aquesta roda de recanvi és la intuïció que ha de seguir, encara que no sigui en principi el fruit d'una construcció molt conscient. En aquesta fase d'estudi es crea en el quadern un *scrap book* de documentació relacionada amb el lloc i amb les diferents idees que van sorgint. S'escanegen o fotografien pàgines dels llibres consultats i es van muntant en l'ordinador les imatges de referència que després s'imprimeixen i intervenen. A continuació, Cox genera un codi de colors i lletres per ordenar les idees del dossier, la qual cosa li permet veure i jerarquitzar les relacions i repeticions presents a les seves múltiples pàgines. Per a això, escriu cada possible idea en una tira de paper i les estén en el seu escriptori. Això li permet ordenar-les de diferent manera, agrupant les que són similars, etc.

D'aquesta fase d'estudi passa a una fase de concepció. És el moment en el qual realitza esbossos, al principi molt esquemàtics, de les seves percepcions sobre el lloc, incloent posteriorment modelats 3D i simulacions o maquetes. En el cas de la seva intervenció en Chaumont, com que l'església barroca té una gran altura i una dominant arquitectònica molt vertical, de seguida va sentir que la seva obra havia d'ocupar un espai que contrastés amb la dinàmica ascendent de les columnes, generant un plànol molt horitzontal. És curiós perquè això estava clar des de la primera visita a l'espai i abans de saber com seria la peça o fins i tot el tema.

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



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

Respecte al tema, tenia la intuïció de crear sobre aquest paisatge horitzontal un llenguatge gràfic que s'apropés al contingut del festival (el disseny de cartells), la qual cosa li va fer pensar en el món de la cartografia. Això li va evocar una història narrada pel seu autor favorit, **Laurence Sterne** (1713-1768), que a més de ser clergue, va viure en el període de construcció de l'església. Fer al·lusió a l'obra d'un clergue en una església semblava encaixar bé, i va recordar la novel·la *The live and opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (La vida i opinions del cavaller Tristram Shandy), on el personatge de l'oncle Toby construeix al final del seu jardí, sobre l'espai d'un «boulingrin», un gran paisatge artificial amb pujols i valls sobre el qual reproduceix les batalles en les quals ha participat. Com en l'etimologia de «boulingrin» està *bowling green*, de seguida es va associar amb la idea de minigolf, la qual cosa relacionava conceptes com «jugar» (en el text, el paisatge artificial i lúdic per reproduir les batalles, i l'espai del boulingrin) amb la idea de l'ús de l'església per resar (per la similitud dels termes «play» i «pray»).

Malgrat que l'església està desconsagrada, en general, el públic que visita les exposicions que tenen lloc allí sol murmurar, però en el cas d'aquesta intervenció, la gent recorria l'espai parlant alt, doncs l'aspecte lúdic de la peça recodificava els codis de conducta a l'espai.

Una vegada definida la idea, després de la fase d'esbossos detallats i de maquetació, comença la fase de fabricació, que pot ser encarregada o, com en aquest cas, realitzada per l'artista en el seu taller amb l'ajuda d'una assistent contractada per al projecte. L'obra cobreix una extensió aproximada de 100 m<sup>2</sup>, i es va fragmentar en mòduls iguals de 122 x 250 cm (ajustats a les mesures industrials dels taulers per evitar desaprofitament de material), els quals, units, componien un gran trencaclosques. En aquesta fase cal dimensionar el calendari, l'adquisició de material, l'emmagatzematge del mateix i de les peces acabades, els temps de producció i el transport i instal·lació en el lloc. Van

passar dos mesos des que es va fer l'encàrrec, el dossier de treball tenia més de cent pàgines amb idees, esbossos i imatges, la fabricació va durar sis setmanes, i la instal·lació en el recinte, una.

