BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Universidad de Sevilla

Multiplicidad y fragmentariedad en el arte contemporáneo a través de un análisis de instalaciones y videoinstalaciones

Inmaculada Rodríguez Cunill

Tesis de Doctorado

Facultad de Bellas Artes

Director: Dr. D. Manuel Caro Caro

1999

Págs

INTRODUCCIÓN 6

1. Motivaciones personales: de la prehipótesis a la hipótesis 6
2. Objetivos 11
3. Metodología 14
3.1. Hacia la configuración del *corpus* 14
3.2. Una lectura crucial para la metodología 16
3.3. El proceso de trabajo 17
3.4. Bloques bibliográficos 18

CAPÍTULO 1: CONCEPTOS DE MULTIPLICIDAD Y FRAGMENTARIEDAD 24

1. Lo múltiple y lo fragmentario en nuestra construcción del universo. Algunas reflexiones desde la filosofía y la ciencia. 24
2. Algunos conceptos de multiplicidad y fragmentariedad en el arte. 30
2.1. Variedad en la unidad: problemática en las instalaciones 30
2.2. Otras acepciones de lo múltiple y lo fragmentario en la reflexión artística 37
2.2.1. La unidad de forma y contenido 38
2.2.2. Aplicación de la matemática para la explicación de lo múltiple 39
2.2.3. Multiplicidad como concepto formalista 40
2.2.4. Multiplicidad como resultado implícito en la búsqueda de unidades mínimas 42
2.2.5. Visión panteísta subyacente a la tensión entre lo unitario y lo múltiple 44
2.2.6. El fragmento como lo transitorio en la época moderna 44
2.2.7. Lo múltiple y lo unitario como elementos perceptivos 45
2.2.8. Multiplicidad como arquetipo 47
2.2.9. Las unidades mínimas como signo 48
3. Nuevas Interpretaciones 49
3.1. Las funciones cerebrales y los conceptos de multiplicidad y fragmentariedad 49
3.2. Teoría de sistemas, multiplicidad y fragmentariedad 51
3.3.Fragmentación y catástrofes 53

CAPÍTULO 2: CONCEPTO DE INSTALACIÓN 55

1.La posición interdisciplinar. 55
2. Definición del término 'instalación'. 66
2.1. Instalaciones y esculturas. 70
2.2.Instalación y otras manifestaciones interdisciplinares:ensamblaje e instalación. 74
2.3. Acumulaciones e instalación. 75
2.4. Montaje e instalación. 77
2.5. Multimedias e instalación. 80
2.6. *Happening* e instalación. 82
2.7. Entorno, ambiente, *environment* e instalación. 86
2.8. Intervención e instalaciones. 91
3. Características generales de la instalación. 92

Págs

CAPÍTULO 3: MULTIPLICIDAD, FRAGMENTARIEDAD E INSTALACIONES 96

1. Instalación como 'obra abierta'. 96
2. Tiempo y multiplicidad. 98
3. Multiplicidad y escala. 106
4. Múltiples e instalaciones: multiplicidad, repetición y reproducción industrial. 110

CAPíTULO 4: PINTURA E INSTALACIONES 122

1. Problemas de denominación. 122
2. La vocación espacial. 123
3. Multiplicidad y pintura. 141
4. Pintura y nuevos espacios. 148
5. De la pintura a la instalación: el ejemplo constructivista. 152
6. Propuesta de un terreno interdisciplinar. 164

CAPÍTULO 5: ANÁLISIS SINTÁCTICO 166

1. Algunas presuposiciones metodológicas. 166
2. Análisis sintáctico. 168
2.1. Procesos mínimos de multiplicación. 173
2.2. Modos en que se expresan instalaciones y videoinstalaciones respecto a los conceptos de multiplicidad y fragmentariedad en el espacio. 177
2.2.1. Crecimiento unidimensional o lineal. 178
2.2.2. Crecimiento bidimensional o de superficie. 183
2.2.3. Crecimiento tridimensional o de volumen. 195
3. Hacia la superación del análisis sintático. 206
3.1. Orden y ordenación. 206
3.1.1. Ordenación. 207
3.1.2. Orden. 209
3.2. La psicología de la forma en el estudio de las instalaciones. 210
3.2.1. Movimiento versus *simultaneidad.* 214
3.3. Orden, información y desorden. 216
3.4. Conclusiones parciales. 219
4. Un caso práctico de dos análisis sintácticos. 221

CAPÍTULO 6 (A): ANÁLISIS SEMÁNTICO: EL CUBO 226

1. Algunas precisiones sobre el análisis semántico. 226
2. El significado del cubo. 229

CAPÍTULO 6 (B): ANÁLISIS SEMÁNTICO: LA SILLA 251

3. La silla como módulo. 251

Págs

3.1. La recreación de espacios habituales. 256

CAPÍTULO 6 (C): ANÁLISIS SEMÁNTICO: LA PALABRA 272

4. Las unidades lingüísticas en las instalaciones. 272
4.1. Planteamientos conceptuales y su relación con las instalaciones. 278
4.2. Influencias lingüísticas del *ready-made* 280
4.3. La vertiente lingüística del arte conceptual 287
4.4. La palabra, la lógica y el estructuralismo 290
4.5. Aplicación del formalismo al arte conceptual:una vía abierta a las instalaciones 302
4.5.1. La creación del espacio por medio de la palabra 306
4.5.2. ¿Lenguaje como materia o como medio de desmaterialización? 323
4.6. La palabra y la referencialidad. Tautología y multiplicidad 328
4.7. La palabra como medio de reflexión acerca de las circunstancias expositivas 332

CAPÍTULO 6 (D): ANÁLISIS SEMÁNTICO: LA FOTOGRAFÍA 336

5. La fotografía como aportación semántica 336

CAPÍTULO 6 (E): ANÁLISIS SEMÁNTICO: EL ESPEJO 354

6. El significado del espejo en las instalaciones y videoinstalaciones 354
6.1. El observador reflejado 363

CAPÍTULO 6 (F): ANÁLISIS SEMÁNTICO: EL MONITOR 378

7. El significado del monitor en las videoinstalaciones 378
7.1. El monitor 381
7.2. Descripción material y funcional 381
7.3. Tipos de pantallas 384
7.4. Historia del monitor 387
7.4.1. El contexto 387
7.4.2. Los orígenes 389
7.4.3. El desarrollo 392
7.4.4. El monitor como objeto 396
7.4.5. El monitor como paralelepípedo 399
7.5. La videoinstalación: importancia del dispositivo videográfico en las instalaciones 403
7.6. Tipos de videoinstalaciones deducidos a partir del uso del vídeo 405
7.6.1.El sistema 406
7.6.2.El número de monitores 407
7.6.3. La posición 409
7.6.4. Las pantallas 413
7.6.5. La focalización 413
7.6.6. Tipos de referencialidad. 420

Págs.

7.7. Los discursos adyacentes al de la videoinstalación 423
7.7.1. El discurso televisivo y su influencia en las videoinstalaciones 423
7.7.2. Videoinstalaciones, multiplicidad y fractalidad 430
7.7.3. Videoinstalaciones y teorías de la comunicación. 434

CAPÍTULO 7: DE LA SEMÁNTICA A LA PRAGMÁTICA A PARTIR DE LA VIDEOINSTALACIÓN 425

1. El monitor con los significados de un cuerpo: hacia una pragmática de la videoinstalación. 441
2. Multiplicación de espacios sugerida por el dispositivo videográfico. 448
3. El tiempo. 458
4. La espacialidad sugerida por medio de vídeo. 464

CAPÍTULO 8 (A): ANÁLISIS PRAGMÁTICO: EL CUERPO 472

1. Introducción a un análisis pragmático. 472
2. El cuerpo del espectador. 478
3. El papel del cuerpo. Un punto de vista espectacular. 483
4. Sujetos y objetos. 486
5. El cuerpo representado. 496
6. El problema de la experiencia. 502
7. Espacio matemático y espacio vivencial: la presencia del cuerpo en las instalaciones y sus consecuencias. 515
8. Virtualidad e instalaciones. 523
9. La experiencia en la realidad virtual y en las instalaciones. Semejanzas y diferencias. 529
10. Interactividad y tiempo. 536
11. ¿Instalaciones en la red? 539
12. Lo interactivo y lo aurático. 545

CAPÍTULO 8 (B): ANÁLISIS PRAGMÁTICO: LOS LÍMITES 557

13. Arte y vida. 557
14. Los límites de la instalación. 562
14.1. Algunas precisiones en torno al marco. 568
14.2. Dualidad interior-exterior. 571
14.3. Superficies espaciadas. 577
14.4. El marco permeable. 584
14.5. Transgresiones espaciales: fragmentación. 589
14.6. Trangresiones espaciales: ocultación. 591

Págs.

CAPÍTULO 8 (C): ANÁLISIS PRAGMÁTICO: LA MATERIA 472

15. Dialéctica materia/desmaterialización. 595
15.1. Desmaterialización y cuerpo. 600
15.2. Lo material y lo inmaterial en el entorno artístico. 602
15.3. Lo impalpable: la nada. 605
15.4.Lo invisible. 606
15.5. Lo inmaterial y los medios de comunicación. 609
15.6. Umbrales de percepción. 612
16. De la desmaterialización al espectáculo. 614
17. La instalación, ¿medio frío o caliente? 623

CONCLUSIONES 628

BIBLIOGRAFÍA 642

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES 672

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Aunque estas líneas sean las primeras que el lector pueda encontrar en este volumen, son , en realidad, la recta final de esta investigación. La tarea ahora es la de presentar sintéticamente la principal dedicación de la autora desde 1992, defender el trabajo que ha dado como resultado estas páginas e introducir al lector convenientemente acerca de lo que va a encontrar enseguida. Así que lo mejor es comenzar por el principio.

1.MOTIVACIONES PERSONALES: DE LA PREHIPÓTESIS A LA HIPÓTESIS.

Mi formación en Bellas Artes había sido suficientemente motivante como para querer iniciarme en una investigación que tuviera el arte como referencia. Sin embargo, los últimos años de mi licenciatura me habían llevado a plantearme la necesidad de que mi obra mostrase movimiento o que tuviera firmes caracteres volumétricos. Aunque de un modo intuitivo, había estado buscando otra dimensión desde la bidimensionalidad de la pintura.

Estos planteamientos no me parecían nada alejados de los realizados por algunos artistas que habían creado obras difícilmente clasificables como pinturas o esculturas. De algún modo, en el mismo hecho de decidir investigar un campo como las instalaciones, se estaba forjando la dirección de este trabajo que tienen entre sus manos.

Por otra parte, esa ambición espacial que estaba experimentando en mi creación no era sino un eco de una cuestión que había revolucionado la pintura de este siglo: el mundo objetual y tridimensional ya se hallaban, en germen, en el *collage.* A estas circunstancias había que unir el hecho de que, a medida que observaba más obras, pictóricas o no, constataba una tendencia que en principio, en el ambiente artístico sevillano, atribuí a una moda: la de configurar obras a través de la adición de distintos módulos, con más o menos autonomía, o la de dibujar cuadrículas en una representación de carácter figurativo[1].

La observación de numerosas propuestas artísticas que utilizaban estas estrategias acentuaba la sensación de que cada obra, aunque se tratara de una pintura, se componía de **múltiples fragmentos**. Eran **múltiples**, es decir, sobrepasaban la idea de obra unitaria, única, compacta

1. Luego pude comprobar que no se trataba simplemente de una moda local, lo que puso en evidencia mi ignorancia anterior.

y dotada de un cierto aura que nos retrotraía a un concepto de arte bastante tradicional. Pero aquello que dotaba a la obra de multiplicidad podía ser interpretado, verdaderamente, como la puesta en evidencia del **fragmento** (de la autonomía del fragmento y a su vez de su dependencia respecto a una unidad mayor).

Pues bien, estas reflexiones daban la posibilidad de que estas obras se pudieran extender infinitamente si así los artistas lo decidían. Y en esta tendencia a abarcar el espacio, se podían ilustrar nuevos modos de hacer arte, sin tener que partir necesariamente de categorizaciones tradicionales.

A todas estas circunstancias se unieron otras, como mi pretensión de realizar el doctorado en Comunicación[2]. La reproductibilidad técnica que proporcionaban el cine o la televisión, tanto desde un punto de vista práctico como teórico, me llevaban a observar que, con sus propios medios, la pintura estaba planteando múltiples fragmentos que ya se encontraban en discursos más mediáticos. ¿Por qué no ampliar, entonces, el campo de las instalaciones con el de las videoinstalaciones? Y de ahí nació un título que iba a guiar esta investigación: *Multiplicidad y fragmentariedad en el arte contemporáneo a través de un análisis de instalaciones y videoinstalaciones.*

Con este título se intuía una hipótesis de que la instalación resultaba del traslado a las artes plásticas de un efecto de complejización que rodeaba nuestra vida cotidiana. Y esta complejización ya había constituido un motor en la pintura, en el sentido de que había transgredido su soporte bidimensional para optar por ambiciones volumétricas. La estrategias de la multiplicación y de la fragmentación son la evidencia de esa complejidad que alcanza a las artes plásticas y que van a ser los precedentes de la creación de ambientes más virtuales. Por tanto, se puede afirmar que el título primigenio de esta investigación era bastante exacto: **se trata de mostrar los medios con que cuentan las instalaciones para hacernos partícipes de una sensación de complejidad, a través de la multiplicación o fragmentación de sus componentes (entendiendo el término ‹componentes’ no sólo desde el punto de vista material, sino teniendo en cuenta todos aquellos factores que puedan ser fundamentales a la**

2. Esta pretensión dio como resultado mi tesis doctoral titulada *Cuerpo y comunicación: hacia una teoría del iconismo.*

hora de definir una instalación).

2. OBJETIVOS

Para convertir esta hipótesis en una tesis, resultaba imprescindible plantear distintos objetivos que fueran forjando el complejo panorama en el que se ubicaba la instalación. Pero antes prefiero hacer una aclaración. No entra en mi interés la valoración artística de las obras estudiadas. El hecho de que muchas de ellas hayan formado parte de este libro no implica que se las pueda calificar como objetos de arte. Más bien han de ser tenidas como documentos de unos procesos de multiplicación y fragmentación. En la mayor parte de los casos, se ha tratado de un efecto serializador que corresponde a una estrategia de presentación de elementos en un espacio. Esto no aporta más o menos validez a una obra pero, sin embargo, es un recurso común a muchas instalaciones. Tal vez cuando esta seriación adquiere un sentido, la obra adquiera también calidad. La reproductibilidad por la reproductibilidad a menudo se ha visto en las instalaciones como recurso, pero no tiene necesariamente que tratarse de un valor artístico, sino de una táctica más de puesta en escena, al igual que se puede intervenir de distintas formas en el espacio. Aclarada la cuestión, surgen interrogantes casi por generación espontánea:

1¿A qué nos referimos cuando utilizamos los vocablos ‹multiplicidad' o ‹fragmentariedad'?. Por eso un objetivo fundamental será investigar usos parecidos de estos términos en filósofos, científicos, artistas, etc.

2. ¿Qué define a una instalación?; distinguirla de otras propuestas artísticas ayuda a dejar sentadas unas bases de actuación. Sin embargo, en una fase intermedia de la investigación he llegado a la conclusión de que se trata de un género interdisciplinar. De ahí que haya surgido otro objetivo para esta investigación, el de poner énfasis en el campo abierto, en los márgenes difusos que existen entre unas manifestaciones y otras. La razón de este cambio de perspectiva es que una categorización excesivamente férrea puede dar al traste con la idea de que la instalación es una manifestación del terreno del 'entre', como diría Bonito Oliva. Por tanto, al objetivo de distinguir la instalación de otras manifestaciones cercanas, se une el de ponerlas en realación. Con esta nueva perspectiva, se puede poner énfasis en la capacidad que tiene la instalación para aglutinar todo tipo de referencias, tecnologías y medios que provienen de diversos campos del saber y de la

actuación del hombre.

3. Interesa también verificar cómo la multiplicidad y la fragmentariedad son un elemento de partida en el mismo origen de la instalación, desde el momento en que la obra no se concibe como una unidad donde las fronteras materiales se expresan con nitidez, sino como una dispersión de diferentes objetos en el espacio.

4. Por otra parte, conviene comparar la transgresión que la pintura ha realizado con respecto a su soporte bidimensional con la explosión de elementos en el espacio que realiza la instalación. A este respecto, resulta necesario buscar antecedentes de la instalación en algunos movimientos artísticos de este siglo. Ante la visión generalizada que hace concebir la instalación como un apéndice de la escultura, **este trabajo se centra más en la recuperación de precedentes pictóricos relacionados con las instalaciones.**

5. Se podrá ahondar en los inicios de la palabra "instalación" en el contexto artístico minimalista y relacionar este surgimiento con la tendencia serializadora de este movimiento. También será interesante unir a los precedentes pictóricos de las instalaciones (ya constatados), las huellas de avances pictóricos, tanto inmediatamente antes del surgimiento histórico de las instalaciones como en tiempos más remotos.

6. Resulta necesario observar si la multiplicidad y la fragmentariedad pueden interpretarse como huella de los *mass-media* en la obra artística. En este sentido, interesa hallar los rasgos de espectacularización de la obra plástica y la participación activa del espectador a través de la necesidad de crear un espacio alrededor del visitante, ya sea multiplicando elementos o fragmentando una obra en distintos puntos de atención dispersos en el espacio.

7. En las páginas siguientes habrá que aclarar hasta qué punto una instalación viene definida por la acumulación de objetos y qué otras variables pueden intervenir en su definición como instalación. En este sentido, conviene establecer los parámetros que permiten que una instalación se pueda entender como múltiple en el espacio y en el tiempo y, más específicamente, las variables que pueden hacer que un mismo conjunto de objetos configuren dos instalaciones diferentes.

8. Otro objetivo consiste en la observación de la sensación de multiplicidad

generada a través de la seriación, amontonamiento o dispersión de módulos en las instalaciones para, más tarde, intentar desgranar qué reglas pueden evidenciarse en las obras analizadas.

9. Interesa apuntar qué medios de los que forman parte de una instalación proporcionan la capacidad de multiplicar ésta, lo que señala la facultad de que un fragmento de una instalación pueda mostrar a toda la obra en conjunto. A este respecto, habrá que detenerse especialmente en qué medios reproductores de imágenes o tecnologías (espejos, circuitos cerrados de televisión, reproducción fotográfica, etc.) apuntan a esta peculiar multiplicación del espacio por medio de su representación fractal.

10. Conviene hallar elementos que apoyen iconográficamente y/o objetualmente la idea de multiplicidad o fragmentariedad en las instalaciones, poniendo énfasis en los medios que utilizan para provocar esa sensación en el espectador.

11. Habrá que constatar cómo afecta a la recepción la ambición espacial que se observa en las instalaciones, teniendo en cuenta especialmente que el artista juega con un espectador corporeizado.

12. Un objetivo inicial de distinguir entre lo interno y lo externo a la obra se ha cambiado por su contrario a medida que avanzaba este trabajo. Así pues, se trata de constatar las interferencias entre lo concebido como interior o exterior. Es un objetivo, por tanto, entrever **la función del marco en la instalación**.

13. Será interesante comparar esa explosión espacial y esa atención al espectador con otras manifestaciones que ofrecen un efecto holístico, especialmente con muestras del mundo del espectáculo.

14. Este objetivo se ha planteado en una etapa tardía de la investigación: el de comparar la explosión espacial que proporcionan las instalaciones con la espacialidad ofrecida por ambientes virtuales (este objetivo se ha ido haciendo más coherente a medida que más dispositivos informáticos han entrado en la instalación).

15. Será interesante plantear en el marco de la modernidad/postmodernidad el nacimiento de la instalación como género.

16. Otro objetivo es el de hallar las relaciones que puedan existir entre la explosión de múltiples elementos en el espacio y la omnipresente idea de la desmaterialización del arte (que, en principio, puede parecer su opuesto). El motivo de este objetivo se pone en evidencia especialmente desde el momento en que ciertas obras 'desmaterializadoras' han formado parte del

corpus, poniendo en crisis el postulado moderno de la realidad física de la obra plástica.

17. Se podrán establecer relaciones fenomenológicas como apoyo para la comprensión de la instalación. Este objetivo sirve a la vez para apuntar una serie de experiencias que no se pueden ofrecer en una imagen fija (como las ilustraciones utilizadas), pero estas experiencias pueden resultar significativas en la puesta en escena (necesariamente vivida por el visitante de la instalación). Plantear cómo los recursos de la multiplicidad y la fragmentariedad afectan a este nivel experiencial constituye una novedad con respecto a la pintura y la escultura.

18. Un objetivo surge de aglutinar los tres anteriores: evidenciar si la desmaterialización de los objetos de la que tanto se habla en el arte contemporáneo, unida a una presencia cada vez más fuerte del espectador, puede conducirnos a contemplar las instalaciones como un fenómeno con algún grado de virtualidad (aunque se trate de una virtualidad en estado latente).

3. METODOLOGÍA

3.1. Hacia la configuración del *corpus*

Los objetivos planteados con anterioridad son solamente una síntesis de todos los que pudieron existir en el proceso de investigación. El hecho de enumerarlos de este modo muestra la necesidad de establecer una metodología que los aúne. Pero antes de describir este proceso de trabajo, voy a especificar el modo en que dichos objetivos surgieron.

Una búsqueda inicial de instalaciones ayudó a conseguir aproximadamente unos 150 ejemplos de estas obras, que iban a configurar el germen del *corpus*. Fue una búsqueda poco ortodoxa, puesto que en principio el criterio que se utilizó fue que se tratara de manifestaciones artísticas que hubieran sido denominadas ‹instalaciones’ o ‹videoinstalaciones’ por sus creadores, críticos, comisarios de exposiciones, etc. Este trabajo, aunque accesorio, fue de una gran utilidad para el planteamiento de otros objetivos que irían surgiendo con el avance de la investigación. Las fotografías de dichas obras, más los conocimientos ofrecidos por una lectura constante, hicieron posible desglosar un listado de características que se podían observar en ese número limitado de propuestas, lo que permitió

establecer una serie de temas de interés para la expresión de los conceptos ‹multiplicidad' y ‹fragmentariedad' que, de un modo intuitivo, se podían observar en estas obras.

Por un lado, la disposición de los componentes materiales de las instalaciones ofrecían un útil campo de trabajo, por las relaciones que se establecían entre ellos. En segundo lugar, algunos elementos, tomados aisladamente, daban la posibilidad de multiplicar otros componentes de las instalaciones. En tercer lugar, resultaban de especial interés las instalaciones que habían sido visitadas por quien escribe estas líneas, ya que las relaciones con el espectador no eran sólo visualizadas, sino interpretadas experiencialmente.

Este modo primigenio de trabajo fue avanzando con el tiempo. El listado inicial de obras, con sus respectivos datos, fue formando una base de datos (File Maker Pro) que iría ampliándose, hasta generar un *corpus* demasiado amplio (a menudo, no merecía la pena pasar nuevas obras a la base de datos cuando se disponía directamente de un material físico, como revistas o catálogos.

En el *corpus* general se utilizaron, como en el primigenio, obras tildadas de instalaciones y videoinstalaciones, pero también resultaron de interés muestras de artes intermedias, videoesculturas, vídeos de *performances*, ejemplos de arte en línea, etc., sobre todo a medida que los temas preferentes se iban forjando[3].

Las imágenes que han aparecido finalmente en esta redacción son sólo una selección de las numerosas obras que se han tenido en cuenta a lo largo de siete años de trabajo. Son, sobre todo, ilustrativas de aquellos temas que se iban sacando a colación en la redacción. En algunos casos, los temas han surgido a partir de la observación de obras distintas a las mostradas, pero la elección de una ilustración en concreto se fue realizando a la vez que la redacción se elaboraba. Interesaba, sobre todo, que la imagen fuera

3. Cuanto más presente se hacía la idea de que se trataba de un género intermedio, más permitía cierta flexibilidad el *corpus*. El uso de muchas de las obras analizadas, como expresé con anterioridad, no indica que su valor artístico sea necesariamente óptimo. Más bien interesan las estrategias utilizadas por las obras para ofrecer cierto grado de multiplicidad o fragmentariedad. Incluso estas mismas estrategias habían sido copiadas de obras anteriores pero, en este punto, la misma idea de multiplicidad frente a unidad podía generar representaciones relacionadas con arquetipos. Así, este trabajo podría haber sido inabarcable, pues si se hubieran buscado las obras primigenias que dieran origen a estas prácticas, se podía llegar al arte prehistórico.

representativa y aclaratoria de cuanto se expone en el texto escrito.
Pero para que estas imágenes fueran aclaratorias, era necesario que la autora hubiera visitado la instalación. De ahí que otro criterio importante para elegir algunas, en detrimento de otras, haya sido el de tener suficientes datos experienciales de la obra. En la medida de lo posible (económica y temporalmente hablando) se muestran en estas páginas obras visitadas por la autora. Cuando se utilizaron fotografías aparecidas en revistas, libros, catálogos, etc., la interpretación experiencial era suplida por documentación acerca de cómo afectaba la instalación al visitante. A ello se añadió el visionado de documentación videográfica (en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y ferias electrónicas de variado tipo), si bien ha de tenerse en cuenta que lo proyectado en la pantalla interesa en esta investigación en cuanto tiene que ver con el espacio que la rodea.

Una vez descrito el proceso de trabajo utilizado en el *corpus*, volvemos al problema planteado al inicio de este epígrafe, el de usar una metodología que estructure el camino hacia los objetivos planteados.

3.2. Una lectura crucial para la metodología

En la estructura de este trabajo se puede observar la influencia del texto de Charles Morris *Fundamentos de la teoría de los signos.* Las obras que centran el *corpus* de esta investigación plantean ciertos problemas metodológicos:

a) qué estructura y qué reglas llevan a la dispersión u ordenación de múltiples elementos (los componentes objetuales de las instalaciones y videoinstalaciones se emparentan con un nivel de estructura correspondiente a la **sintaxis**);

b) qué elementos pueden ser utilizados para que, en el plano del significado, aludan a los conceptos de multiplicidad y/o fragmentariedad (es decir, el plano de la **semántica** adquiere importancia);

c) cómo puede la puesta en escena llevar al espectador a estar incluido en la instalación planteada, haciendo de él otro elemento que puede (en algunos casos) multiplicarse o fragmentarse (por ejemplo, a través de su representación en una pantalla). En otras palabras, la **pragmática** es la protagonista de este nivel.

Al tomar el visitante de una instalación una serie de aspectos

relevantes de la misma, está forjando el significado de esa instalación y la está dotando de sentido. Por eso es necesario desgranar las dinámicas que se pueden establecer entre el visitante y el conjunto de elementos y relaciones de los componentes materiales de la instalación. Esto podría dar lugar a conclusiones muy subjetivas (la vivencia de cada instalación sería distinta según el espectador que la experimentara), pero se podrían aunar según las estrategias ofrecidas por los autores en su creación, ya que unos elementos mínimos en los intérpretes serían comunes (la escala corporal y unos similares aparatos perceptivos en nuestro organismo unifican muchas respuestas). De este modo, la metodología vuelve sobre sí misma: un método muy formalista, el que se manifiesta en el análisis sintáctico, avanza por el terreno de los significados (análisis semántico) para, finalmente, volver al objeto de la investigación, pero hecho ya dinámico, porque importa su relación con el intérprete (análisis pragmático).

3.3. El proceso de trabajo

Esta investigación se inició con diversos frentes que nos harían andar por distintos caminos paralelamente.

En el primer año de trabajo existió un intenso contacto postal con galerías e instituciones artísticas, tanto españolas como extranjeras. Se realizó un *mailing* por el que se les solicitaba información acerca de los artistas de instalaciones y videoinstalaciones que trabajasen con los galeristas. Pronto se comprobó que este esfuerzo reportaría escasos resultados por la limitada respuesta de los destinatarios del *mailing* (exceptuando algunos casos como *Videofest,* en Alemania, *My name's Lolitas art,* en Valencia y otras más remotas geográficamente).

En este primer año no se contaba aún con el apoyo de Internet, que seguramente habría modificado la sensación de aislamiento que la autora tenía al principio de su investigación. De todas maneras, mientras se realizaba el *mailing,* se recababa la información disponible en Sevilla, sobre todo en los fondos de la biblioteca del Museo de Arte Contemporáneo. Allí se conseguían, en su mayor parte, catálogos de exposiciones y publicaciones periódicas. También se realizaron visitas esporádicas a la biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, donde se ofrecía además la posibilidad de visionar diversos documentos videográficos. A lo largo de estos años, y dentro de las limitaciones económicas, se asistía a Ferias de Arte, se procuraba

tener información sobre las mismas y asistir a seminarios sobre el tema. A medida que se visitaban distintas ediciones de Arco, se entabló contacto con galerías, pero el posterior contacto postal fue de nuevo poco fructífero. Por fin, se decidió dar por acabada esta estrategia ya que en la mayor parte de las ocasiones la información ofrecida era escasa, y más publicitaria que de calidad científica. Por otra parte, la falta de libros específicos sobre instalaciones ha sido solucionada últimamente. Apoyados por el proyecto de formación del primer museo de la instalación en Londres, desde el 96 han aparecido en el mercado algunos textos relacionados directamente con el género de las instalaciones y las videoinstalaciones.

Durante los dos últimos años de investigación, el acceso a la bibliografía fue mucho más selecto, ya que se compartió la lectura con la redacción que ha conducido a estas páginas. Por último, se procedió al proceso de maquetado, y se optó por escanear las imágenes y colocarlas intercaladas en el texto, en vez de utilizar unas páginas anexas, para facilitar la lectura.

3.4. Bloques bibliográficos

Para completar esta introducción, resulta apropiado comentar la diversa bibliografía utilizada, para dejar aclarados ciertos enfoques de esta investigación. Las citas originales en inglés o francés han sido traducidas por la misma autora al ser pasadas al texto.

1. La influencia de las teorías de Morris para la estructuración del presente trabajo puede mostrar que se evita un enfoque histórico. Las instalaciones y videoinstalaciones tenidas en cuenta no se circunscriben a un espacio y un tiempo: una obra de los inicios del conceptual expuesta por primera vez en los Estados Unidos, puede venir seguida por otra mostrada en Madrid, en 1997. Estas circunstancias evidencian que el campo de trabajo que se está utilizando resulta bastante difuso. Pero esa falta de precisión es lógica, pues se trata de una investigación de carácter genérico (en el sentido de que atiende a un tipo de manifestación artística), incluso los conceptos que se quieren estudiar en unas obras determinadas (multiplicidad y fragmentariedad) se pueden enfocar de modos muy diferentes. Pero justamente por lo contemporáneo que resulta el surgimiento de la palabra instalación en el ámbito artístico, ha sido preciso anclarla en un momento

determinado. Por un lado interesa el análisis de instalaciones que llevan a la dinámica de la fragmentación o de la multiplicación (perspectiva que poco tiene que ver con un enfoque histórico), por otro lado, para delimitar qué es una instalación en relación con otras manifestaciones, ha sido necesario saber cuándo ha surgido ese término (indagación documental que sí se relaciona con lo histórico). Esto ha llevado a una búsqueda bibliográfica más exhaustiva y menos dispersa, pues era necesario tener unos datos mínimos que encuadraran el nacimiento de la instalación.

Pero a la hora de establecer límites con otras manifestaciones, es necesario encontrar precedentes a la ocupación del espacio que se evidencia en la instalación, lo que también conduce a una búsqueda de datos que se anclan en el pasado (y esto, en cierto modo, nos lleva a una dimensión temporal bastante general en nuestra investigación). Los precedentes encontrados arrancan claramente de la superación de la bidimensionalidad. Por ello, en unos casos se ha realizado una búsqueda bibliográfica enfocada al estudio de los precedentes de las instalaciones en movimientos artísticos del siglo XX.

El recorrido por una serie de manifestaciones pictóricas con ambiciones espaciales más allá de la pura representación, llevaba a concluir que el nacimiento de la instalación como género intermedio está relacionado con una ambición transgresora de la bidimensionalidad por parte de la pintura. Pero esta vía de trabajo se estaba complicando. Al existir tantos movimientos diferentes, se realizó una redacción provisional. Dado el surgimiento de la palabra 'instalación' en el contexto minimalista y las relaciones de este movimiento con el constructivismo, se confeccionó una redacción parcial de los conceptos de multiplicidad y framentariedad en el constructivismo (que se relacionó con el suprematismo y el productivismo). La elección no fue aleatoria. La repetición del módulo había formado parte del vocabulario formal de estos movimientos. Cuando se dio por acabada esta incursión, era evidente que una análisis exhaustivo de los precedentes iba a ampliar demasiado un trabajo que apenas tenía en principio objetivos con la dimensión histórica de la cuestión. Tras esta labor, se prefirió esbozar de un modo más general los posibles precedentes de las instalaciones. De otro modo, el trabajo que se planteaba podría ser enciclopédico y pospondría la labor de desgranar el tema central.

La otra búsqueda bibliográfica que puede tener leves tintes históricos

se relaciona con la anterior. Los intentos cinematográficos y precinematográficos de crear un espacio también provienen de una ambición de transgredir la bidimensionalidad, por lo que se enfocó una breve búsqueda bibliográfica en este sentido. Por otra parte, algunos ejemplos pueden ser tenidos en cuenta como precedentes de videoinstalaciones, por su capacidad de ofrecer imágenes en movimiento.

Una última cuestión puede ser revisada como un enfoque que dota de unos tintes temporales el desarrollo de esta investigación. Se trata de una búsqueda bibliográfica tendida al futuro. El observar la instalación como un precedente de tecnologías más virtuales ha obligado a utilizar un buen número de reflexiones acerca de la virtualidad (Queau, Baudrillard, Virilio, Rheingold, etc.)

Como puede observarse, el enfoque histórico realmente no es un enfoque, sino el resultado de los pequeños objetivos que iban surgiendo a lo largo de la investigación. Del mismo modo, puede afirmarse que la restante búsqueda bibliográfica fue surgiendo por temas.

2. Aunque en este trabajo no existe claramente un apartado específico acerca de la diatriba modernidad-postmodernidad, el segundo año de la investigación se vio colapsado por la lectura de numerosos escritos que habían de afectar a reflexiones posteriores. Tal vez aquella influencia fue excesiva, pero las aportaciones de distintos autores (Vattimo, Deleuze, Lyon, Lyotard, Toffler, etc.) se pueden observar en el resultado final en varios sentidos:

-Por un lado, la crítica a la nítida distinción entre lo interior y lo exterior lleva a acentuar la instalación como un espacio de límites poco precisos;

-En segundo lugar, la dualidad sujeto/objeto que preconiza la modernidad se ha replanteado desde las instalaciones, pues por primera vez no existe clara diferencia entre el sujeto espectador y la obra artística (como cuando la imagen del público aparece en el monitor de una videoinstalación). Asimismo, fragmentos corporales del creador (mechones de su cabello, por ejemplo), pueden ser los elementos usados en una instalación. Y todo ello sin contar con aquellas instalaciones en que la especificación de la autoría es poco menos que imposible.

-Por fin, ni la obra es espíritu ni el espectador es material. La dualidad materia/espíritu deja de tener sentido en la instalación, pues la obra adquiere

su razón de ser en la pura interacción, en la dinámica de elementos[4].

3. Una vez desarrollada la perspectiva anterior, puede comprobarse la existencia de una serie de textos que inciden en la diatriba entre lo material y lo inmaterial en la obra artística. Aquí podemos incluir el clásico texto de Lippard, escritos sobre manifestaciones artísticas más desligadas de la materia e incluidas en un desarrollo temporal (Goldberg), catálogos y estudios acerca de propuestas conceptuales, etc.

4. Por otra parte, la presencia de la videoinstalación y el papel multiplicador del monitor ha conducido a la consulta de textos imprescindibles en el ámbito comunicacional. Así, la visión de McLuhan ha dado pie a la impresión del papel del espectador y de su extensión en la obra; los diferentes escritos de Debray insisten en ese papel de transición que constituye la comunicación (desde la perspectiva de este trabajo, la instalación es un dispositivo mediológico acorde con las propuestas de Debray). Otros autores (especialmente González Requena) han insistido en la multiplicidad y fragmentación del discurso televisivo. Esto ha sido un punto de apoyo en este volumen, dado que a menudo el discurso de una videoinstalación se ha opuesto o ha exagerado las características del discurso televisivo.

5. Otro importante bloque bibliográfico corresponde a un conjunto de autores cuyos escritos han afectado al hecho de dar importancia a un espectador corporalmente adscrito a la instalación. Las reflexiones fenomenológicas sirvieron de apoyo al análisis de ciertas obras a nivel pragmático, pues llegan a ofrecer una experiencia estética ligada a la corporeidad. La concepción de Merleau-Ponty del cuerpo (estructura experiencial vivida y a la vez ámbito de los mecanismos cognitivos) ha sido el punto de partida de un proceso en el que la instalación pone de manifiesto que el visitante es un ser que toca y es tocado, que ve y es visto, que escucha y es oído. Este interés por el papel del espectador como entidad corporal se puede observar también en otras lecturas adicionales: Husserl, Johnson, Lakoff, Laín Entralgo, etc. Curiosamente, el interés por el cuerpo del espectador que manifiestan las tácticas de las instalaciones ha desencadenado la consulta de temas como la interactividad. Se recabó información acerca de la retroalimentación (Wiener). Dado que al interactividad se ha puesto de manifiesto

4. La autora es consciente de que estas frases tienen tintes de conclusiones. Sin embargo, resulta necesario justificar la presencia de una bibliografía que podía no palparse claramente en el contenido de este trabajo.

especialmente en el estudio de dispositivos virtuales, un buen número de autores hacen alusión a ellos de un modo general (Queau, Rheingold y los nombrados con ocasión del estudio de la instalación como precedente de los ambientes virtuales), pero otros estudian específicamente nuevas tecnologías aplicadas al arte (en este sentido, adquieren especial relevancia los textos conducidos por Claudia Giannetti en la asociación L'Angelot).

6 Hemos de reconocer que la búsqueda bibliográfica acerca de los conceptos de multiplicidad y fragmentariedad fue bastante desperdigada. Esto tiene varias razones. En primer lugar, estas consultas constituían los primeros pasos de esta investigación, y se puede por tanto atribuir a la inexperiencia. A partir de nociones acerca de la multiplicidad o la fragmentariedad que podían ofrecer enciclopedias generales, se realizó una búsqueda en el ámbito científico. Fueron aquí importantes las teorías sobre lo complejo de Morin y las reflexiones acerca de la autorreferencialidad. Respecto a los teóricos del arte o estetas que podían tener relación con estos conceptos, algunos ofrecieron textos aclaratorios. Llegó un momento en que se tuvo que seleccionar mejor el orden en que se leía la bibliografía porque la autora se había propuesto una lectura de los textos más significativos. Al encontrar a Wölfflin e interpretar su conceptos a la luz de la dinámica de la complejidad, fue patente lo ingente que podía ser la tarea, por lo que optó por una visión general que sería especificada sólo en los casos en los que se aludiera a un aspecto que ya se podía observar en el análisis preliminar de las instalaciones que estaban conformando el *corpus*.

En cuanto a la aplicación de la multiplicidad o fragmentariedad a diversas artes para observar sus tendencias reproductoras desde un punto de vista teórico, no han de olvidarse la lucidez de los textos de Goodman, Genette y Prieto.

7. También se ha utilizado bibliografía especializada en tendencias o manifestaciones artísticas. Sobre todo han interesado escritos relativos al constructivismo, productivismo y suprematismo (Cristina Lodder, Alberto Corazón) o al *ready-made* (Thierry de Duve, Octavio Paz, etc.)

8. Por fin, otro gran bloque bibliográfico lo constituyen catálogos y revistas artísticas, material del que se ha adquirido tanto documentación visual como otros datos acerca de instalaciones y creadores. De gran interés resultan revistas especializadas en obras no calificables como esculturas o pinturas

(pensamos concretamente en la publicación canadiense *C Magazine*)

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

1. LO MÚLTIPLE Y LO FRAGMENTARIO EN NUESTRA CONSTRUCCIÓN DEL UNIVERSO. ALGUNAS REFLEXIONES DESDE LA FILOSOFÍA Y LA CIENCIA

Ya en el mismo inicio de la cualquier cultura, ha sido necesario explicar cómo ha sido posible el nacimiento del universo. Los relatos cosmogónicos de origen religioso son prueba de ello, pero su alusión al mundo mítico hizo que los filósofos presocráticos se plantearan por primera vez si, bajo la múltiple diversidad del cosmos, habría un principio común fundamental, la *physis*, la naturaleza. ¿Cómo podía explicarse racionalmente (y no por vía de las cosmogonías mitológicas de la Grecia Arcaica), que siendo uno su fundamento, fuera tan diversa la realidad de las cosas que componen el cosmos, el aire, las rocas, los animales, etc? ¿En qué consiste ese principio común?

Tales, Anaxímenes y Anaximandro fueron los primeros en plantear la posibilidad de las respuestas a través de la propuesta de los cuatro elementos. Más tarde, de esta actitud surgieron otras dos: pensar que la *physis*, unitaria en su raíz, se realiza en elementos cualitativamente diferentes entre sí, irreductibles a otras realidades más simples: las ‹raíces' de Empédocles, las ‹semillas' de Anaxágoras, o los ‹atómos' de Demócrito, infinitos en número y sólo diferentes entre sí por su tamaño, figura y peso.Por tanto, la explicación del universo pasaba por la tensión entre la idea de la multiplicidad y la de unidad; y si el mundo mostraba, a pesar de la unidad, una manifiesta variedad de elementos, era posible considerarlos fragmentos o partes de una unidad mayor y totalizadora, con lo que el concepto de fragmentariedad se hallaba presente en tal dialéctica.

Sobre la base del pensamiento anterior, Platón, Aristóteles, los estoicos y los epicúreos establecieron sus respectivas concepciones de la materia. En líneas generales, los pensadores se han preguntado cómo es posible que concibamos una realidad compleja y múltiple, y a su vez hablemos de *una* realidad que remite a un *único* punto de vista. Unas tendencias han manifestado su interés por dilucidar la cuestión haciendo subvertir un concepto en otro. Parménides, por ejemplo, se aferraba a la idea de que la unidad era en realidad el *único* objeto del saber, que abarcaba a

toda la naturaleza, mientras que los sofistas insistieron en la realidad de lo múltiple y lo vario. Heráclito había apuntado la noción de variación sin fin con su célebre ejemplo del río que nunca es el mismo. Pitágoras y sus seguidores insistieron en la relación entre los elementos del mundo material (números o dependientes de números) y los intervalos musicales.

Aristóteles señala que los principios constitutivos de las cosas son dos, la materia y la forma sustancial, aquello de lo que están hechas las cosas y aquello por lo cual una cosa es como es y lo que es.

Frente a esta atención hacia los elementos que nos rodean, la actitud de Platón resulta más idealista. Su interés en separar nuestra realidad cotidiana del mundo de las ideas muestra cómo da preeminencia a la noción de unidad, integrada en el terreno de lo abstracto.

Las aportaciones de filósofos posteriores han desarrollado, con modificaciones, los conceptos expuestos hasta ahora. No debe olvidarse que la meditación filosófica sobre la materia proseguirá en el mundo moderno con Leibniz, Spinoza, Malebranche, Hume, Kant, etc., pero lo verdaderamente decisivo para construir una teoría actual de la materia lo han venido diciendo, desde Boyle, los hombres de ciencia. Con el desarrollo de maquinaria experimental y la aparición de nuevos planteamientos teóricos, serán las ciencias las responsables de la profundización acerca de la multiplicidad y fragmentariedad en los dos últimos siglos, lo que afectará inevitablemente al mundo de las artes.

Por ello, vamos a permitirnos un salto en el tiempo para abordar algunas aportaciones científicas que han afectado a los conceptos de multiplicidad y fragmentariedad. La reaparición del atomismo de Demócrito fue el punto de partida para reabrir una fecunda etapa acerca de la intelección racional de la materia dentro de las ciencias. La adhesión plenamente científica al atomismo se muestra de una forma radical en Boyle. La ley de Boyle y Mariotte descubrió la relación matemática entre la presión y el volumen de los gases. La concepción de la materia del gas como un conjunto de corpúsculos invisibles que se mueven y chocan entre sí permitía dar razón científica de esa ley. Por fin, una teoría acerca de la conformación de las mínimas unidades que componen nuestro universo podía ser demostrada experimentalmente.

Siguiendo la línea de Boyle, Dalton, estudioso de la disolución de los gases en los líquidos, pudo extender el nuevo atomismo a todos los estados de la materia, no sólo a los gases. La idea de ‹elemento químico', concebida a lo largo del siglo XVIII, tuvo su aplicación directa gracias a este autor. Es elemento de la materia, desde el punto de vista de sus propiedades, el cuerpo que en todas las combinaciones químicas permanece idéntico a sí mismo y no puede ser descompuesto en otros más simples. De este modo, se equiparaba la noción de elemento químico con la de átomo, y fue posible la ordenación de los elementos químicos según el respectivo peso de sus átomos, tomando como punto de partida el hidrógeno. Así, la química permitía conocer cómo los átomos de un elemento se combinaban entre sí[1].

El atomismo moderno nos ofrece dos novedades esenciales con respecto al expresado por Demócrito: por un lado, el apoyo en la experimentación (Dalton experimentó química, y no mecánicamente; mientras que lo máximo a lo que podía llegar Demócrito era a la pulverización de un sólido por medios mecánicos) y, por otro, el carácter cuantitativo de las nuevas tesis científicas (la medición del peso de los elementos).

La física y química del siglo XIX confirmaron ampliamente las hipótesis de Dalton, pero la indivisibilidad del átomo fue puesta en duda por medio de (1) el descubrimiento de la radiactividad (Becquerel y el matrimonio Curie) y (2) los espectaculares datos sobre la existencia real de partículas subatómicas y, al parecer, elementales. El análisis de la radiación permitía saber que ésta se configuraba a partir de tres órdenes de rayos, compuestos a su vez por partículas que podían tener entidad material u ondulatoria. Los átomos radiactivos de uranio, de polonio y radio poseían una estructura material compleja, integrada por partículas subatómicas, unas cargadas

1.Lo que guarda relación con la dinámica expresada por las dos visiones que se habían tenido de lo múltiple desde los planteamientos filosóficos. En líneas generales, la multiplicidad podría concebirse en dos sentidos: como multiplicidad de un solo elemento (que equivaldría al ‹mucho', *multum*) o como multiplicidad de varios elementos (que equivaldría a lo vario, *multitudo*) FERRATER MORA, José: *Diccionario de filosofía.* Vol. II. Alianza. Madrid,1979. Pág. 2287.

positivamente y otras negativamente.

Hacia 1905, Einstein habría de revolucionar el panorama acerca de la composición de la materia, complicando aún más la cuestión por medio de la reciente teoría de los *quanta.* Poco después, Rutherford realizó unos experimentos en los que bombardeaba una lámina de pan de oro con rayos *alfa*, lo que confirmaba la concepción corpuscular de la materia y permitió dar los primeros modelos de la estructura del átomo, basados en la combinación de protones, electrones y, más tarde, neutrones.

A estos descubrimientos se unieron con posterioridad los avances en mecánica cuántica, que permitían la predicción teórica de partículas hasta entonces no detectadas. Surgieron así numerosas partículas: el electrón positivo o positrón, el mesón, el neutrino, etc.

Una propuesta ha resultado realmente revolucionaria, y también su popularización ha afectado al mundo de la cultura, especialmente al arte contemporáneo: el hallazgo del positrón preludiaba el importante concepto microfísico y astrofísico de la antimateria. Se trataba del hecho de que por cada una de las partículas cargadas eléctricamente hay una versión de idéntica masa y de carga eléctrica de signo contrario, una antipartícula. Por otra parte, otras partículas, como el mesón, demostraban tener una función mediadora en las fuerzas nucleares y más tarde se concibió como un agregado de cuatro partículas elementales.

En suma, los avances científicos iban poniendo sobre la mesa la aparición de más y más partículas elementales en el átomo: electrones, protones, neutrones, fotones, positrones, muones, tauones, gluones, piones, neutrinos, hadrones, *quarks* , bosones vectoriales, etc... Y la serie no acababa ahí. Estas partículas o subpartículas estaban en relación por las fuerzas que operaban en el interior del átomo. La complejidad inherente de la materia, una vez popularizada, iba a dar lugar a teorías que podrían luego aplicarse a fenómenos culturales, como ha pasado recientemente con la relación de la teoría del caos a la economía, la literatura, las ciencias sociales, etc. También la aparición del concepto de ‹antimateria’ en la física poseería paralelismos con la introducción del término ‹desmaterialización’ en el universo plástico.

A los avances en la microfísica, se han unido, desde hace pocos decenios, los de la astrofísica, que pueden dar razón de unos planteamientos

acerca de la multiplicidad que ya se encontraban en la visión del cosmos y la materia iniciada en Mileto por Tales y Anaximandro.

Aunque un primer planteamiento de la teoría de la relatividad llevó a Einstein a postular un universo ilimitado y estático, los cálculos relativistas se vieron modificados poco más tarde para llegar a la conclusión de que el cosmos no es estático y que se halla en proceso de expansión. Lemaître aportó la hipótesis de un átomo primitivo cuya explosión (el *big-bang)* dio lugar al universo que hoy conocemos. Esa visión del cosmos, hasta 1929, había sido el resultado de especulaciones. Fue entonces cuando E. Hubble comenzó el periodo de la astrofísica. Por medio de las bandas del espectro lumínico de las galaxias, Hubble demostró que éstas se alejan unas de otras con una velocidad que aumenta con la distancia. Así, la idea del inicio de la materia se conjugaba con la visión de un universo inestable que se hallaba en expansión. Hubo, por tanto, un comienzo, el *big-bang* o gran explosión que proporcionaba la noción de que lo múltiple que nos rodea había tenido un origen unitario.

Con las aportaciones teóricas acerca de las fases de la formación del universo, también aparecía la versión de la antimateria que ya vimos en la microfísica, pero esta vez en el marco de la astrofísica: así lo demostraba la noción de ‹agujero negro'. La combinación de ‹falsos vacíos' y ‹agujeros negros' dio lugar a mini agujeros negros y porciones de espacio desvinculadas entre sí. Nacieron así muchos universos, algunos envolventes de otros, y cada uno de tales fragmentos del magma orginario se convirtió rápidamente en un universo independiente.

Por tanto, la reflexión sobre el universo que el hombre habita se ha puesto en relación con los conceptos de multiplicidad y fragmentariedad, que no son sino las dos caras de una misma moneda. A partir de esa gran explosión originaria, se puede detectar la tensión entre lo unitario y lo múltiple. Otras nociones rondan alrededor de estas concepciones: la desintegración, la aniquilación, la materialización, la transformación, el vacío, la complementariedad de la materia, etc.

Los avances en torno a la materia y a la energía y el desarrollo de la física del átomo han influido en otros ámbitos de nuestra vida. Han propiciado,

por ejemplo, que el materialismo inherente a la filosofía de los siglos XVIII y XIX deba ser ampliamente modificado. Numerosas obras de arte de este siglo se enfrentan a concepciones que renuevan el sentido unitario de la tradición occidental, la materialidad inherente de la expresión plástica, y se sumergen en otros derroteros más acordes con los recientes avances científicos. Aquello que se nos mostraba unitario a los sentidos, es real y complejamente múltiple. Puedo percibir una realidad directamente, como el papel sobre el que escribo, pero este es sólo uno de los modos en que puedo abarcar esta realidad material. Más allá de esta aprehensión por los sentidos, por medio de artefactos tecnológicos, podré percibir partículas subatómicas, elementales o no. También, podré admitir una materia cuya existencia no me es posible percibir, pero que me demuestran el cálculo y la observación. Los agujeros negros, la energía de un fotón, aunque no puedan ser contemplados, se me muestran como conclusiones realmente necesarias, lo que nos incluye en una dimensión inmaterial que, como veremos, ha afectado a las manifestaciones artísticas de este siglo.

Bajo todas las aportaciones de la ciencia, bajo la diversidad inherente en la macrofísica y en la microfísica, no deja de aparecer la tensión entre lo múltiple y lo unitario, como lo demuestra el hecho de que el mismo electrón sea una especie de minúsculo agujero negro inobservable, cuyo campo gravitatorio actúa con enorme fuerza sobre la luz y la masa y -por no ser detectables al ojo humano- las hace desaparecer. Así, lo múltiple y lo fragmentario tienen el carácter, como el elemento presocrático, de un *concepto límite*, de una realidad enigmática, con la capacidad de alinearse con posiciones ya no solamente científicas sino también religiosas y filosóficas. Esta peculiaridad hace posible su traslado permanente al campo del arte y su puesta en escena en las instalaciones. Como conceptos límite, por más que consigamos hallar nuevas subpartículas en el átomo, tal vez nunca encontremos el final, y será entonces cuando se hayan de poner en juego otros conceptos que aluden a facultades que trasciendan lo humano. La física no concibe la nada, sino que siempre habla de algo, aunque este algo sea inmaterial. Más allá de los conceptos de la multiplicidad y la fragmentariedad, se encuentran las concepciones insertas en el mundo del arte, de la religión, de todo aquello que dé explicación de lo humano.

2. ALGUNOS CONCEPTOS DE MULTIPLICIDAD Y FRAGMENTARIEDAD EN EL ARTE

Las reflexiones del epígrafe anterior ya han puesto de relieve que el siguiente paso para observar esa idea de lo múltiple en el universo de las instalaciones podría llevarnos a internarnos directamente en el grueso de esta investigación. El lector puede acercarse al universo de las instalaciones teniendo en cuenta tales precedentes, pero también puede optar por lo contrario, y pasar al siguiente capítulo, teniendo siempre en cuenta que los aspectos que se tocan seguidamente de algún modo forman parte del bagaje teórico utilizado en el análisis de las instalaciones y videoinstalaciones que promueve esta investigación.

2.1. Variedad en la unidad: problemática en las instalaciones

En primer lugar, es imprescindible señalar que la idea de variedad en la unidad ha sido una constante para verificar si un objeto artístico puede considerarse obra de arte. La misma expresión de ‹variedad en la unidad' remite a la presencia de múltiples componentes dentro de un objeto único y totalizador.

Tratar la unidad significa primar la totalización que una obra de arte manifiesta. Las aportaciones científicas y filosóficas del pasado se han centrado precisamente en esa unidad, que descomponían a voluntad. Sin embargo, nos encontramos en la actualidad en una situación en la que prima, desde distintos campos del saber, la aprehensión de una realidad profundamente diversificada, fragmentada y compleja. Por ejemplo, el psicoanálisis, con la aportación de la escisión del sujeto en un campo consciente y otro inconsciente da muestras de que no se puede abordar este sujeto como una entidad totalizante, unificada y consciente. Por otra parte, el desarrollo del panorama comunicacional muestra que nunca hasta esta última mitad de siglo, con la aparición de la televisión, del ordenador personal, o de la red, hemos estado más rodeados de imágenes. Esta complejidad se muestra también en la sociedad de consumo, que ya no sólo produce en

serie, sino que se permite crear variables a partir de un programa para generar productos profundamente diversificados.

Bajo estas tendencias se esconde una realidad última: el sujeto (y lo que lo rodea), más que mostrarse unificado, tiende a un desdoblamiento. De este modo, la aparición de un género como la instalación da muestras de una materia que se extiende en el espacio, que multiplica sus elementos, y, en este sentido, parece digna hija del tiempo que la vio nacer. Con las instalaciones, no hablamos ya de esculturas de bulto redondo, sino de la dispersión en un espacio de un conglomerado de componentes.

Partimos de la hipótesis, por tanto, de una preeminencia actual en lo múltiple y lo fragmentario, aunque a partir de ello podamos deducir un sentido unitario.

Unidad y multiplicidad, dos tendencias en tensión continua, pueden mostrar en un periodo cómo uno de los polos adquiere importancia, mientras que otro, aunque presente, relegado a un segundo plano. Así ha ocurrido en gran parte del arte occidental del pasado, en el que la expresión "variedad en la unidad" implicaba el predominio de esa unidad.

Debemos verificar qué significa exactamente la expresión ‹variedad en la unidad' en nuestro pasado artístico, para que podamos comprobar en nuestro estudio cuáles son las novedades que los conceptos de multiplicidad y fragmentariedad aportan a las instalaciones.

Respecto a la tradición, Hospers apunta que:

?el criterio central y universalmente aceptado es el de unidad. La unidad es lo opuesto al caos, la confusión, la desarmonía: cuando un objeto está unificado, puede decirse que tiene consistencia, que es de una pieza, que no tiene nada superfluo.(...)Pero esto apenas se desea en las obras de arte, que generalmente poseen una gran complejidad formal. Así pues, la fórmula usual es ‹variedad en la unidad'"[2].

Si nos detenemos y reflexionamos sobre el presupuesto de ‹variedad en la unidad', observaremos cómo, incluso en momentos en que se ha pretendido dar primacía a la idea de lo unitario, subyace cierto concepto de

2. BEARSLEY, M.C. y HOSPERS, J.:*Estética. Historia y Fundamentos.* Cátedra. Col. Teorema. Madrid, 1984. Sexta edición. Pág. 125-126.

multiplicidad (esa ‹variedad' que ha comentado Hospers). Resulta inevitable asociar estas ideas con las instalaciones.

Concretamente en las instalaciones, su apariencia -que no se ciñe a la de un objeto, sino a la de varios, observados simultáneamente en una experiencia polisensorial- , más que simplificar, complica la percepción del espectador, gracias a la multiplicidad de elementos que llaman la atención y, por tanto, que posibilitan diversas focalizaciones. Incluso en los casos de las instalaciones minimalistas, las unidades modulares en forma de cubo son repetidas hasta conformar unas redes que podrían extenderse hasta el infinito. Cada uno de estos módulos, en su sencillez, sigue complicando la experiencia del visitante.

La idea de ‹variedad en la unidad' partía del presupuesto de que para que una obra de arte fuera tal, no habrían de existir elementos innecesarios. Este presupuesto, en el caso de las instalaciones, caerá por su propio peso. Una red de cubos de Sol LeWitt podrá conformarse con 7 o 16 módulos. En obras con estructura reticular, la ampliación o la disminución de los módulos hace obsoleta la diferenciación entre lo necesario o lo innecesario. No será el espectador quien pueda confirmar que lo sea o no. La expresión ‹variedad en la unidad' flaquea en ciertos aspectos si pretendemos desintegrar o unificar elementos cuando nos internamos en el campo de las instalaciones.

El mismo artista tiene ya en cuenta que un espectador puede integrarse en el espacio que separa entre sí los diferentes objetos de su instalación. La propuesta comunicativa subyacente a toda obra de arte se ve, en las instalaciones, complicada, pues el espectador interviene ya no sólo como receptor, sino como elemento capaz de integrarse en la instalación. También el espacio que separa los elementos creados o elegidos por el artista hace comprobar al visitante la autonomía de éstos, y las relaciones imaginarias que se pueden establecer entre ellos. Un espectador podrá centrarse en un elemento concreto de la instalación, y no en otro; se da al visitante la oportunidad explícita de que unos fragmentos de la obra se mantengan autónomos respecto a los restantes. Al menos parcialmente, la sentencia de ‹variedad en la unidad' se quiebra, dada su dependencia total de los movimientos del espectador.

Parece objetivista la teoría que manifiesta su interés en la unidad que

reside en el objeto artístico. El arte tradicional da muestras, sobre todo comparado con las instalaciones, de un objetivismo subyacente, puesto que a menudo delimita la unidad de las obras a las fronteras de su soporte, o, más acertadamente, a la coherencia de la composición expuesta en la representación. Sin embargo, respecto a las instalaciones, nos encontramos con un caso distinto. Con frecuencia nos enfrentamos al recurso de una fuerte dispersión de elementos. Las fronteras no serán tan palpables como en una escultura de bulto redondo.

Un modo de verificar una unidad en esa dispersión puede basarse en la idea de que sea el sujeto perceptor quien realmente dote de unidad a la obra. La creación de una obra que tiene en cuenta el espacio transitable, o rodeable, implica que aborda la posibilidad de diferentes experiencias, asociadas al mismo cuerpo del espectador. No se puede entender la instalación sin una puesta en escena, como se verifica en el interés pragmático de nuestra investigación. Por ahora, digamos que la unidad o la multiplicidad convocan a una propiedad del mismo objeto artístico, aunque la primera se consiga por medio de ubicar las percepciones en un sujeto determinado (una actitud con tintes subjetivistas) y la segunda se centre en la configuración de los objetos que compongan la instalación (una actitud de talante más objetivista). Aunque la apariencia de las instalaciones nos conduzca a menudo al ámbito de lo múltiple, no podemos negar que la vivencia de estas obras contiene la posibilidad de que sea única, por el simple hecho de vivir en nuestros cuerpos, de que la experiencia de una instalación esté asociada a nuestra vivencia más íntima[3].

3. Estos planteamientos tienen, no obstante, un precedente importante con la noción de *Einfühlung*. Se considera desde esta idea la existencia de un proceso de relación afectiva que se basa en la facilidad con que el mundo físico admite transferencias psíquicas. Estas transferencias no se rigen por reglas de carácter lógico. En principio, nada parece tener que ver esto con los conceptos de multiplicidad y fragmentariedad, pero sí con la integración del espectador en la instalación misma. La noción de *Einfühlung* concibe la proyección sentimental como un insuflar de vitalidad a la realidad. Evidentemente, se trata de un sentir panteísta. Y todo sentir panteísta implica observar la multiplicidad del mundo unificada gracias a la idea de lo vivo. Por ello, estas teorías manifiestan aún una preeminencia de la idea de lo unitario. Concretamente el desarrollo de Lipps apoya que el psiquismo explica cada forma del mundo. Desde la teoría de la *Einfühlung*, propone una *Raumästhetik* o estética del espacio. El autor hace corresponder los elementos formales que

Cuando la expresión ‹variedad en la unidad' se aplica a una obra para dotarla o no de una validez artística, es decir, cuando nos acercamos a la dimensión valorativa de esta expresión, vuelven a surgir problemas en torno a las instalaciones. Si admitiéramos que la unidad en que todas las partes valgan lo mismo no es deseable en el arte, como ha ocurrido en el pasado, estaríamos estableciendo una valoración con presupuestos ajenos a la contemporaneidad y aplicándolos a manifestaciones artísticas actuales. El presupuesto estético de ‹variedad en la unidad' lleva implícita la idea de que en las obras artísticas se establece una jerarquía de elementos, que no todos poseen la misma importancia. Este presupuesto invalidaría innumerables instalaciones que se basan en la igualdad formal de todos sus módulos y que, a su forma, intentan transgredir la idea de ‹variedad en la unidad'.

Todo ello conduce a plantear que el presupuesto de ‹variedad en la unidad' tenga sus fallas respecto a muchas manifestaciones de arte contemporáneo. En numerosas ocasiones, la "única unidad" que aparece de un modo palpable en la instalación radica en el hecho de que cada espectador vivirá la instalación de un modo diferente, establecerá un recorrido distinto, interaccionará según un ámbito intransferible: su cuerpo. Por otra parte, la valoración estética de muchas de estas obras se verá mezclada ya no sólo con la experiencia subjetiva del espectador, sino con otras circunstancias, como las leyes del mercado artístico.

La unidad tradicional a la que aludía Hospers era una unidad cuyas partes tenían una relación de interdependencia. En el caso de las instalaciones, la independencia de los elementos que las conformen estará en función de las relaciones que se establezcan en cada una de las obras, consideradas aisladamente.

---

configuran el espacio con el alma del espectador, quien los vive y experimenta como direcciones de fuerza. Es el antecedente más claro de una pragmática del espacio tal como la concebimos en este trabajo, y por tanto nos parece esencial para comprobar las relaciones espaciales con el sujeto visitante de una instalación. Lipps, que mantenía la idea de esta ‹relación feliz' entre el hombre y la realidad exterior, explica así la inclinación del arte hacia las formas orgánicas. La relación con la idea de lo múltiple vuelve, desde nuestro punto de vista, a aparecer.

Lo cierto es que las expresiones-clave (como ‹variedad en la unidad') que hemos heredado de la tradición para advertir sobre la validez o invalidez de las obras de arte, no pueden ser aplicadas a géneros que obedecen más a lo múltiple que a lo unitario. Comparemos esta idea de unidad a la de unidad orgánica. En todo organismo las partes tienen una función. Ahora bien, algunas partes son más importantes que otras. Según las ideas tradicionales de estética, en la obra de arte ocurre algo parecido. Por eso se aconsejaba que en la unidad no todas las partes valieran igual, que se estableciera una jerarquía [4].

Pero en el establecimiento de una jerarquía, el artista ya está tomando una postura sobre el orden de importancia en la percepción de la obra. En el caso de las instalaciones minimalistas, esa labor se deja al receptor, con lo cual la obra ‹se abre' más que nunca. Su organización interna, como en toda instalación, estará intensamente ligada a la pragmática de la instalación.

Pero este concepto de unidad nace de la clasificación tradicional de las Bellas Artes, y ahora nos enfrentamos con manifestaciones difícilmente catalogables que surcan un terreno interartístico y pluridisciplinar. La ‹variedad en la unidad' ha sido una noción que ayudaba a establecer una valoración en la obra, de manera que una manifestación era realmente artística, o, al menos, correcta, cuando cumplía con ese presupuesto. Cuando un crítico valora hoy una obra no puede relacionar esa validez simplemente a la idea de unidad . Un exceso de unidad nos lleva a la monotonía: en ellas las partes equivaldrían entre sí, no existirían jerarquías. Pero, ¿no ha sido acaso ésa la intención de muchos artistas, que por medio de lo monótono intentaban evitar lo superfluo?

Por otra parte, un exceso de confusión entre las partes nos lleva a eliminar la unidad. Pepper[5] sugiere que para evitar la monotonía y la

4. ?La mayoría de las obras de arte (...) distan mucho de poseer una unidad orgánica completa, aunque otras parecen aproximarse mucho al ideal?. BEARSLEY, M.C. y HOSPERS, J.:*Estética. Historia y Fundamentos.* Cátedra. Col. Teorema. Madrid, 1984. Sexta edición. Pág. 127.

5.En BEARSLEY, M. C.; HOSPERS, J.: *Estética. Historia y Fundamentos.* Cátedra. Col. Teorema. Madrid, 1984. Sexta edición. Pág. 128.

confusión hay que usar: contraste entre partes, la gradación entre ellas, un tema unitario y una variación en el mismo tema, la contención y, finalmente, repartir adecuadamente el interés. De todas maneras, se trata de formas bastante ‹clásicas' de valorar la obra de arte, pues se siguen basando en esa idea de unidad a la que subyace la complejidad.

Otros tipos de problemas se añaden a los ya especificados. Nos referimos ahora a si la obra se entiende como el conjunto de cuantos elementos la configuran materialmente. En ese caso, las instalaciones estarían conformadas por los objetos que se reparten en el espacio. Estaríamos por tanto, estableciendo una identificación entre forma y figura (donde las ‹figuras' serían los elementos materiales de la instalación, frente a un ‹fondo' indefinido), lo que no entra dentro de nuestras intenciones. Pero hemos podido observar cómo los mismos objetos que pueden conformar una obra, cómo las relaciones que se establecen entre ellos, se pueden ver profundamente alterados cuando se ubican en un espacio diferente. Así que la multiplicidad se añade en estos casos como una multiplicidad en el tiempo, y ya no sólo respecto a la conjunción de unos elementos materialmente dados. Buscar la variedad en la unidad en una obra del pasado daba por supuesto que ésta sólo podía cambiar de aspecto por medio del deterioro físico, o por manipulaciones posteriores (como los repintados sobre los desnudos de Miguel Ángel). En el caso de las instalaciones, hay una apuesta por una multiplicidad en el tiempo, más allá de todo deterioro material.

2.2. Otras acepciones de lo múltiple y lo fragmentario en la reflexión artística

Aparte de los planteamientos sobre la variedad y la unidad, los conceptos de multiplicidad y fragmentariedad, por su abstracción y ambigüedad, han estado latentes a menudo en la reflexión artística. Trazar una historia de lo que se ha entendido por estos conceptos es poco menos que imposible, habida cuenta de que son tan generales que en la labor de cualquier estudiosos se puede evidenciar cómo subyacen a menudo en sus postulados ciertas ideas de lo unitario, de la variabilidad, de la multiplicidad.

El que encuadremos nuestra investigación en el ámbito artístico nos impulsa, no obstante, a plantear que los conceptos de multiplicidad y

fragmentariedad son una constante dentro de numerosos estudios, aunque no se aluda a menudo a estas cuestiones directamente. Ésta es la razón por la cual nos inclinamos al menos a ofrecer un panorama -que por fuerza habrá de ser incompleto- sobre cómo se han manifestado las nociones de multiplicidad y fragmentariedad en varios textos y contextos de interés en la cultura occidental.

La reflexión en torno al origen del universo estuvo acompañada por reflexiones estéticas de diferente naturaleza. El arte presenta el resultado de una actividad creadora, y la naturaleza era el resultado de otras fuerzas o motores creadores u ordenadores del caos. La contraposición de lo unitario y de lo múltiple ha sido heredada por nuestra cultura, y ha tenido reflejo dentro de las teorías estéticas de nuestra civilización. Pero las dos opciones de la dualidad único/múltiple no han sido nunca equivalentes, y en el terreno artístico del pasado se ha privilegiado la idea de unificación y de totalidad frente a la de multiplicidad, como afirmamos en torno a la expresión "variedad en la unidad".

Una idea esencial a la que ya hemos aludido ha sido la dimensión valorativa que se esconde tras la tensión entre los distintos fragmentos que componen una obra. Este razonamiento tiene raíces clásicas y muestra cómo la belleza tiene una fuerte connotación intelectual. En la época romana, Cicerón citará a Panecio y afirmará, con él, que la belleza surge a partir de la disposición de las partes. Por tanto, el problema de la belleza estará directamente relacionado con el de orden. Una disposición unitaria será más bella que otra que no evidencie esa fortaleza estructural. Así pues, se concibe el fragmento dentro de la unidad, y es la interrelación la que puede producir una experiencia estética.

Esta noción sobrevivirá a lo largo de la cultura occidental, pero otras acepciones pueden completarla, y ésa será nuestra labor ahora.

2.2.1. La unidad de forma y contenido

La idea de unidad dictada por Filodemo desde la corriente epicúrea (la unidad es unidad de forma y contenido) debe entenderse como distinción de dos dimensiones de la obra artística. Aunque un primer acercamiento a esta noción pudiera hacernos sospechar que late en ella la idea de multiplicidad,

sólo lo es provisionalmente, pues Filodemo pone el acento en que es necesaria la unión de las dos dimensiones para que una obra posea validez artística. Aunque un primer acercamiento a esta noción pudiera hacernos sospechar que late en ella la idea de multiplicidad, no es así, pues Filodemo pone el acento precisamente en que es necesaria la unión de las dos dimensiones para que una obra posea validez artística. Por tanto, el predominio de la unidad frente a la multiplicidad continúa, hasta el punto de que la dialéctica de forma y contenido anula la intervención directa de la tensión unidad/multiplicidad. Las posiciones idealistas llevarán al punto máximo esta anulación de la multiplicidad, al asimilar la unidad con la divinidad y la belleza[6]. La multiplicidad adquiere, entonces, unos tintes negativos.

2.2.2. Aplicación de la matemática para la explicación de lo múltiple

También se ha utilizado la matemática para explicar lo múltiple. Los mismos pitagóricos habían descubierto que los números eran la esencia de las cosas: una vez desnudadas éstas de todas sus cualidades accidentales, podemos descubrir, mediante la razón, sus esenciales propiedades numéricas. Lo múltiple y lo unitario son precisamente concebidos a partir del paradigmático número 1, que no es propiamente un número, pero que engendra la pluralidad numérica, ya que es contenido en todos los números. En nuestro siglo, la Teoría de la Información se ha basado en la matemática para apoyar la búsqueda de unidades mínimas en las obras de arte. Éstas podrán descomponerse en una serie de elementos simples (color, medida, ritmo, etc.) que Max Bense llamará *signos estéticos,* y cuyo valor informativo

6. Plotino, siguiendo a Platón, afirma que la belleza existe sólo cuando el objeto participa de una forma ideal. "Cuando un objeto es unificado, 'la belleza sienta en él su trono'. Una cosa homogénea, como un remiendo de color, está ya unificada por la semejanza de toda ella; una cosa heterogénea, como una casa o un barco, está unificada por la presencia de la forma, que es un pensamiento divino". En BEARDSLEY, M.C. y HOSPERS, J.: Estética. Historia y Fundamentos. Cátedra. Col. Teorema. Madrid, 1984. Sexta edición. Pág. 35.

es cuantificado con un número. Un camino parecido recorre Abraham Moles. Surge en su obra el problema del orden y la ruptura del orden. La comunicabilidad de una obra artística dependerá de la mayor o menor originalidad. A mayor originalidad, se obtendrá menos comprensión, por lo cual la disposición de elementos en las obras de arte debe ensayar un constante equilibrio entre lo esperado y lo inesperado, el orden y el desorden, la novedad y la originalidad.

Podemos observar entonces que de algún modo se respeta en estos autores el postulado de 'variedad en la unidad', aunque se haya partido de una reflexión que implica lo numérico. La idea de variedad se asociaría a la presencia de múltiples elementos, pero esta multiplicidad tendría como límite la unidad, la conversión en un sistema.

2.2.3. Multiplicidad como concepto formalista

Wölfflin es un teórico fundamental en el formalismo, y en su obra *Conceptos fundamentales en la historia del arte* hallamos referencias exactas a la palabra 'multiplicidad'. Wölfflin relaciona lo unitario con el Barroco y lo múltiple con el Renacimiento. Al Renacimiento corresponde la idea de la perfección a través de la proporción, la forma que descansa en sí misma. Luego el sentido de lo unitario está claro. El Barroco se sirve del mismo concepto, pero el resultado no es lo completo y lo perfecto, sino lo que se halla en movimiento aunque sea unitario en sí mismo. En el Renacimiento el conjunto de elementos que componen la obra está perfectamente trabado, pero éstos poseen autonomía. En el Barroco, la jerarquía provoca la mayor importancia de unos elementos frente a otros. La unificación barroca se conseguirá mediante la anulación uniforme de la autonomía de las partes. De tal modo, unos motivos serán dominantes respecto a los demás, que se convierten en subordinados. En el arte clásico también existirá la idea de predominio y subordinación, ?pero en él la parte subordinada sigue teniendo un valor independiente, mientras en el Barroco el órgano dominante mismo pierde más o menos su sentido si se le sustrae a la dependencia del

conjunto"[7]. En ambos estilos se intenta conseguir una unidad, pero en uno se elabora por armonía entre partes autónomas, y en el otro mediante la concentración de partes en un motivo, es decir, por la subordinación de elementos bajo la hegemonía de uno de ellos:

?Están, por consiguiente, en oposición la múltiple unidad del siglo XVI y la unidad única del siglo XVII, o dicho con otras palabras: el articulado sistema de formas del clásico y la fluidez (infinita) del barroco. Y, como se ve por los ejemplos anteriores, intervienen dos elementos conjuntos en esta unidad barroca: la disolución de la función autónoma de las formas particulares y la elaboración de un motivo total dominante.(...)

No es sólo que los cuadros de Rembrandt estén construidos según otros sistemas que los de Durero; es que las cosas están vistas de otro modo. Multiplicidad y unidad son, por decirlo así, recipientes en los cuales el contenido de la realidad se recoge y toma forma. Esto no hay que interpretarlo en el sentido de que se le encasquete al mundo una fórmula decorativa cualquiera: la materia influye, desde luego. No sólo se ve de otra manera, sino que se ven otras cosas. Pero todas esas llamadas imitaciones del natural adquieren significación artística sólo en cuanto las inspira un instinto decorativo y engendran a su vez valores decorativos?[8].

Por tanto, es la coordinación o la subordinación de los motivos lo que resulta imprescindible a la hora de estudiar cómo se desarrollan éstos para conformar una unidad de diferente tipo en la obras. Esto ejercerá influencia en nuestro trabajo, puesto que hemos admitido la necesidad de plantear el análisis de las instalaciones desde un punto de vista sintáctico, que, sin duda nos remitirá a leyes que se asocian a una gramática de la obra en cuestión que tratemos. Según Wölfflin, habrá un tipo de coordinación relativamente pura mientras que existen infinitas modalidades de subordinación[9].

7.WÖLFFLIN, Heinrich: *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte.* Espasa Arte. Madrid, 1985. Pág. 285.

8.WÖLFFLIN, Heinrich: *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte* Espasa Arte. Madrid, 1985. Pág 250.

9.WÖLFFLIN, Heinrich: *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte.* Espasa Arte. Madrid, 1985. Pág 263 .

La noción de subordinación, que implica una jerarquía de importancia en las diferentes partes de la obra artística, nos acerca a la idea del fragmento. Las partes no siempre funcionarán como miembros libres de un organismo, ni integradas dentro de un sistema totalizador (dos casos de fragmentariedad diferenciados según un grado). Wölfflin pone el acento en aquellos casos donde la noción de ‹orden' no está aún claramente plasmada. En los Primitivos, por ejemplo, ?las formas parciales aparecen demasiado dispersas o enmarañadas y confusas. Sólo donde obra lo singular como parte necesaria del conjunto puede hablarse de estructura orgánica, y sólo donde lo singular, embutido en el conjunto, sea, sin embargo, percibido como órgano de función autónoma, tiene sentido el concepto de libertad e independencia. Tal es el clásico sistema formal del siglo XVI, y es indiferente, como dijimos, que se entienda por conjunto una sola cabeza o un cuadro de historia de muchas figuras?[10].

Los Primitivos aún no adivinarán lo que es principal o secundario. Sus creaciones poseen una organización poco diferenciada e insuficientemente autónoma[11].

2.2.4. Multiplicidad como resultado implícito en la búsqueda de unidades mínimas

Es en el siglo XIX cuando aparece una profusión de teorías del artes. Los problemas en cuanto a la unidad, lo múltiple o lo fragmentario serán tratados desde una perspectiva que se desliga de los juicios valorativos y comenzarán otras corrientes en las que se intenta comprender las obras no ya desde los paradigmas establecidos de antemano, sino desde otros aspectos, como la revisión histórica (Taine). La expresión 'variedad en la unidad' va a comenzar , así, a perder algo de su valor, por la introducción de

10.WÖLFFLIN, Heinrich: *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte.* Espasa Arte. Madrid, 1985. Pág 251.

11.?Sólo cuando fue reducido a sistema integramente el conjunto, pudo despertarse el sentido de diferenciación de las partes integrantes, y sólo dentro de una unidad estrictamente concebida pudo desarrollarse la forma parcial en busca del efecto independiente". En WÖLFFLIN, Heinrich: *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte.* Espasa Arte. Madrid, 1985. Pág. 277.

otros problemas de historiografía positivista. Sin embargo, esto no indica que haya desaparecido la noción de lo múltiple para afrontar algunos conceptos artísticos. Más bien son utilizados con otros fines. Por ejemplo, Lessing, en el siglo XVIII, atacará frontalmente el tradicional sistema clásico de las artes y se servirá de la yuxtaposición de elementos para definir un arte con respecto a otro. Se trata del resultado de una búsqueda de los mínimos elementos que configuran las diversas artes, a partir de lo cual se distinguirá entre artes del espacio o artes del tiempo. Por ejemplo:?Los objetos yuxtapuestos, o las partes sucesivas de ellos, son lo que nosotros llamamos cuerpos. En consecuencia, los cuerpos, y sus propiedades visibles, constituyen el objeto propio de la pintura. Los objetos sucesivos, o partes sucesivas, se llaman , en general, acciones. En consecuencia, las acciones son el objeto propio de la poesía"[12].

La multiplicidad le sirve a este autor como clarificador para establecer las diferencias entre las artes, y esta labor denota una intención analítica cada vez más fuerte. La búsqueda de los mínimos elementos será una constante ya no sólo en la reflexión sobre el arte, sino en numerosos movimientos artísticos de este siglo.

Resulta sintomático que la obra de Worringer titulada *Abstracción y Naturaleza* [13] apareciera en 1908, época fundamental en los cambios artísticos del siglo XX. Su comparación entre la cosmovisión oriental, más ‹primitiva', y la clásica le lleva a afirmar que la primera supone una voluntad de formas idénticas, la abstracción. Hay en esta voluntad una tendencia al plano y a las posibilidades geométricas de la línea, por la necesidad de una ley frente al desorden de la experiencia. La cosmovisión del hombre clásico (u occidental), en cambio, muestra una disposición a convertir el caos en cosmos, gracias al conocimiento (la mayoría de las veces remitiéndose a unas

12.LESSING, G. E.: *Laocoonte*. Citado en CALVO SERRALLER, Francisco: *Imágenes de lo insignificante. El destino histórico de las vanguardias en el Arte Contemporáneo.* Taurus. Madrid, 1987. Pág.26.

13.En las versiones en español, se ha traducido por ‹naturaleza' la palabra *Einfühlung*, tal vez por no confundir al lector con la noción de empatía, que guarda relación con el concepto de *Einfühlung*, pero que denota unos significados demasiado precisos en el ámbito de la psicología.

creaciones que guardan una analogía con la naturaleza). Así que abstracción e *Einfühlung* son dos tendencias propuestas como simplificación conceptual que muestran una síntesis intelectual y que ayudan a la consecución de unidades mínimas, sean éstas de talante abstracto (formas geométricas, por ejemplo) o de carácter analógico (formas figurativas).

Muchas ciencias nacidas o desarrolladas entre el siglo XIX y XX (la psicología de la forma, la semiótica, etc.) han intentado buscar esas unidades mínimas, percepto que demuestra un sentido analítico, afín a las ansias que siempre ha tenido el hombre de encontrar el porqué al mundo que le rodea.

2.2.5. Visión panteísta subyacente a la tensión entre lo unitario y lo múltiple

Lo tratado hasta ahora es compatible con la idea de que hay teorías estéticas en las que existe una visión panteísta subyacente a la tensión entre lo unitario y lo múltiple.Desde esta postura, la obra de arte sería considerada como una unidad a partir de la cual, como afirma Croce, ?lo individual palpita con la vida del todo y el todo está en la vida de lo individual"[14].

Este tipo de cuestiones asociadas con un ‹aliento cósmico' señalan que en la obra artística se encuentran huellas de la totalidad, lo que proporciona la posibilidad de que la obra sea la fuente de una interacción empática de sentimiento con el sujeto espectador. De este modo, el placer estético se manifestará cuando a la obra se le una la idea del cosmos[15].

Toda la experiencia estética se halla en conexión con la interacción entre el todo y la parte. No obstante, estos procesos de transacción pueden ser explicados psicológicamente. ?Llevado al campo de la psicología, el problema abarcaría inmediatamente la condición general del conocer, y no sólo la experiencia estética, a menos que se quiera hacer de la experiencia estética la condición primordial de todo conocer, su fase primaria y esencial"[16].

14.CROCE, Benedetto: *Breviario de estetica,* en ECO, Umberto: *Obra abierta.* Planeta-Agostini. Barcelona, 1984. Pág 94.

15.ECO, Umberto: *Obra abierta.* Planeta-Agostini. Barcelona, 1984. Pág 94-95.

16. ECO, Umberto: *Obra abierta.* Planeta-Agostini. Barcelona, 1984. Pág. 97-98.

2.2.6. El fragmento como lo transitorio en la época moderna

A diferencia de la prevalencia de la unidad en la evolución estética, el mundo moderno reivindica, con la aportación de Baudelaire, la importancia de lo fragmentario. Este autor intenta oponerse a la belleza absoluta y única, ya que ?la dificultad para discernir los elementos variables de lo bello en la unidad de la impresión no invalida en nada la necesidad de la variedad en su composición. Lo bello consta de un elemento eterno, invariable, cuya cantidad es muy difícil de determinar, y de un elemento relativo, circunstancial que será, si se quiere, por partes o en conjunto, la época, la moda, la moral, la pasión. Sin este segundo elemento, que es como la apariencia agradable, atrayente, apetitosa, del divino pastel, el primer elemento resultaría indigerible, inapreciable, inadecuado e imposible para la naturaleza humana"[17].

Su intento de extraer lo eterno de lo transitorio se une a una visión compleja de las vivencias, en continuas metamorfosis. La transitoriedad que implica la modernidad tiene un reverso eterno, pero ya lo fugaz, lo parcial, comienza a tener una entidad en sí. En este contexto, no extraña la aparición de las vanguardias históricas, inmersas en una sucesión de imágenes vertiginosas.

Baudelaire reivindicaba el valor artístico de lo temporal en la obra de arte e integraba en el arte la experiencia de la ciudad moderna. Las nuevas condiciones de trabajo, y esta forma de la producción moderna sólo son posibles por la aparición de las máquinas. La relación del sujeto con la máquina es de diferente categoría que la que mantiene el artesano con su herramienta, pues está compuesta de movimientos yuxtapuestos, discontinuos. Esta automatización de la vida es la que anima al conjunto de habitantes de la gran ciudad, en la que los acontecimientos están temporalmente aislados, requieren una visión fugaz, fragmentaria, que estará justificada en movimientos artísticos vanguardistas.

17.BAUDELAIRE, Ch.: *Oeuvres complètes*., en CALVO SERRALLER, Francisco: *Imágenes de lo insignificante. El destino histórico de las vanguardias en el Arte Contemporáneo.* Taurus. Madrid, 1987. Pág. 64.

2.2.7. Lo múltiple y lo unitario como elementos perceptivos

Los estudios sobre la percepción inciden en que el receptor es capaz de unificar, mediante el intelecto, un mundo múltiple y variado. La misma noción de pregnancia nos conduce a un sentido de la unidad. Desde la primera ley de la psicología de la forma se atiende a los problemas que se deducen de la unidad: la configuración de un objeto no es lo mismo que la suma de sus partes. A ello se ha de unir la posibilidad de que un mismo objeto dé lugar a dos percepciones bien diferentes, como el celebre conejo-pato de Jastrow. La psicología de la forma insiste en que en la percepción del hombre domina la tendencia a la simplicidad y a la regularidad.

CONTRASTE	ARMONIA
Asimetria	Simetria
Fragmentacion	Unidad
Economia	Profusion
Variacion	Coherencia
Complejidad	Sencillez
Aleatoriedad	Secuencialidad
Irregularidad	Regularidad
Yuxtaposicion	Singularidad
Verticalidad	Horizontalidad

II. 1. Algunas características del contraste y la armonía según Dondis.

Dondis afirma que existen unas técnicas que, dentro del terreno de la gestalt, califica de ?agentes del proceso de comunicación visual”[18]. Prepara estas técnicas como si se tratase de dualidades, y las engloba según indiquen contraste o armonía. En el gráfico que sigue incluimos algunas de las técnicas -no todas- que aporta Dondis.

Muchos conceptos de los enumerados por Dondis podrían aplicarse a la acumulación de módulos en las instalaciones. La regularidad de módulos, por ejemplo, es evidente en muchas de ellas, y el aumento de información coincidirá a menudo con las rupturas de la regularidad. La regularidad favorece la uniformidad de elementos, el desarrollo de un orden basado en un

18. DONDIS, D.A.: *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual.* Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1992 (décima edición). Pág. 29.

principio que no admite desviaciones. También la secuencialidad se asocia a la idea de multiplicidad, puesto que ésta se demuestra a través de la unión de diversos módulos. La continuidad, de nuevo, nos conduce a conexiones visuales ininterrumpidas mientras que la episodicidad recalca la desconexión o la debilidad de las conexiones.

2.2.8. Multiplicidad como arquetipo

Dada la presencia de los elementos diversificados dentro de expresiones artísticas de todos los tiempos, podríamos considerar como arquetipo la multiplicidad. La tendencia a la multiplicidad podría explicarse, utilizando la terminología jungiana, como un fenómeno del inconsciente colectivo, pues el arquetipo designa contenidos psíquicos no sometidos a elaboración consciente:

?El arquetipo -nos recuerdan Ocampo y Perán- es un elemento formal en sí vacío, que no es sino una facultas praeformandi, una posibilidad dada a priori de la forma de la representación. No se heredan las representaciones sino las formas, que desde este punto de vista corresponden exactamente a los instintos, los cuales también están determinados formalmente"[19].

El hecho de que hayan existido ordenamientos de módulos desde la misma decoración en la época prehistórica se justifica con los arquetipos, que se relacionan con la cosmovisión del mundo que tiene el hombre. Orden y desorden, como unidad y multiplicidad, o lo elaborado y lo casuístico, se presentan como una constante en el pensamiento humano, a pesar de que a menudo la racionalidad haya tendido a los primeros términos de las dualidades enunciadas, en detrimento de los segundos. La dispersión de elementos que presentan muchas instalaciones, la incidencia en la unidad de sus componentes, son paralelos a la tensión entre orden y el caos que es, al fin y al cabo, la mitología más arcaica que podamos conocer.

Estas coincidencias dotan a la multiplicidad de una dimensión

19.OCAMPO, E. y PERÁN, M.: *Teorías del arte.* Icaria. Barcelona, 1991. Pág 190.

inconsciente. De hecho, lo que Freud llamaba 'remanentes arcaicos' son los arquetipos desarrollados por Jung, esas "formas mentales cuya presencia no puede explicarse con nada de la propia vida del individuo y que parecen ser formas aborígenes, innatas y heredadas por la mente humana"[20].

2.2.9. Las unidades mínimas como signo

Desde la semiótica se pone en evidencia que cada una de las unidades resultantes tiene un poder de significación. El conjunto de todos esos signos, que daría lugar a una unidad sistematizada, forjaría un código. En el *Curso de Lingüística General* de Ferdinand de Saussure (1916) ya se dice que todo código tiene unos elementos y que cada uno adquiere su significación por la relación que mantiene con los elementos restantes que forman su contexto. La fuerte influencia de la lingüística en la semiótica, ha provocado que se exija un análisis pormenorizado de los elementos visuales, y que se hable de un plano de expresión (significante) y un plano de contenido (significado) en cada una de las unidades. De todos modos, podríamos hallar resistencias al traslado de conceptos de la lingüística a propuestas plásticas. Toda perspectiva sincrónica busca los elementos mínimos para estudiar un tipo concreto de comunicación. Por ejemplo, el estudio pormenorizado de una serie de objetos que aparecen a menudo en las instalaciones se relaciona no sólo con la idea de unidades mínimas a nivel formal, sino como unidades mínimas que desprenden un significado, que han de ser tomadas como signo. Por otra parte, la unión de diversos signos en una misma instalación establece relaciones que nos permitirán hablar de la instalación como una estructura. La visión de las múltiples partes que compongan una manifestación artística adquieren, de esta manera, una importancia fundamental, pues todos sus elementos se concentran en una relación mutua dentro del mismo objeto, convertido ahora en un conjunto único e indivisible, en una totalidad estructural. "Pero lo más importante es que este carácter estructural de la obra de arte, al mismo tiempo que afirma su validez como realidad específica-artística, la dota de sentido, le otorga razón de ser, y aquí es donde se

20. JUNG, Carl G.: El hombre y sus símbolos. Caralt. Barcelona, 1964. Pág. 65.

desvela su significación. La obra como totalidad estructural se explica por sí misma, de manera autosuficiente"[21].

3. NUEVAS INTERPRETACIONES

3.1. Las funciones cerebrales y los conceptos de multiplicidad y fragmentariedad

Concebir una instalación como un conjunto de elementos dispersos en un espacio indica que subyace a este planteamiento que unas figuras, que llamaremos módulos, se superponen a un fondo indefinido, el espacio donde los objetos se colocan.

En principio, esta apreciación remite a las teorías de la Gestalt. Pero recordemos que la psicología de la forma puso en evidencia en numerosas ocasiones que es posible observar una alternancia entre fondo y figura cuando, por ejemplo, tanto uno como otra ocupan un área de proporciones similares. Estructuras reticulares como las del *op art* nos recuerdan aquellos diseños en los que podían verificarse varias percepciones diferentes, según considerásemos que algo constituía una figura o un fondo.

Otros tipos de problemas surgen cuando intentamos aplicar conceptos gestálticos a las instalaciones: por ejemplo, estas manifestaciones artísticas carecen a menudo de una limitación precisa entre lo que constituye el interior o el exterior de la obra. La reflexión sobre esta problemática y otras de diversa consideración nos ha conducido a contemplar la tensión de la figura y el fondo desde otras perspectivas.

McLuhan, desde una postura multidisciplinar, asimila toda situación cultural a un área de atención (figura) y otra mayor de desatención (fondo). Parte del interés de McLuhan reside en establecer una dualidad de conocimiento a través de las propiedades ligadas al hemisferio izquierdo o derecho del cerebro. La asociación de la figura al hemisferio izquierdo nos remite a la capacidad occidental de estructurar, como se puede ver por la

21. OCAMPO, E. y PERÁN, M.: *Teorías del arte.* Icaria. Barcelona, 1991. Pág 227.

próxima tabla.

HEMISFERIO IZQUIERDO	HEMISFERIO DERECHO
-Estructuración: búsqueda de la figura. -Modelo occidental de pensamiento: lógica, linealidad, secuencialidad, medición y precisión cuantitativas. -Espacio visual. -Orden de tiempo progresivo. -Prevalencia de la vista sobre los demás sentidos. -Geometría euclidiana: lineal, de relación, homogeneidad, estasis. -Espacio continuo, infinito, divisible, extensible, monótono: la *Physis.* -Disociación extrema de los sentidos: abstracción. -Lo visual. -Lo parcial. -Individualidad. -Presencia en un lugar a un tiempo	-No hay estructuración: todo es fondo. -Modelo oriental de pensamiento: circularidad, totalidad, cualidad en vez de cantidad. -Espacio acústico. -Orden de tiempo antiguo y circular. -Prevalencia de todos los sentidos a la vez. -Geometría en continuo movimiento: complejidad, heterogeneidad. -Espacio sin estructurar y multidimensional. -Afinidad con los sentidos: realidad. -Lo espacial. -Lo total. -Colectividad. -Presencia consciente en varios lugares al mismo tiempo

Poniendo en relación las características expuestas por McLuhan, se deducen inmediatamente algunas cuestiones. En primer lugar, algunas instalaciones obedecen a principios reticulares provenientes de la geometría euclidiana, con una seriación evidente, estaticidad, divisibilidad, etc. Sin embargo, a través de la ‹puesta en escena' que comportan las instalaciones, surgen rupturas con respecto a cuestiones fundamentales en nuestra investigación. Esta ‹puesta en escena' implica la ocupación de un espacio (las experiencias del espacio son recibidas preferentemente por el hemisferio derecho, mientras que las experiencias visuales se relacionan con el izquierdo), y por tanto una ambición hacia la totalidad, que supera los límites tradicionales de las artes para adherirse a una intención que estimule a todos los sentidos. También esto afecta al *aquí y ahora* que implican las instalaciones. Pensemos en la dualidad macluhiana de ‹presencia en un lugar a un tiempo'/'presencia en varios lugares al mismo tiempo'. Una obra que no pertenece a un terreno puramente interdisciplinar, como una escultura o una pintura, responde a los principios del hemisferio izquierdo. Sin embargo, una instalación, en cierto sentido (y variando según los casos), pretende ocupar un espacio, pero también crear otro virtual, un espacio de diferente categoría, experiencial a la vez que artístico. Y la alusión a un espacio diferente también

será posible mediante el uso de técnicas y materiales de fuerte poder referencial: un monitor nos remite a otro espacio (el que describe la pantalla), al igual que un espejo o unas fotografías, o una grabación sonora de un ambiente.

McLuhan puso de relieve una paradoja: que en la actualidad, con las conexiones electrónicas a nivel mundial y por la prevalencia de valores del hemisferio izquierdo, hemos pasado a una estructuración con preeminencia de las funciones del hemisferio derecho. Siguiendo las teorías mcluhianas y aplicándolas a nuestro trabajo, podemos afirmar que el nacimiento de las instalaciones responde a unas nuevas condiciones externas al mismo arte.

3.2. Teoría de sistemas, multiplicidad y fragmentariedad

La Teoría de Sistemas tiene un campo casi universal, ya que toda realidad conocida puede ser concebida como sistema, es decir, como asociación combinatoria de elementos diferentes. Por ello, cabría la posibilidad de abordar las instalaciones desde la Teoría de Sistemas, lo que conllevaría una ventaja: estas posturas tienen vocación interdisciplinar, al igual que el mismo género de la instalación. Por otra parte, al poner el acento en las asociaciones y relaciones, y no en las unidades elementales, esta perspectiva hace posible que hablemos de las instalaciones como entidades complejas en las que el todo no se reduce a la suma de sus partes constitutivas[22].

Resulta curioso que fuera a mediados de los cincuenta cuando estas teorías empezaran a tener un impacto cultural en la sociedad occidental, y, concretamente, americana. A partir de esa fecha se ha venido desarrollando una serie de manifestaciones artísticas que suponen una ruptura, y una ambición interdisciplinar, como ocurre en las instalaciones, las *performances,* los *happenings,* etc. Esta ruptura no lo es tanto respecto al movimiento justamente anterior, sino respecto al sistema que propone la necesidad de esos movimientos y los aglutina bajo la noción de progreso. También los

22. Simon Ramo, teórico de sistemas, critica que el análisis de los componentes con frecuencia relegue la importancia del contexto. Por ello propone un ?enfoque total, no fragmentario, de los problemas". TOFFLER, Alvin: *La tercera ola.* Vol. 2. Biblioteca de Divulgación Científica. Orbis. Barcelona, 1985. Pág. 294.

teóricos de sistemas aplican sus pautas a parcelas del saber bien diferentes[23].

Si las aportaciones sistémicas suponen interés es porque nos hablan de sistemas físicos -y sobre todo vivientes- cuya existencia y estructura dependen de una alimentación exterior. Se trata de un paso más allá y una oposición respecto a las nociones físicas de equilibrio/desequilibrio que, en cierta medida, las contiene.

Una mesa es un sistema cerrado, porque los intercambios de materia y energía con el exterior son nulos. Mientras tanto, la llama de una vela, o la constancia de un organismo es tal porque no están ligados a tal equilibrio; ?hay, al contrario, desequilibrio en el flujo energético que los alimenta y, sin ese flujo, habría un desorden organizacional que conllevaría una decadencia rápida"[24]. El sistema tiene apariencia de cerrado respecto al mundo exterior, pues de otro modo se desintegraría. Pero sus constituyentes cambian.

Cuando nos sumergimos en el mundo del arte, la aplicación de esta idea no parece extraña. Los elementos de una instalación, como veremos, no se reducen a sus componentes matéricos. La misma apariencia de una obra estará determinada por su lugar de ubicación. ¿Y no supone esto, entonces, que combina una apariencia física clausurada con un poder metamórfico? En la física tradicional, en la matemática euclidiana, las cosas son consideradas entidades cerradas. Las recientes aportaciones científicas implican una complicación de nuestro modo de entender el mundo, y si nos trasladamos al universo artístico, las instalaciones pueden entreverse como el resultado de una vocación a lo complejo debido a sus apetencias interdisciplinares y sus apariencias variables en el espacio y el tiempo. La aparición del minimalismo, con la nueva denominación de 'instalaciones' implica una ambición totalizadora del espacio, en cuanto a que supone una ampliación de los límites materiales de los objetos dispuestos en un entorno determinado. La Teoría de Sistemas podría ser aplicada con éxito a la interpretación de las instalaciones si tenemos en cuenta que ?la inteligibilidad del sistema debe encontrarse no solamente en el sistema mismo, sino también en su relación con el ambiente,

23. La misma Teoría de Sistemas comenzó, gracias a von Bertalanffy, como una reflexión sobre la Biología.

24. MORIN, Edgar: *Introducción al pensamiento complejo.* Gedisa. Barcelona, 1994. Pág. 43.

y esa relación no es una simple dependencia, sino que es constitutiva del sistema"[25].

La visión tradicional de las obras de arte muestra cómo éstas son tratadas como objetos en los que la limitación material imponía una concentración en una superficie o en un volumen determinados por las sustancias de partida. Las nuevas perspectivas permiten tratar las instalaciones como sistemas abiertos, que, como veremos adelante, tienen en cuenta el concepto de evolución.

3.3. Fragmentación y catástrofes

René Thom, conocido creador de la teoría de las catástrofes, aplica parte de sus presupuestos a la pintura en *Les contours dans la peinture* (1982). Thom intenta que la obra de arte se pueda describir ?como un espacio de acción morfológica que es, al mismo tiempo, local y global"[26]. Thom especifica que la totalidad de la obra se asegura gracias a su contorno (por ejemplo, el marco, que puede ser más psicológico que material, como ocurre en las *performances*). La existencia de un contorno asegura también una cierta pregnancia, en el sentido gestáltico de estabilidad formal. Por ahora, los presupuestos no varían demasiado de los examinados hasta aquí. Pero en el momento en que se da la entrada al problema de la inestabilidad, éste constituye el objeto de estudio desde las perspectivas de la teoría de las catástrofes. Thom, en su teoría matemática, se centra en siete especies de ‹pliegues'(‹saltos', o ‹formas salientes') que denomina catástrofes, y que supone un fuerte cambio tendente a una nueva estabilidad del conjunto, o a una inestabilidad.

Una vez definido e identificado el contorno del cuadro, se comprueba que éste no es homogéneo, y más bien cada parte guarda una diferente relación con el todo (aunque el autor se centre en la pintura, estos presupuestos son aplicables también a las instalaciones):

"Thom sostiene que las respuestas no son simples, y que es necesario

25. *Ibídem*. Pág. 44.

26. CALABRESE, Omar: *El lenguaje del arte.* Paidós. Barcelona, 1985. Pág. 226.

adjuntar al análisis del contorno lo que el llama el ‹fragmento', es decir, su análisis, que no debe entenderse como una parte fracturada de la obra (quebrada quizás en razón del tiempo o de los acontecimientos) sino como un centro singular que está dentro de la obra. En este punto, el análisis buscará observar cuál es la relación conflictual (o no conflictual) entre los fragmentos y la totalidad de la obra, y también tratará de advertir si de esa relación se pueden reconstruir recorridos de sentido particulares (recorrido ‹narrativo') de la obra misma. En síntesis, el estudio de Thom expresa en términos matemáticos o metamatemáticos algunas hipótesis elaboradas paralelamente en la semiotica o en el sector de la hermenéutica" [27].

(Si Thom puede aplicar su teoría del fragmento a la pintura, otra teoría pero esta vez no de raíz matemática, sino física (la teoría del caos) aporta un concepto que utilizaremos para reflexionar sobre la instalación: la idea de fractal. La palabra ‹fractal', proviene de fragmento y fracción, y alude a objetos que se encuentran entre dos dimensiones. Una organización fractal tiene, por ejemplo, la nieve: por más que nos acerquemos al objeto analizado, su estructura ramificada permanece. Es importante en esta organización el concepto de iteración. Un objeto fractal se autoincluye a sí mismo; por eso es necesario un acuerdo del punto de vista en que se mida. Así podrá existir comunicación entre los observadores. Al repetir la misma estructura que la totalidad, muchas instalaciones podrán ser vistas a través de un fragmento de la misma, pero se impondrá una medida esencial, la del espectador como cuerpo).

27.CALABRESE, Omar: *El lenguaje del arte.* Paidós. Barcelona, 1985. Pág. 226-227.

1. LA POSICIÓN INTERDISCIPLINAR

Cada una de las parcelas del saber se define por su capacidad de actuar, más que otra, en un campo determinado. Así, la medicina adquiere su sentido gracias a su función de hacer sanar o, dentro del terreno de las artes, la pintura se caracteriza por la creación a través de la disposición de pigmentos sobre una superficie. Sin embargo, las clasificaciones que el hombre ha impuesto a su labor intelectual no se definen tan nítidamente como en principio se pudiera pensar. Siempre, entre todas las artes, han existido formas intermedias que se escapan a las férreas categorizaciones que el hombre ha elaborado. Entre el dibujo y la pintura, se encuentran el pastel o la aguada; entre la pintura y la escultura, las esculturas policromadas, o los *décollages;* entre la pintura y la fotografía, las fotos retocadas.Todas estas expresiones conciernen al arte, aunque no sepamos exactamente a cuál. Pero ello no resulta indispensable a la hora de obtener un placer estético, ni limita la creatividad artística[1]. Las prácticas transitorias han sido una constante paralela a otras tareas del saber humano, hasta el punto de que Debray plantea una nueva ciencia, la mediología, que detecta los elementos de unión entre diferentes disciplinas (es, por tanto, una interdisciplina), y que coloca el acento en un terreno sin clara delimitación[2].

Si se pretenden establecer diferencias entre las diversas artes según

---

1.De hecho, una de las reivindicaciones más constantes en la historia del arte ha sido la de la no delimitación de campos. Leonardo, cuando diseñaba sus máquinas voladoras, no pensaba que estuviese realizando una labor de diferente tipo a cuando pintaba la *Gioconda.* En el siglo XX estas cuestiones se han agudizado. Por ejemplo, Beuys afirmaba: ?Pero si el concepto del arte ha llegado a ser antropológico, está totalizado y realmente se refiere a la creatividad humana, al trabajo humano y no simplemente al trabajo de los artistas, ¿por qué debería entonces referirse el término ‹arte' al trabajo de pintores y escultores? Esta es simplemente una restricción que nunca existió antes". En SCHELLMANN, Jörg y KLÜSER, Bernd:*Joseph Beuys. Multiples. Catalogue Raisonné of Multiples and Prints 1965-1985.* Edition Schellmann GmbH. Munich. 1985 (sin numeración de páginas).

2.. ?Transversal a los nacionalismos disciplinarios y a las divisiones actuales del saber, lejos del pensamiento binario que campa en un infecundo enfrentamiento alma y cuerpo, espíritu y materia, signos y cosas, dentro y fuera, etc., nuestro enfoque pone el acento en el *inter".* DEBRAY, Régis: *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente.* Paidós. Barcelona, 1994. Pág. 92.

sean o no susceptibles de reproducción (lo que sin duda implica una idea de multiplicidad), quedará de nuevo de manifiesto la vacuidad de las clasificaciones, sobre todo en el momento actual, en el que los adelantos tecnológicos permiten reproducir cualquier cosa a cualquier nivel. Las soluciones reductoras llevan implícita la incapacidad de rendir cuentas de todas las prácticas artísticas existentes[3].

Francastel[4] afirma que las disciplinas no permanecen inmutables en el discurso temporal. La pintura actual no tendrá tanta relación con la pintura del siglo XV como con la tecnología del XX. Es lógico pensar que las respuestas que dé el hombre a sus problemas dependerán de la técnica de que disponga. Según Francastel, no se puede desligar una reflexión sobre estas técnicas -ubicadas en un espacio y un tiempo determinados- de la definición acerca de los campos del saber. El autor encuentra mayores afinidades entre individuos que comparten unas circunstancias sociales análogas (debido a que viven una misma época y habitan un mismo espacio) que entre sujetos que comparten una técnica similar en diferente tiempo (el caso aducido de los dos pintores, uno del siglo XV y otro del XX). Ningún sujeto puede abstraerse del tiempo y del espacio que ocupa.

Nuestra cultura se compone de innumerables elementos, nunca aislables de los demás. Francastel apunta que cada uno de ellos ha de explorarse con diferente técnica, y que, por tanto, ésta constituye el elemento más fijo de la actividad intelectual. El arte, inseparable del carácter práctico de la técnica, no puede oponerse precisamente a esa técnica que lo conforma. Nos parece sumamente esclarecedora la perspectiva de Francastel, quien considera que arte y técnica no son grados opuestos en un mismo sistema, son simplemente diferentes, y se influyen recíprocamente

3. Surge, además, el problema de la convención, pues el mundo del arte trata ciertas obras como únicas (por ejemplo, el grabado de una plancha), y otras como múltiples. En el caso de estas últimas, la labor preparatoria constituiría una primera fase. Sin embargo, convencionalmente, se obvia esa primera fase para que las obras definitivas correspondan a las reproducidas. Las últimas serán, por tanto, las obras propiamente dichas.

4. FRANCASTEL: *Arte y técnica en los siglos XIX y XX.* Ed.Debate. Madrid, 1990. Pág. 253.

forjando una complementariedad. Tanto ingenieros como artistas son técnicos. Lo que los diferencia es el fin de su obra, pero no el medio. Un artista hoy en día puede tratar los vídeos tanto como un ingeniero electrónico. La diferencia radicará en la artisticidad de la obra, que indudablemente tendrá un soporte técnico más o menos desarrollado: ¿importa más la imagen resultante o la inclusión de un nuevo microchip que proporciona los recursos necesarios para la elaboración de esa imagen? Ambos aspectos están interrelacionados, pero no toda innovación técnica viene acompañada de la artisticidad del producto final.

Si nos acercamos a nuestro campo de trabajo, las instalaciones, no podemos afirmar que sea la técnica lo que dote a estas manifestaciones de singularidad. Serán múltiples procesos materiales los que contribuyen a la creación de las instalaciones. En el caso específico de las videoinstalaciones, el dispositivo videográfico sí se presenta como definitorio a la hora de concretar cuáles son las manifestaciones que se englobarían este apartado. En sentido general, al igual que la pintura se define por la ubicación de pigmentos y aglutinantes sobre una superficie, las instalaciones se caracterizan por la ocupación de un espacio. Pero esta definición no parece muy aclaratoria, puesto que otras artes, como la escultura o la arquitectura, poseen un componente espacial evidente.

Recordemos que lo que antiguamente se denominaba ‹Poética de las Bellas Artes’ era la teorización acerca de lo que era intrínseco a cada una, y de las diferencias entre las mismas. La aparición de un nuevo tipo de manifestación artística contemporánea, las instalaciones, hace tambalear las distinciones de esta clasificación. Cada arte intenta luchar por su supervivencia. A menudo desde la crítica se apoyan ideas acerca del fin de la pintura, de la toma de relevo por parte de la escultura, de ‹callejones sin salida’, etc.[5], pero lo cierto es que ?cada arte debe hacer lo que las otras no

5. Esta polémica en la actualidad se ve apoyada por la aparición del ‹género’ de las instalaciones, y su asociación por una buena parte de la crítica a la escultura. Por ejemplo se sigue esta tesis en *El espacio raptado*, de Maderuelo, donde se reconoce un ‹auge de la escultura’ gracias a la profusión de instalaciones, o en *Arte del siglo XX en España. 1939-1990*, de Valeriano Bozal. Nuestra postura intenta desligarse de este tipo de asociaciones, comprobando que, si bien el nombre de instalación proviene del entorno escultórico minimalista, el concepto de ocupación espacial está

pueden hacer, pues ésa es su originalidad y ahí reside su razón de ser"[6].

Esta especialización de cada arte en una actividad concreta no puede conducir a pensar que las denominaciones de ‹pintura', ‹escultura', etc. sean inmutables. Las clasificaciones que el hombre elabora a partir de sus actividades intelectuales varían con el discurso del tiempo y de las circunstancias. Unos géneros decaen en determinadas épocas, en favor de otros tipos de manifestaciones. Por tanto, una compartimentación permanente de las actividades humanas vuelve a convertirse en una tarea un tanto absurda, y mucho más en vista de este cambio de siglo en el que se observan numerosas manifestaciones artísticas que son difícilmente clasificables (se habla a menudo de un campo interartístico, el terreno del ‹entre', donde tal vez se podrían encuadrar las instalaciones).

Este interés por definir campos de acción no es exclusivo del arte. También se manifiesta en otros terrenos que atañen a la actividad del hombre. Ni el arte, ni las ciencias, ni la religión, han poseído unos límites nítidos, por más que el hombre haya querido realizar clasificaciones para establecer fronteras. La delimitación, por ejemplo, entre un lenguaje común, un lenguaje estético y un lenguaje científico resulta insostenible desde el momento en que se han presentado como práctica artística páginas de textos científicos, de química, astrofísica, lógica, etc., como ha ocurrido dentro del contexto conceptual. En estos casos, las obras aparecen como una reflexión de carácter intelectual que se apoya en un lenguaje que no pertenecería, según la distinciones disciplinares estrictas, al ámbito estético.

También la historia nos apoya en la tarea de desmentir el artificio que supone establecer unos límites precisos entre los diversos saberes. La convergencia entre ciencia y arte -por ejemplo en Leonardo- o entre arte y religión -arte egipcio- nos demuestra la indefinición de los campos con los que el hombre conoce o intenta conocer su entorno. Ahora bien, esto no significa

también relacionado con otras artes -entre ellas, de la pintura-, y tal vez más de lo que pueda parecer en un principio.

6. DEBRAY, Régis: *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente.* Paidós. Barcelona, 1994. Pág. 244.

que el arte sea sustituible por la ciencia, o que la religión lo sea por el arte. Los ejemplos ofrecidos por *Art and Language,* con sus gráficos y textos de carácter científico, han sido comprendidos por el espectador y la crítica desde el terreno de las artes, es decir, se han intentado interpretar a la luz de la connotación (y no sólo de la denotación, como exige la ciencia). ?El arte- como afirma Gillo Dorfles- no puede ser ciencia (en nuestros días, *no* ayer, cuando la ‹función' del arte era diferente), precisamente por el hecho de que en la ciencia existe univocidad en la relación *signifiant-signifié.* En ella encontramos solamente el aspecto denotativo, y no el connotativo, tan importante y a menudo, sobresaliente en las obras literarias y, en general, artísticas"[7].

Superado el hermetismo de las disciplinas, una buena parte de los pensadores actuales admite las interferencias entre actividades intelectuales humanas, lo cual proporciona un campo intermedio en el que proliferan manifestaciones artísticas que no pueden denominarse simplemente ‹esculturas', ‹pinturas','obras literarias', etc. En las instalaciones hallamos un punto de contacto no entre sistemas diversos de pensamiento, sino entre técnicas diferentes que conectan entre sí precisamente por pertenecer a ese mismo sistema -que, por tanto, se define por una coordenadas espacio-temporales determinadas. Ese concepto "ayuda a descubrir el punto de encuentro de las actividades especulativas diversas, entre ellas y con la materia común de su objetivación. Nos impide caer en un nuevo sistema de categorías de la mente y esclarece tanto las relaciones del arte con lo real como con las demás disciplinas humanas"[8].

Toda la problemática que Francastel planteaba acerca de la falsa oposición arte-técnica planea alrededor de estas cuestiones. La técnica que hace delimitar a las videoinstalaciones del resto de manifestaciones artísticas es el proceso que proporcionan los dispositivos videográficos. Pero ello

7. DORFLES, Gillo: *El devenir de la crítica.* Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Pág. 44.

8.FRANCASTEL, Pierre: *Arte y técnica en los siglos XIX y XX.* Ed. Debate. Madrid, 1990. Pág. 253.

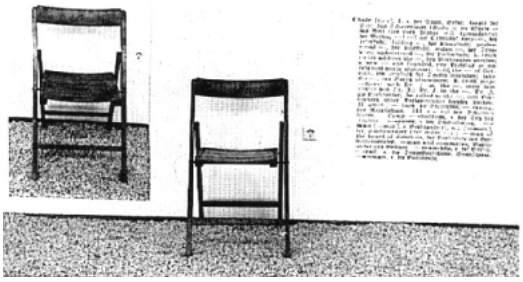
constituye más una excepción que una norma en el establecimiento de categorías. Desde el ámbito de la creación artística a menudo ha habido un deseo expreso de no determinar con denominaciones diversas en qué arte se encuadra una obra en concreto. La ambigüedad expuesta expresamente por muchos de estos artistas se hermana con el interés por proponer los procedimientos artísticos como medios de conocimiento, por ejemplo, en el contexto conceptual. La propuesta del conceptual relaciona Arte y Filosofía. El arte como medio de conocimiento que sugiere el conceptualismo nos inclina incluso a una 'metodología analítica'[9]. El problema que surge con esta indiferenciación de disciplinas es que el arte podía de ser arte para convertirse en una ‹puesta en escena' de cierto objetivismo, cientifismo o formalización.

Las relaciones entre Arte y Filosofía, en el caso del conceptual, condujeron a que la permanencia filosófica provocara un lenguaje que no era más que una puesta en práctica de términos filosóficos o de diferencias de sistemas lingüísticos, en un sentido amplio del término. Marchán Fiz dice que "en general, tales relaciones son problemáticas, ya que tanto basculan hacia la absorción de la filosofía por el arte como hacia la absorción del arte, por carencia de verdad, hacia el Romanticismo y el Positivismo"[10]. El arte, tomado como un método de reflexión (y, en cierta medida, por reflexionar a través de otros métodos), se confunde con otros campos.

9. MARCHÁN FIZ, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad ‹postmoderna'.* Akal. Madrid, 1994 (sexta edición). Pág. 252.

10.ALIAGA, Juan y CORTÉS, José Miguel: *Arte conceptual revisado.* Univ. Politécnica de Valencia. Valencia, 1990. Pág. 56.

En la ya clásica instalación *One and Three chairs*, de Joseph Kosuth (ilustración 2), encontramos una aplicación de los procesos de abstracción: la instalación se compone de una silla real, la reproducción fotográfica de la imagen de la silla, y , al otro lado, la descripción verbal de la palabra 'silla'. La instalación pone de relieve el abismo existente entre una descripción verbal, una representación, y un objeto. Se indica la cantidad de información que propone cada uno de los elementos. La silla-objeto posee una cualidad material de la que las otras carecen. El segundo componente, la fotografía, provoca una identificación visual que la definición no puede aportar; además, no sistematiza la realidad, pues se trata de una apreciación dada a partir del objetivo de la cámara. El intento de sistematización, pero sin apoyo real material, pertenece a la propia formulación lingüística, el tercer objeto. Este tipo de discursos (o sea, los grados de objetivación en la percepción de la realidad o la comparación entre diversas formas de clasificación de la misma) está determinado filosóficamente, y parece más la puesta en práctica de una reflexión que una obra de arte en sí. Incluso el uso descarado de un texto podría remitirnos al campo de la literatura. La presentación de un texto en una exposición nos acerca el signo verbal a las categorías del signo óptico.



Il. 2. Joseph Kosuth.*One and three chairs.* 1965.

A través de este ejemplo podemos comprobar cómo el carácter mixto de las instalaciones está íntimamente relacionado con la borrosidad de la delimitación entre las distintas disciplinas. El mismo Joseph Kosuth explica:

"El arte conceptual, como práctica crítica, se encuentra directamente incrustado en el reino del significado organizado; pero la comprensión histórica significa que esa obra empieza a entenderse a sí misma; se convierte en crítica de aquellos mismos procedimientos del significado organizado en el acto de autocomprensión. Critica a este sistema a través del

acto de criticarse a sí misma"[11].

Precisamente la importancia del amplio concepto de arte que se manifiesta en la obra de Kosuth se evidenciará en muchas instalaciones: la música o simplemente el sonido puede constituir la base de una obra, como en *Get out of my mind, get out of my room,* de Bruce Nauman. Describimos brevemente esta instalación sonora. Hay un cubículo blanco que el espectador debe visitar. En el interior se escuchan las voces pregrabadas que dicen, en diferentes entonaciones, las palabras que titulan la obra. Gracias a este dispositivo, el espectador tiene la sensación de hallarse dentro de la cabeza de alguien.

Este no es más que uno de los múltiples ejemplos que muestran que las técnicas de las que se valen las instalaciones son de lo más variado. La apariencia arquitectónica de una instalación se podrá oponer a una arquitectura circundante en la que se incluye la primera, como ocurre en los iglús de Mario Merz. El artista podrá contar con gran cantidad de fuentes de su entorno, y trasladar a un espacio expositivo un buen número de elementos, los que existen en la realidad cotidiana (como ocurre con la corriente objetual que se inició con el *ready-made)*.

El uso múltiple de diversas técnicas, en principio asociadas a artes concretas, nos remite a un terreno interdisciplinar. Los diferentes tipos de lenguaje conjugados en una misma obra nos conduce también a una reflexión que supera lo meramente visual para integrarse en el campo de la comunicación. Por ejemplo, Michael Baldwing califica la utilización de mapas dentro del arte como un medio de conseguir ‹imágenes rudimentarias', que conjugan la imagen y el texto[12]. El sentido mixto de tales representaciones es aprovechado para repensar los modos de comunicación que proporcionan dos lenguajes con bases diferentes. Por tanto, la posición interdisciplinar no

---

11.En ALIAGA, Juan y CORTÉS, José Miguel: *Arte conceptual revisado.* Univ.Politécnica de Valencia. Valencia, 1990. Pág. 86.

12. ALIAGA, Juan y CORTÉS, José Miguel: *Arte conceptual revisado.* Univ.Politécnica de Valencia. Valencia, 1990. Pág. 21.

se ciñe a un simple artificio, sino que conlleva una fuerte dimensión tautológica que nos introduce en una reflexión acerca del mismo significado del arte, en interacción con otras disciplinas. A través del recurso de colocar mapas en una galería, se pone en evidencia la obligación de discurrir sobre los artificios de un sistema de comunicación basado en la conjugación de signos simbólicos (la palabra) e indéxicos (el mapa)[13].

El concepto de obra de arte total también se puede asociar con este género interdisciplinar, pues conjuga la actividad propuesta por diversas artes para conseguir una sola. Surgida en el contexto del romanticismo alemán y popularizada sobre todo por la ópera de Wagner, pretende la alianza de todas las artes para conseguir un objetivo común. Como explica el célebre músico,

?allí donde una de estas artes alcanzaba sus límites infranqueables, comenzaba rápidamente, con la más rigurosa exactitud, la esfera de acción de otra; (...) consecuentemente, por la unión íntima de estas dos artes, se expresaría con la claridad más satisfactoria lo que no eran capaces de expresar cada una de ellas por separado; (...) por el contrario *(sic)*, toda tentativa de lograr con los medios de una de ellas lo que no podría ser logrado sino por el conjunto de ambas, debía fatalmente conducir a la oscuridad, a la confusión primero, y en seguida a la degeneración y a la corrupción de cada arte en particular"[14].

Enraizada en las bases de este ‹arte total' se halla la idea de unificar el arte y la vida, cosa que ocurre igualmente en el contexto histórico en el que aparece la denominación de ‹instalación'. Otras manifestaciones, como el *happening,* parten de la identificación de la labor artística con las

13. Estas reflexiones generadas en el contexto conceptual a partir de problemas de interdisciplinariedad nos ofrecen consecuencias dentro del campo de lo estético, hasta tal punto que el artista pretende emitir su obra como si se tratara de un juicio lógico, sin pretensiones estéticas. En otras palabras, la obra conceptual intenta desligarse de todo el soporte material para apostar por la reflexión filosófica. Cosa muy diferente será la interpretación que el espectador le dé a la obra en concreto, pues éste puede hallar matices estéticos en los materiales que ha expuesto el autor. Mientras, el artista no ha tenido esa intención: ha pretendido afincarse dentro del terreno filosófico y desligarse de lo material, que sólo le servía de soporte físico.

14. WAGNER, R.: *Escritos y confesiones,* en CALVO SERRALLER, Francisco: *Imágenes de lo insignificante. El destino histórico de las vanguardias en el arte contemporáneo.* Taurus. Madrid, 1987. Pág. 15-16.

experiencias vivenciales del espectador. La *action painting* incide en el proceso creativo singular que genera la obra. Por tanto, sea a través de acentuar el arte con la vida del espectador o del creador, se trata de una ambición presente en el contexto artístico y que ha generado diversidad de planteamientos plásticos.

Calvo Serraller adjudica el calificativo de objetivo al arte clásico y de subjetivo al contemporáneo, en el sentido de que la función referencial o icónica del primero daba lugar a la dependencia de una realidad exterior, imponiendo sus valores edificantes a una sociedad que identificaba inmediatamente los motivos expuestos. La complejidad del arte contemporáneo se debe a que ?no hay objetos que imitar, sino sujetos que se expresan"[15]. Si unimos todo esto a la intención de conseguir una obra de arte total (como la ópera wagneriana), resulta que surge de ella una identidad temporal. La simultaneidad de varias artes para la consecución de otra, de carácter superior, se realiza en un tiempo determinado. Ya no se trata de un arte de objetos inamovibles y perennes, sino de una intención de captación de la atención del espectador en un momento concreto; no nos enfrentamos a una estructura unitaria y única, sino diversa en su totalidad.

Entre los objetivos de la búsqueda de un arte total, se halla el de restaurar una unidad superior perdida. El hombre se habría visto abocado a fragmentar para llegar a comprender su entorno, por lo que ?sólo llegamos a la realidad a través de limitaciones"[16]. En la idea de ‹arte total' va, por tanto, implícita la de la creación de una entidad artística superior, y, en realidad, parte de las instalaciones se apoyan en ello, al combinar los elementos materiales que las integran y la posibilidad de ofrecer una experiencia corpórea al espectador. Nunca hasta este siglo se han tenido tanto en cuenta

15. CALVO SERRALLER, Francisco: *Imágenes de lo insignificante. El destino histórico de las vanguardias en el arte contemporáneo.* Taurus. Madrid, 1987.Pág. 22.

16. SCHILLER, J.C.F.: *Cartas sobre la educación estética del hombre,* en CALVO SERRALLER, Francisco: *Imágenes de lo insignificante. El destino histórico de las vanguardias en el arte contemporáneo.* Taurus. Madrid, 1987. Pág.19. Estas ideas de Schiller constituyen un precedente del desarrollo artístico de Wagner.

los movimientos, los actos, las percepciones del público en una obra plástica. Y todo ello tiene un claro antecedente en el uso de la ópera como obra total, pues se participa en ella percibiendo simultáneamente con la vista y el oído. Muchas manifestaciones contemporáneas también provocarán el movimiento del espectador, con lo que incluso se superará la focalización impuesta por un escenario.

La yuxtaposición de diversas artes para convertirse en otra de entidad superior, casi una unidad orgánica donde es posible verificar la existencia de diferentes componentes, es, por tanto, una de las características que heredará la instalación. El sujeto creador rebasa los límites de un sólo arte, en búsqueda de una utopía, la de suplantar con su obra la realidad. Siguiendo esta línea, se comprende también la aparición del cine, que da lugar a otra estética de la totalidad expresiva.

Las invenciones tecnológicas complicarán aún más el problema de la clasificación de las artes. El cine será utilizado a menudo por creadores plásticos. La pantalla del monitor se incluirá dentro de las videoinstalaciones. El medio electrónico proporciona la posibilidad de impresionar en la pantalla imágenes de procedencia cinematográfica, pregrabadas de una emisión televisiva, imágenes creadas por el autor de la instalación o por otra persona, interferencias, sonidos sin inclusión de imágenes, fotografías, otras obras ajenas o no al artista, etc. O sea, la inclusión de la pantalla es, en sí la inclusión de un dispositivo de amplio poder referencial, un dispositivo que nos ofrece en el cristal otro universo. Con la imagen electrónica no sólo aparece una técnica nueva que se puede aplicar a las instalaciones, sino la posibilidad de utilizar como referente el resto de técnicas existentes. La cantidad de imágenes (entre las que por supuesto pueden hallarse las escultóricas, pictóricas, arquitectónicas, teatrales..., pero todas ellas traducidas a la pantalla del monitor) a la que está acostumbrado el espectador puede conllevar en el futuro más inmediato tal saturación que provoque el replanteamiento de lo pictórico, lo arquitectónico, lo teatral, lo escultórico, etc., si tenemos conocimiento de ello sólo mediante la imagen electrónica.

2. DEFINICIÓN DEL TÉRMINO “INSTALACIÓN”

No se puede obviar la existencia de una tendencia a la hora de definir

el término ?instalación": al final de muchos análisis se concluye a menudo con frases como "la instalación modélica no existe, no hay más que instalaciones"[17]. Es comprensible este tipo de afirmaciones si se parte del hecho de que la instalación ocupa un lugar intermedio entre diversas artes, tal como éstas han sido definidas por la tradición occidental. Este terreno del ‹entre', al que ya se ha aludido, aumenta su indeterminación debido a los múltiples aspectos diferentes que poseen las instalaciones. Incluso una misma obra, que ni aumenta ni disminuye su número de elementos, se interpreta de diferente manera según se haya instalado en un lugar u otro. Por eso no nos extraña que, por ejemplo, Raymond Gervais afirme que "cada obra y cada artista constituyen una definición de la categoría de instalación" [18].

Nuestro reto de definir el término ‹instalación' se tropieza con la problemática de los límites de las artes. El contar con un número elevado de obras que han sido denominadas instalaciones, de distinto origen y diferente datación y autoría, no obstaculiza nuestro empeño. Más bien beneficia el acercamiento a este hipotético género. El análisis de la pintura de caballete se puede realizar a partir de tanto pinturas del siglo XVI como del siglo XX: lo esencial es la aclaración de los límites genéricos. Cuando nos referimos al *género* no intentamos desglosar la temática de las instalaciones (como podría pensarse del género *naturaleza muerta*), sino que nos expresamos en un sentido más general, un sentido que se asocia al del conjunto de elementos que guardan una relación entre sí.

Buscar una definición de la instalación a través de los soportes o de las técnicas que se empleen en ella puede resultar un trabajo arduo y sin frutos, pues este tipo de arte se desarrolla entre muchos polos: pintura, escultura, arquitectura, literatura...; y entre muchos medios de representación

17. BÉRARD, Serge: ?Move, Remove", en DUGUET, Anne-Marie: "Voir avec tout le corps". *Revue d'Esthetique.* Nouvelle série nº10. 1986. Pág. 148.

18. GERVAIS, Raymond:"Big Bang et postmodernité", en DUGUET, Anne-Marie: "Voir avec tout le corps". *Revue d'Esthetique.* Nouvelle série nº10. 1986. Pág. 148.

y reproducción: la serigrafía, el diseño, la fotografía, el vídeo, etc. También la yuxtaposición del término vídeo al de instalación no significa más que la presencia de un dispositivo videográfico, y ni siquiera alude a la importancia de este dispositivo en el entorno total, que muchas veces puede ser secundaria.

Se impone la necesidad de crear una serie de líneas principales para intentar clasificar esta multiplicidad de realizaciones. Anne Marie Duguet ya nos ofrece algunas aplicadas a las videoinstalaciones[19], pero confirma el grado de dificultad al que aludimos (dado el carácter infinito de las oposiciones y variables), sobre todo cuando se halla también el problema del estilo en que se pueda encuadrar una instalación en concreto. Además, estas clasificaciones se basan en un punto concreto común a todas las videoinstalaciones: la presencia del monitor o de la cámara. Pero no contamos con esa ventaja a la hora de analizar las instalaciones que no integran un circuito videográfico. Solamente en el caso de las videoinstalaciones hay un material común del cual partir.

La transgresión de los géneros, de las técnicas, como observamos en nuestra reflexión acerca de la posición interdisciplinar, invalida parcialmente la antigua clasificación de las Bellas Artes. Esto implica que se hayan identificado como instalaciones objetos artísticos de raíz muy diversa, y conlleva una desventaja: utilizar la categoría de instalación como un saco sin fondo donde introducir aquellas manifestaciones que no puedan definirse claramente como escultura, teatro, pintura, literatura, etc.

Desde un punto de vista etimológico, el significado del término ‹instalación’ se remite siempre a la acción de instalar, verbo que proviene del

19. Duguet nos aporta algunas distinciones que muestran la diversidad de instalaciones: las que operan con el dispositivo videográfico integrando o no una banda grabada, explotando o no el directo, implicando o no la imagen del espectador, utilizando únicamente los monitores u otros elementos combinados; hay las que ensamblan el monitor a diversos objetos, materiales, técnicas de representación, construcciones; las que se pueden explorar por sus bordes, o en las que se puede introducir el espectador; las compactas o no; las transportables o totalmente determinadas por la configuración del lugar donde se han expuesto; las que imponen una visión frontal; las que proponen un punto de vista concreto, no un recorrido; las que admiten sonidos, etc. DUGUET, Anne-Marie: "Voir avec tout le corps". *Revue d'Esthetique.* Nouvelle série nº10. 1986. Pág. 149.

francés "installer"; éste, a su vez, tiene la genealogía ascendente a partir del latín 'installare', derivado de 'stallum' (asiento del coro) y relacionado con el supuesto fráncico "stall" (cuyo significado es vivienda o establo). Así pues, el término 'instalar' no nos ofrece ninguna concreción con respecto a su acepción a niveles artísticos, pues al significado de 'acción de instalar' se une el 'conjunto de cosas instaladas para un servicio'[20].

Pero la introducción del término en el terreno de la creación artística se remite al contexto del arte minimalista. Anteriormente a esta aportación minimalista, los términos que describían la obra que había sido lograda por colocar una serie de materiales para llenar un espacio dado eran ‹ensamblaje' y *environment.* De hecho, a principios de los sesenta, el vocablo ‹instalación' no se refería a otra cosa que al modo en que una exposición había sido planteada[21], y a cómo y donde se habían colocado ciertas esculturas o colgado determinados cuadros. Thierry de Duve comenta que el término "instalación" apareció para designar una concepción nueva de la escultura como ha investigado el arte minimalista, y en su artículo "Performance ici et maintenant" define la instalación como el "establecimiento de un conjunto singular de relaciones espaciales entre el objeto y el espacio arquitectónico que fuerza al espectador a verse como parte de la situación creada"[22].

Lesley Johnstone indica que tal vez fuera Dan Flavin el primer artista que utilizó el término instalación para sus obras, pues realmente sus usos de

20. MOLINER, María: *Diccionario de uso del español*, de María Moliner Ed. Gredos .Madrid 1979. Vol. II. Otros diccionarios (CASARES, Julio: *Diccionario ideológico de la lengua española*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona 1992) coinciden prácticamente en la misma definición. En COROMINAS, J: *Diccionario crítico etimológico* Ed. Gredos, Madrid, 1954, se nos ofrecen las claves para averiguar la etimología del término que nos ocupa.

21. OLIVEIRA, N.; PETRY, M.; OXLEY, N: *Installation art.* Thames and Hudson. Londres, 1994. Pág. 11.

22. DE DUVE, Thierry: "Performance ici et maintenant", en DUGUET, Anne-Marie: "Voir avec tout le corps", *Revue d'Esthétique*.Nouvelle Série , nº 10. pág 148.

tubos de neón de diversos tamanos y colores plantean un problema de clasificación dentro de las artes plásticas tradicionales (podrían ser esculturas, objetos de luz, ambientes... o se podría utilizar un término más apropiado para los gremios de electricidad, fontanería o carpintería: instalación)[23].

Se podría considerar que esta última definición procede de la tradición de las artes plásticas, constituyéndose como una ampliación de pinturas, esculturas, fotografías y otras manifestaciones. Sin embargo, no ha de olvidarse que las instalaciones se sirven también de los medios tecnológicos más avanzados. A la ampliación del espacio característica de la instalación, ha de añadirse la multiplicidad de técnicas que admite. Para Eugeni Bonet, estas manifestaciones artísticas implican ?un despliegue de diversos elementos en el espacio tridimensional y en las coordenadas del tiempo, una articulación idiosincrática de tal y heterogéneos elementos en un conjunto unitario, un concepto no-canónico antes que un formato, una técnica, un estilo, una tendencia"[24].

2.1. Instalaciones y esculturas

Ante la inclusión inmediata de la instalación en un campo interartístico, cae por su propio peso el interés en considerarla simplemente como una ‹ampliación de la escultura'. Como acabamos de apreciar, existen razones para que esta denominación haya sido utilizada frecuentemente: el nombre de instalación nació dentro del contexto minimalista [25], a propósito de unas

23. La referencia a esta idea de Johnstone proviene de BONET, Eugeni: ?La instalación como hipermedio (una aproximación)", en GIANNETTI, Claudia (ed.): *Media Culture.* L'Angelot. Barcelona, 1995. Pág. 25.

24. BONET, Eugeni: ?La instalación como hipermedio (una aproximación)", en GIANNETTI, Claudia (ed.): *Media Culture.* L'Angelot. Barcelona, 1995. Pág. 26.

25. Mel Rasdem, de *Art and Language,* afirma en una entrevista que "el Minimalismo producía obras que no eran tanto trabajos de estudio como instalaciones(...) Nadie había oído hablar de 'instalaciones' hasta entonces". En ALIAGA, Juan, y CORTES, José Miguel: *Arte conceptual revisado.* Univ. Politécnica de Valencia. Valencia, 1990. Pág.17.

obras de escultores que desarrollaban sus módulos sin una limitación impuesta por las fronteras físicas del material con que trabajaban.

Pero si se considera la instalación dentro del género escultórico, habremos de concluir que el concepto de ‹escultura' ha estallado en mil pedazos. Por ello, esta pretendida ‹nueva escultura' mantiene una posición interdisciplinar que difícilmente se conecta con la anterior. Es más, en muchas instalaciones ¡ni siquiera se encuentra un objeto que pueda ser entendido como escultórico!

La aversión de la escultura por parte de muchos teóricos del XIX nos muestra cómo este arte se ligaba según los románticos, a la atemporalidad, mientras que la pintura se asociaba mucho más a la actualidad. La desventaja de la escultura para captar y mostrar la fragmentariedad que implica la modernidad se refiere, sin embargo, a un concepto hierático de este arte. La estatuaria implicaba una admiración hacia lo arqueológico, hacia los ídolos de un culto ya muerto. Si la escultura ha sido a menudo rechazada por los ‹modernos', nos encontramos hoy en día con una situación inversa, en la que la instalación (falsamente llamada hija de la escultura, pues proviene de un cúmulo de artes) y otros tipos de manifestaciones interdisciplinares son las que han acaparado la atención gracias a su novedad y a su poder transgresor respecto a clasificaciones tradicionales.

Las denominaciones utilizadas por la crítica respecto a las obras resultantes de la inclusión del dispositivo videográfico pueden servirnos de aclaración. Se distingue a menudo las videoinstalaciones de las videoesculturas, apoyándose en el sentido compacto de las últimas, asociadas a lo unitario o al bulto redondo. Las videoinstalaciones amplían a menudo las dimensiones y/o generan un recorrido al espectador.

Una de las constantes a la hora de estudiar las instalaciones ha sido contemplarlas como género intermedio, heredero de la escultura y la arquitectura. Lo cierto es que ante su disposición espacial, que amplía el bulto redondo sin llegar, salvo excepciones, a la habitabilidad exigida por la arquitectura, no extraña que el terreno interdisciplinar adjudicado a la instalación se haya posicionado entre estas dos artes. Pero, desde nuestro punto de vista, se ha obviado la participación de otras artes, aliadas de la bidimensionalidad, como la pintura o la fotografía. Por eso es necesario

rescatar la herencia de la pintura dentro de las instalaciones, desde dos perspectivas diferentes:

-Por un lado, es innegable que desde principios de este siglo ha existido una corriente en el arte bidimensional que intenta desarrollarse volumétricamente. La pintura se ha encontrado con este reto, y gran parte de la evolución de este arte ha intentado superar la bidimensionalidad no por medios referenciales (cuyo ejemplo más pertinente ha sido el de la perspectiva), sino por medios objetuales (iniciándose con la introducción de elementos en la pintura gracias al *collage)*.

-En segundo lugar, es evidente el uso de material pictórico en la creación de muchos ejemplos de instalaciones.

La asociación de la escultura con la instalación es comprensible si atendemos al siguiente esquema:

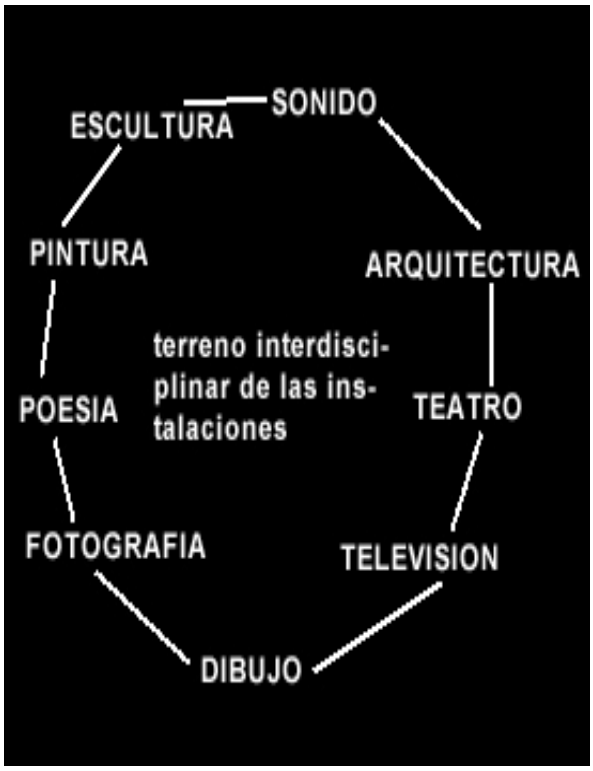
PINTURA---ESCULTURA---ARQUITECTURA

Una relación lineal adjudicaría un carácter bidimensional a la pintura, por lo cual, el gráfico expuesto conllevaría a una idea subyacente: de la pintura a la arquitectura existe una ascensión escalonada que implica una apropiación cada vez mayor del espacio. Desde la pintura (la bidimensionalidad) se consigue expresar por medio de la referencialidad un espacio. Desde la escultura, se crea ese espacio, sin que llegue a ser habitable y penetrable (salvo excepciones). La arquitectura supone ya el acceso a un espacio contenedor y por tanto comporta un tamaño mayor que la medida humana.

La justificación de la instalación como ‹ampliación’ de la escultura obedece a un esquema subyacente como el expuesto (la instalación se encontraría solamente entre los dos últimos términos). Pero de él se deduce que, desde la perspectiva de la ocupación del espacio, habría artes de primera y de segunda categoría. La pintura pertenecería a esta segunda clase.

Nada hay más absurdo. En primer lugar, la pintura, en su amplia trayectoria, se ha utilizado a menudo como complemento arquitectónico para la creación de nuevos espacios. Sólo una estrecha mentalidad que pone su acento en la volumetría de los materiales podría apoyar la idea de que la

pintura no contribuye a crear un espacio'real', no figurado. En segundo lugar, tal esquema adjudica a la escultura el desarrollo volumétrico, pero ni volumen es igual a espacio, ni la escultura es la dueña y señora del mismo. Por ello, las ideas que apoyan la definición de instalación como ‹ampliación de la escultura', olvidan que muchas más artes y técnicas contribuyen a la creación de las instalaciones. No es nuestro interés el no reconocer la influencia de la escultura en las instalaciones, sino comprobar que, aparte de ésta, son muchos más elementos los que convergen en este nuevo tipo de manifestaciones artísticas. Sin embargo, se reconoce a menudo la labor de la escultura en ellas, mientras que se olvidan muchas otras. Partiremos de la idea de que no se puede entender el nacimiento de este nuevo tipo de arte sin tener presente su herencia pictórica.



Il. 3. Terreno interdisciplinar de las instalaciones.

Cuando se alude al alto sentido escultórico de una instalación la referencia recae más bien en los elementos materiales que la componen: una evidencia del bulto redondo, del concepto de bloque. Ahora bien, el interés en el bloque compacto olvida la especial incidencia de la instalación en el entorno: no se trata sólo de elementos que pueden ser rodeados. La instalación es un espacio de diferente categoría, un espacio de límites imprecisos

entre un interior y un exterior, entre lo que constituye el contexto artístico y lo que deja de serlo. Sin llegar a ser meramente arquitectura, la instalación configura un entorno.

El esquema lineal pintura- escultura-arquitectura ha de ser modificado para integrar la instalación en el terreno del ‹entre', como se muestra en la ilustración 3.

Es posible incluir muchos más métodos de expresión humana que los que hemos admitido en el gráfico. El terreno interdisciplinar en el que se encuadran las instalaciones comparte muchos y variados procesos de comunicación, incluso más allá de las clasificaciones artísticas que hemos heredado del pasado.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

2.2. Instalación y otras manifestaciones interdisciplinares: ensamblaje e instalación

El nacimiento del término ‹instalación' es simultáneo a otros que se desarrollaron en los sesenta y setenta. Nos parece conveniente, dada la explosión de denominaciones que coinciden en el tiempo, especificar a qué nos referimos cuando nombramos la palabra ‹instalación'.

En el ensamblaje es necesario poner en contacto físico las partes que constituyen la obra, y debido a ello, posee un carácter más escultórico que las propias instalaciones. Se puede observar un sentido de lo compacto más agudizado en los ensamblajes que en la instalación, donde no es necesaria esa continuidad entre las partes. Sin embargo, al tratarse de una diferencia de grado, muchos artistas califican sus obras como instalaciones, a pesar de que respondan a la apariencia de los ensamblajes.

Existe un terreno común entre instalaciones y ensamblajes, incluso en los sentidos más generales que aportan ambos términos. De hecho, una serie de objetos pueden *instalarse* en un determinado espacio utilizando el recurso del *ensamblaje* de los elementos que han de integrar la obra.

Sureda y Guasch afirman que el ensamblaje comprende variadas manifestaciones, entre los que se incluyen los *combine paintings* de Rauschenberg, los ambientes o los *happenings*. Este hermanamiento entre

manifestaciones de diversos tipos no nos sirve de ayuda. Su misma afirmación: ?El *assemblage* (...) supone la reunión de materiales o fragmentos de objetos diversos en un espacio determinado" resulta poco aclaratoria, porque esta definición puede aplicarse también a la instalación. Sin embargo, una apreciación histórica contribuye a caracterizar los ensamblajes según se comenzaron a realizar en el ámbito artístico:

"En el *assemblage* se utilizan preferentemente objetos industriales destruidos o a medio destruir; los elementos tridimensionales resultantes del ensamblado, al tiempo que presentan una total ambigüedad en el concepto de soporte - tanto pueden estar colgados de techo o de la pared como desparramados en el suelo- estimulan una participación directa por parte del espectador que se siente obligado a aceptar lo cotidiano y lo vulgar como configurador de una nueva poética artística"[26].

Así pues, el ensamblaje contribuye a un desarrollo en el espacio fuera de los puros límites materiales, pero pesa sobre él aún la idea de lo compacto. No hay entre ensamblajes e instalación tampoco unos límites precisos, de forma que una instalación puede componerse de un determinado número de ensamblajes. Puede entreverse un precedente de este criterio de unión física de elementos en los *merz* de Schwitters y en toda la línea de investigación que adhiere objetos a la superficie pictórica. En este sentido, el precedente más remoto de los ensamblajes en este siglo sería el *collage.*

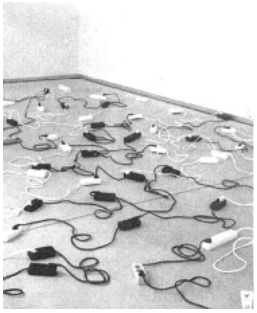
2.3. Acumulaciones e instalación

En líneas generales, las acumulaciones son un tipo especial de ensamblajes en los que se escogen diferentes objetos del entorno habitual (normalmente de pequeñas dimensiones) y se elevan a la categoría de obra de arte por medio de su organización en un espacio determinado. La herencia duchampiana en las acumulaciones es evidente. En estos casos los elementos *se escogen* y se organizan en vitrinas acristaladas, o sobre un

26. SUREDA, J. y GUASCH, A. M.: *La trama de lo moderno.* Akal. Arte y Estética.Madrid, 1987. Pág. 123-126.

soporte de madera, etc. de modo que existe un claro límite entre lo que es el interior y el exterior de la obra -lo que las diferencia, por tanto de las instalaciones.

Muchas instalaciones han sido confeccionadas por medio de esparcir en un espacio un cúmulo de objetos de análogas características. La diferencia entre instalación y acumulación radicará en que la primera carece de límites precisos entre un interior o un exterior, mientras que la segunda realiza una amalgama de objetos análogos comprimidos en un espacio. En este sentido, la instalación sin título de Stefan Demary, realizada con una gran cantidad de enchufes, no es una acumulación, debido a que el límite entre el objeto artístico y su entorno no se encuentra explicitado materialmente. Se produce en las instalaciones una suerte de confusión entre el espacio que ocupa la obra y la obra misma.



Il. 4. Stefan Demary. Sin título. 1992.

En las acumulaciones, el hecho de que se amontonen objetos va dirigido a una evidencia semántica: se pone el acento en cómo el hombre denomina de un mismo modo a objetos que comparten una misma función pero que formalmente son muy diferentes. Este sentido tienen las creaciones de Arman, donde se cumplen las limitaciones espaciales específicas de las acumulaciones. También pueden considerarse *acumulaciones* las creaciones que Spoerri denomina *fallenbild*, donde el artista reúne en mismo soporte vasos, platos, cubiertos, ceniceros, etc. Los *fallenbild* son una especie de documento de algo que ya en sí se halla en la realidad, pero degenerado por el uso humano.

Otro dato distingue especialmente a las acumulaciones respecto las instalaciones. El carácter objetual que se centra en la degeneración de los elementos de nuestra realidad no es necesario en la instalación, pero sí parece ser una constante en las acumulaciones. Tanto las acumulaciones como los ensamblajes (ambos, rechazados por Duchamp) ?suponen la implantación de un género artístico nuevo, en el que se resalta la decadencia y efimereidad de los objetos, aunque sin la carga antiartística y provocativa

subyacente en las propuestas dadá”[27].

2.4. Montaje e instalación

El uso de la palabra inglesa *installation* como sinónimo de montaje de exposición complica a menudo el campo semántico de las instalaciones. En efecto, se hace habitual el pie de foto de *installation view* en las ilustraciones de revistas artísticas en lengua inglesa. Sin embargo, se trata de una acepción de la palabra instalación que se asimila a la española de ‹montaje’. Un montaje de una exposición coincide, no obstante, en parte con nuestro objeto de estudio; sobre todo, por el interés en la distribución de objetos artísticos en un espacio. Este interés está directamente relacionado con la interacción que se mantendrá entre el sujeto-espectador y la obra. Por tanto, incluso en montajes de exposiciones exclusivamente pictóricas, o fotográficas, o documentales, etc. interviene un concepto espacial relacionado con la corporeidad del visitante. Pero si la dispersión de objetos en las instalaciones depende en principio de la actividad del artista, el montaje podrá elaborarse por personas que no hayan efectuado la labor artística de los objetos expuestos.

Davidson y Desmond conciben la instalación como ‹islas de experiencia’. La instalación consistiría en el trazado de un mapa de un lugar -la galería-, para intentar establecer ese contexto como obra de arte. Según esto, entrar en el espacio de la galería implica entrar en la obra de arte:

?En este espacio, los elementos forman una coreografía, haciendo del movimiento en el lugar algo complejo y variado. De este modo, la instalación artística difiere del montaje del museo, que implica una narrativa lineal que se desarrolla secuencialmente. Las instalaciones son, a menudo, acumulaciones fortuitas de datos desiguales, en los cuales el paso determinado por el artista

27. SUREDA, J. y GUASCH, A. M.: *La trama de lo moderno.* Akal. Arte y Estética.Madrid, 1987. Pág. 127.

no es siempre perceptible o predecible"[28].

Por otra parte, una instalación, a pesar de la posible dispersión de los elementos propuestos, establece líneas imaginarias o virtuales entre ellos, de forma que esto afecta a la interpretación de la obra. A diferencia de ello, un montaje de una exposición ha de tener en cuenta que cada uno de los elementos que contiene es una obra autónoma, o, a lo más, una obra dentro de una serie, y el espacio que separa a éstas debe aislarlas singularmente (aunque pueda deducirse una entidad mayor, la de la muestra entera, pero no la de las obras[29]). Cuando hablamos de una instalación, nos referimos a una obra (aunque compuesta por elementos dispersos que en ese momento se configuran en conjunto), mientras que un montaje es una puesta en escena, en la mayoría de los casos, de un conjunto de obras. Se trata de una sutil diferencia de matiz que en cualquier momento puede ser contradicha con el hecho de que se realice un montaje de una instalación. En general, la instalación lleva implícita la idea de la puesta en escena (tal vez contiene, por tanto, un rudimentario ingrediente espectacular), mientras que otras obras necesitan de un montaje expreso para ubicarlas en un lugar determinado. Los

28.DAVIDSON, Kate; DESMOND, Michael: *Islands: Contemporary Installations*. Departamento de Publicaciones de la National Gallery de Australia. Camberra, 1996. Pág. 5.

29.Sin embargo, magnas exposiciones como la Documenta de Kassel responden a veces a una organización unitaria y muy meditada, como muestra Calvo Serraller: "Pero la enfática quietud de los objetos artísticos dispuestos era inseparable de la lectura significativa del recorrido; es decir, todo el montaje era un espacio temporalizado por un ritmo de lectura impuesto, una escenografía dramatizada; más aún, era un montaje musical, operístico, y hasta wagneriano, tal y como fue calificado por algunos críticos visitantes. Además para confirmar el carácter de obra de arte total de este montaje no sólo hay que recurrir al planteamiento ideológico que así lo presentaba en el catálogo, ni tampoco a la espesa simbología romántica que resplandecía vistosamente por doquier, sino a ese ritmo musical alternante de imágenes frías y cálidas, analíticas y líricas, teatralmente dispuestas.(...) Cuando el creador actual se ha vuelto más remiso a la dinamización práctica o virtual de la obra, no hay manera de contemplarle sino en la escenificación cinematográfica de un montaje, que deviene en sí mismo obra de arte total". En CALVO SERRALLER, Francisco: *Imágenes de lo insignificante. El destino histórico de las vanguardias en el Arte Contemporáneo.* Taurus. Madrid, 1987. Pág. 35.

conceptos de multiplicidad y fragmentariedad, la combinación entre la idea de una obra variada y todavía totalizadora en su dispersión, es parte integrante de la noción misma de instalación.

Desde una perspectiva más amplia, las pistas que nos ofrecen los diccionarios respecto a la palabra montaje no se diferencian cualitativamente de las que se refieren al término 'instalación'; no obstante, existe la palabra 'montaje' como un sinónimo de 'puesta en escena' en el ámbito teatral, o sea, ajuste de todos los elementos accesorios de la representación, lo que nos conduce de nuevo a la idea de dominar un espacio.

Nuestras reflexiones nos llevan a afirmar que la línea de separación entre una instalación y el montaje expositivo no está clara, pues existen dos elementos comunes de importancia: (1) la disposición de ‹cosas’ en una galería y (2) la actividad de organización de una exposición, que recibe las interferencias de esas ‹cosas’ dispuestas en la galería. Respecto a ello, merece recordar algunos antecedentes.

En 1938, Duchamp realizó en la *Exposición Internacional Surrealista* la obra *1.200 bolsas de carbón* , y en 1942, en Nueva York, *Mile of String (Milla de cuerda)*. Estos trabajos no eran discretos, no eran un elemento entre otras contribuciones, sino que tomaban el espacio de exposición y sus contenidos como su área. Duchamp invirtió el orden de techos y suelos en la primera obra nombrada. En ella, las bolsas de carbón estaban colocadas en el techo y la iluminación venía del suelo. La maraña de cuerda que constituía *Mile of String* determinaba el modo en que el espectador podía recorrer la exposición[30].

Estas obras nos conducen a pensar que bajo la actividad del creador se encuentra ya la de aportar instrucciones para la experiencia subjetiva que tenga el espectador, incluyendo su dimensión corporal. El hecho de que todo estuviera determinado de un modo fundamental por Duchamp constituye una labor que tradicionalmente se habría adjudicado al montaje del comisario de la exposición. En este sentido, la instalación se ha apropiado también de

30. OLIVEIRA, N.; PETRY, M.; OXLEY, N.: *Installation art.* Thames y Hudson. Londres, 1994. Pág. 124.

tareas atribuídas al organizador de una muestra, y hace de ello un arte.

2.5.Multimedias e instalación

En sentido general, se entiende por obra multimedia aquella que utiliza diversas técnicas simultáneamente. Se asocian por ello al mundo del espectáculo, y se caracterizan por el empleo de medios técnicamente más avanzados. Las instalaciones pueden o no usarlos (por algo existen video-instalaciones e instalaciones interactivas que se sirven de modernos medios digitales), pero no es obligatorio para su definición. El término multimedia se refiere al trabajo interdisciplinar que combina formas táctiles, visuales, temporales, plásticas, por medio de procesos como el vídeo, el cine, sonido, *performance*, escultura, pintura, literatura etc. Es un término poco concreto, pues conecta con la idea de miscelaneidad.

Los multimedias han sido presentados tanto en escenarios convencionales como rupturistas, y a menudo se ha relacionado con actividades de vanguardia. No obstante, por parte de la industria electrónica, el término multimedia ha tenido una interpretación actualizada. Las aplicaciones de la electrónica permiten, por ejemplo, tener una estación de trabajo controlada por un ordenador y un vídeo. El término multimedia se refiere en electrónica a la combinación, gracias a un soporte informático, de imagen en movimiento, imagen estática, voces, sonidos en general, etc. Los avances tecnológicos de los multimedia proporcionan la oportunidad de que sean los usuarios en vez de los expertos los que puedan diseñar diferentes creaciones.

Como venimos observando a lo largo de estas comparaciones, se trata de términos de poca delimitación semántica. Si nos alejamos del campo informático, las fronteras entre multimedia e instalación vuelven a difuminarse. Así, por ejemplo, Barbara London identifica multimedia con instalación:

?Un sector del ‹multimedia’, totalmente distinto, es el de la instalación. Se trata de espacios simbólicos, frecuentemente emocionales, de obras más relacionadas con la escultura, donde los componentes sacados del mundo cotidiano se yuxtaponen y se funden conceptualmente. Imágenes huidizas con movimiento y sonido adquieren existencia palpable, y los objetos tangibles se dotan de fuertes asociaciones mentales y emocionales.

Formadas por equipos técnicos y otros tipos de materiales, con frecuencia están diseñadas espacialmente para un entorno determinado. Debido a que generalmente requieren un espacio considerable para ser vistas, se exhiben preferentemente en museos, algunos de los cuales han comenzado a comprarlas. Un reducido grupo de coleccionistas privados ha emprendido en Estados Unidos, recientemente, la compra de este tipo de obras"[31].

Aduciendo que los lenguajes de la información y la informática se han apropiado del término ‹multimedia' (que tenía una raíz sobre todo artística), Eugeni Bonet intenta arrebatar el vocablo ‹hipermedio' a la informática. Un conjunto de palabras designan los medios y tecnologías de información, la comunicación y el ocio (arte y obras multimedia, intermedia, electromedia o *mixed-media).* Pues bien, si el hipermedio en informática muestra la capacidad de tener acceso a distintas informaciones por la asociación de distintos medios o fuentes (imágenes, sonidos, textos... que conducen al hipertexto, al libro electrónico y a otras invenciones), la instalación procede de una síntesis similar:

?La instalación, de otro modo, al consumar un anhelo secular de síntesis y compenetración de las artes y los medios, podría entonces contemplarse como un hiperarte o hipermedio donde cada elemento remite a otro, y la parte al todo, solicitando la participación del espectador para la resolución del jeroglífico"[32]

2.6. *Happening* e instalación

Si la frontera entre multimedia e instalación parecía difusa, la que se extiende entre *happenings* e instalaciones nos resulta más aprehensible. El

31. LONDON, Barbara: ?Multimedia y arte", en *Bienal de la imagen en movimiento'90*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1990. Págs 48-49.

32. BONET, Eugeni: ?La instalación como hipermedio (una aproximación)", en GIANNETTI, Claudia (ed.): *Media Culture*. L'Angelot. Barcelona, 1995. Pág. 30.

happening se caracteriza por un fuerte sentido espectacular, por el transcurso de una acción. Sin embargo, es posible realizar un *happening* en el espacio de una instalación, o que los elementos que compongan una instalación sean los residuos de los objetos que una vez intervinieron en un *acción* de tipo espectacular. La diferencia se establece, por tanto, entre el contexto en que se pueda desarrollar un espectáculo y el espectáculo mismo. El *happening* es ?una forma de arte abierta, sin un comienzo, un medio y un final estructurados, en cuya definición interviene una pluralidad de materiales artísticos y cuyo resultado final, que adquiere la configuración de un collage de sucesos, no es valorable de por sí, como algo acabado y perdurable, sino como parte un proceso"[33].

Se considera el primer *happening* un evento que tuvo lugar en 1952, en *Black Mountain College* (Carolina del Norte). Fue concebido por John Cage, y en él participaron un gran número de artistas, músicos, poetas, bailarines, etc., cada uno realizando una tarea propia, frente a un público dispuesto en cuatro grupos de asientos que estaban orientados de diferente forma. Cage ya había rechazado la idea tradicional de composición (la de que ha de formarse un todo coherente a través de la relación interna de partes). A cambio de ello, practicó una forma de hacer música como un proceso ligado a la posibilidad de estímulos que nos invaden en la vida diaria.

El *happening* de Cage de 1952 no fue coordinado. Como los miembros del público tenían una posición distinta a causa de la orientación de las sillas, veían y escuchaban diferentes cosas, lo que enfatizaba la construcción de la propia obra a través de la elección de elementos que continuamente estaban bombardeando. Esto supuso dar al espectador un papel que hasta entonces no se había reconocido, lo que se agradecía al final del espectáculo, dando a cada espectador una taza de cafe sin tener en cuenta cuánto hubiera participado en el *happening*[34].

---

33. SUREDA, J. y GUASCH, A. M.: *La trama de lo moderno.* Akal. Arte y Estética.Madrid, 1987. Pág.133.

34. OLIVEIRA, N.; PETRY, M.; OXLEY, N.: *Installation art.* Thames and Hudson. Londres, 1994. Pág. 26.

Cage se había iniciado en ideas del budismo zen, lo que le sirvió para utilizar formas aleatorias de componer, eligiendo entre un conjunto de posibles opciones. Esta estrategia ya había sido usada por Duchamp. La recuperación por parte de Cage de esta práctica no afectó sólo a lo musical, sino que influiría en la escritura y en la iniciación del género de la instalación.

En líneas generales, *happening* e instalación comparten la posibilidad de incorporar, por ejemplo, objetos encontrados o de definir un ambiente, pero el concepto temporal del primero se aparta de la instalación. El *happening* se ha asociado a menudo al teatro porque el espectáculo incluye el factor temporal (se desarrolla en un periodo en el que se modifica nuestra percepción). Pero no se escenifica nada. En este sentido, se puede considerar una especie de extensión temporal y espacial del ensamblaje. El *happening* constituye una experiencia, contiene un potente ingrediente plástico, y no existe en él un contenido demasiado preelaborado para la acción. Ello hace que pueda entenderse como un género que se coloca en el terreno intermedio de las artes plásticas y el teatro.

Subyace en el *happening* una idea esencial, común a gran parte del arte de nuestro siglo: el intento de eliminar la barrera que delimita el arte y la vida. La importancia del espectador es compartida por las instalaciones, aunque se pueda verificar una diferencia de grado. El espectador desaparecería en cuanto tal, inmerso en la acción que se desarrollara en el *happening*, mientras que en la instalación comprobaremos un interés por la manera en que el espectador formará parte del espacio que separa los elementos que constituyen la obra. Lo temporal en las instalaciones se ciñe, entre otras cuestiones, al trayecto que el visitante recorra para interpretar la creación, mientras que en los *happenings* el tiempo se incluye en el transcurso de una acción y, por tanto, la obra no existe como producto acabado.

Las instalaciones representan, dentro de la tendencia a la desmaterialización del arte contemporáneo, una materialidad más potente que las que expresen las manifestaciones que se remiten a una acción en un tiempo determinado. Por tanto, las instalaciones constituyen un conjunto de objetos que se pueden integrar en los circuitos artísticos (sobre todo museos), ocasión más difícil de aprovechar por un *happening*. De todas formas, si bien

la posibilidad de manejar la mercancía artística es más evidente con las instalaciones que con los *happenings*, en ambos casos se manifiesta una dificultad de integración en el circuito comercial tradicional, puesto que las instalaciones no son un material de venta fácil al espectador, si las comparamos con pinturas o esculturas de formato mediano o pequeño (recordemos que las dimensiones de las instalaciones han provocado que en su mayoría hayan sido adquiridas por museos, fundaciones y otras instituciones).

Los *happenings*, en su origen, se presentaban en reuniones íntimas en pisos, institutos, clases, o en muy pocas galerías (consideradas, por ello, excéntricas). Se utilizaban técnicas flexibles. El público podía situarse en un lugar donde no se desarrollaba el espectáculo, hecho criticado por Kaprow. Por ello este autor elaborará un listado con los ingredientes que conformen los *happenings* [35].

Dorfles, por su parte, incide en el hecho de que los *happenings*

35. (1) La línea de separación arte-vida debería ser fluida, y quizás tan indistinta como sea posible. Ya no sólo habríamos hallado el *ready-made* , sino el *man-made.* (2)La fuente de los temas, materiales , acciones y las relaciones entre ellos deben derivarse de cualquier lugar o periodo excepto del arte, de sus derivados y su ambiente.(3) El espectáculo debe tener lugar en varios locales amplios, algunas veces móviles y cambiantes. Un único espacio tiende a lo estático, y, por tanto, a la práctica de teatro tradicional. (4) El tiempo debe ser variable y discontinuo, lo que se sigue de las consideraciones espaciales que anteceden, y de los movimientos realizados en el *environment.* No se necesita una coordinación rítmica entre varias partes de un *happening*. Sobre todo, este es un tiempo real o experimental, distinto del tiempo conceptual. Se pretenderá que el artista se separe de las nociones convencionales de una disposición cerrada de tiempo y espacio. (5) Deben ponerse en práctica sólo una vez (a nuestro entender, esto conecta con la idea de la instalación creada expresamente para un espacio). La repetición de *happenings* apunta a la distinción entre arte y vida, porque el artista tiende a repetir también las acciones que ocurrieron con anterioridad, como ocurre con las representaciones de teatro tradicional. (6) Para evitar estos problemas, las audiencias deben ser delimitadas.
Estas ideas han sido tomadas de KAPROW, Allan: ?Assemblages, Environments and happenings", en HARRISON, Charles y WOOD, Paul (eds.): *Art in Theory . 1900-1990. A History of Changing Ideas.* Blackwell Publishers. Oxford. 1992. Págs 706-708.

carezcan de una programación previa[36], y distingue, gracias a la predeterminación o no de los actos a realizar, entre *acciones* (los *Conciertos Fluxus,* por ejemplo) y *happenings.* Las acciones se asociarían con las instalaciones si tenemos en cuenta que se pierde la improvisación, pues el hecho de que se conforme un espacio con determinados elementos supone una elaboración previa (aunque esta elaboración se reduzca a una elección de objetos de nuestro entorno). Tanto *happenings* como acciones tienen la virtud de implicar al espectador. Este elemento ha sido heredado por las instalaciones, aunque en muchos casos la implicación invoque menos a la acción y más a la reflexión.

Sureda[37] señala en las acciones cierta simplificación con respecto a los *happenings.* Apoyándose en el ejemplo de *Fluxus,* advierte un mayor distanciamiento entre el actuante y el espectador, el recurso a acciones muy simples o consideradas antiartísticas, como el ladrido de un perro, el ruido del mar, etc. Se intenta acabar así con las férreas categorizaciones de las Bellas Artes. Desde nuestro punto de vista, este tipo de acciones afecta a lo que ha llegado a entenderse por instalación, puesto que deja el campo abierto para que cualquier tipo de elemento pueda conformarse como parte de una práctica artística. De este modo, un nihilismo exacerbado como el de *Fluxus* contribuye al enriquecimiento de las creaciones que se encuentran en un terreno interartístico.

El estado primitivo del *happening*, destinado a no perpetuarse, y que poseía la cualidad de *extemporaneidad,* según Dorfles, se ha superado gracias al uso de la fotografía, la televisión y el *video-tape*. Por ello, el autor opina que no se puede hablar ya de *happening*, (al menos, no en el sentido descrito por Kaprow).

”Casi todos estos artistas parten en general de un esquema preciso (...); serán los fieltros, el sombrero, la pizarra sobre los cuales Beuys dirige

36. DORFLES, Gillo: *El devenir de la crítica.* Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Pág. 246.

37. SUREDA, J. y GUASCH, A. M.: *La trama de lo moderno.* Akal. Arte y Estética.Madrid, 1987. Pág. 138.

sus sermones (...) escenas que se hallan gran distancia de aquello que originalmente era el carácter específico del *happening.* Otro componente que se ha perdido en muchas de las ‹acciones' y de las actuales *performances* respecto al *happening* primitivo es la peculiar *temporalidad* del mismo"[38].

Por tanto, podemos concluir que el hecho de que aparezcan objetos que se conviertan en ‹guías' para la acción del artista ha evolucionado de tal manera, que el carácter de los materiales que intervinieron en una acción cobra autonomía para, por fin, llegar a las instalaciones, en que ya no es el artista mismo el que habla o actúa, sino los objetos que ha dispuesto en un espacio determinado.

2.7. Entorno, ambiente, *environment* e instalación

Los *happenings* ya habían requerido el espacio exterior como elemento de la obra misma, al unir el lugar de la obra al del espectador. Victoria Combalía piensa que de este modo pudo surgir el concepto de *environment* (entorno), definido como la interacción entre las sensaciones (o el sentido) y el espacio[39].

Se puede distinguir dentro del concepto de entorno una acepción propiamente arquitectónica frente al sentido plástico del término, donde las relaciones entre el hombre y la obra son más dinámicas que estáticas. Frank Popper nos habla de la extensión a tres dimensiones de la vivencia plástica, y desde este punto de vista podemos considerar equivalentes palabras como entorno e instalación. Respecto al espacio, "hay que considerarlo como un entorno más "humano", ya que pueden penetrar en él una o varias personas a las que ofrece la posibilidad de una actividad polisensorial espontánea. La diferencia esencial entre una tumba egipcia o una catedral gótica y un "entorno" moderno está en el hecho de que este último ha sido concebido

38.DORFLES, Gillo: *El devenir de la crítica.* Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Pág 247-248.

39.COMBALÍA, Victoria: *La poética de lo neutro. Análisis y crítica del arte conceptual.* Anagrama. Barcelona, 1975. Pág. 37.

como una proposición espacial autónoma que invita al espectador a establecer un paradigma crítico, estético o ideológico, y que no constituye el simple reflejo de un contexto socio-histórico"[40].

Podemos tratar como sinónimos las cuatro palabras que componen el título de este apartado, pero en un sentido muy amplio: el interés espacial de estas propuestas no puede hacernos olvidar que se hablaba de *environment* en una época concreta de la historia del arte. En este sentido, se puede considerar que la instalación es la más directa heredera del *environment*, aunque éste tuviera una serie de connotaciones diferentes a las que hoy tiene la instalación.

El ambiente, entorno o *environment* representa la culminación del arte objetual, pues ya no es sólo una acumulación simple de objetos, una traslación desde lo cotidiano a la galería, sino la invasión de esos objetos en el espacio artístico. El espacio circundante se convierte en un elemento de la obra. En el ambiente se pierde el sentido de marco y el espacio que forma parte la obra se hace transitable. Ya no interviene solamente la vista, sino que el espacio afecta a varios sentidos, a la misma corporeidad del visitante, a sus movimientos. Mientras que el ensamblaje todavía requería una distinción entre objeto artístico y espectador, en los *environments* el espacio circundante a los objetos es parte de la creación, por lo cual el visitante se sitúa en el interior de la misma para su contemplación. En este sentido, la integración espacial que las instalaciones requieren del espectador es heredera de los *environments*, y comparable en cierta medida a la que solicitan los *happenings*.

Por ahora, los *environments* son los antecedentes más inmediatos de las instalaciones, lo que nos hace pensar en éstas como una derivación bastante fiel. Debemos apuntar, a pesar de ello, las leves diferencias que se evidencian entre las dos manifestaciones. Los *environments* se realizaban a menudo en circuitos no artísticos. Se trataba de manifestaciones pioneras de las revoluciones artísticas, por lo que resultaba difícil que se elaboraran

40. POPPER, Frank: *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy.* Akal. Madrid, 1989. Pág. 10.

para museos o galerías. La instalación, su descendiente temporal, se halla determinada prácticamente por su integración en los canales tradicionales de comunicación artística.

Kaprow dice que es patentemente absurdo concebir el *environment* en un estudio y entonces intentar instalarlo en una sala de exposiciones. Esta idea pone de relieve la posibilidad de que un ambiente sea diferente según donde se ubique, factor que ha heredado una buena parte de las instalaciones[41]. La libertad que, según Kaprow, ofrece un *environment* al espectador parece no estar presente en las instalaciones. Kaprow describe los *environments* como ?situaciones tranquilas, que existen para que una o varias personas anden o gateen, se acuesten o se sienten. Unos miran, algunas veces escuchan, comen, beben o cambian los elementos como si movieran objetos domésticos. Otros Environments piden que el visitante-participante recree y continúe el proceso inherente de trabajo. Al menos para los seres humanos, todas estas características sugieren un comportamiento algo reflexivo y meditativo"[42].

Lo cierto es que este tipo de interacción con el espectador parece haberse perdido en bastantes instalaciones actuales, que representan un aspecto más conservador que los originarios *environments.* El espacio sugerido por las instalaciones se ha convertido en un espacio de meditación más que de actuación. Se tiene en cuenta la presencia de un visitante, pero percibe, más que actúa. La diferencia, de nuevo, es de grado, porque otras instalaciones incitarán a la interactividad, sobre todo si se valen de la tecnología más moderna. Sin embargo, el carácter performativo que Kaprow adjudica a los *environments* es debido a la intención de su discurso: Kaprow pretende establecer una línea que se desliza entre los ambientes y los *happenings*, y que justifica la aparición de estas últimas manifestaciones. No

41.KAPROW, Allan: ?Assemblages, Environments and happenings", en HARRISON, Charles y WOOD, Paul (ed.): *Art in theory. 1900-1990. A History of Changing Ideas*. Blackwell Publishers. Oxford, 1992. Pág. 704.

42. KAPROW, Allan: ?Assemblages, Environments and happenings" , en HARRISON, Charles y WOOD, Paul (ed.): *Art in theory. 1900-1990. A History of Changing Ideas*. Blackwell Publishers. Oxford, 1992. Pág. 705.

obstante, cuando Kaprow se dedica a señalar más las diferencias que los parecidos entre ambas prácticas, es cuando aparecen las características que nosotros intentamos acentuar:

?Aunque los Environments son libres respecto a los medios y apelan a los sentidos, los acentos principales hasta la fecha han sido visuales, táctiles o manipulativos. El tiempo (comparado con el espacio), el sonido (comparado con los objetos tangibles) y la presencia física de la gente (comparada con el entorno físico) tienden a ser elementos subordinados. Suponga, sin embargo, que alguien quiera amplificar la potencialidad de esos subordinados. El objetivo sería un campo unificado de componentes en los cuales todos fueran teóricamente equivalentes y algunas veces exactamente iguales. Eso requeriría marcar los componentes más conscientemente en el trabajo, dando a la gente mayor responsabilidad, y a las partes inanimadas papeles más de acuerdo con el conjunto. El tiempo estaría medido de varias formas, comprimido o prolongado, los sonidos emergerían directamente, y las cosas tendrían que ser impulsadas con un movimiento mayor. El evento que ha proporcionado esto es llamado cada vez más ‹happening'"[43].

Kaprow acentúa la similaridad de los *happenings* y de los *environments,* afirmando que ?son las dos caras, pasiva y activa, de una misma moneda cuyo principio es la extensión. De modo que un Environment no es *menos* que un Happening. (...) De una manera reposada, se muestra suficiente, aunque, desde el punto de la evolución, el Happening surgió de él?[44].

En general, se puede deducir que una instalación es un tipo concreto de ambiente, surgida de una evolución de éste. Como hemos comprobado, lo que era un *environment* resulta más ambiguo que lo que hoy en día

43. KAPROW, Allan: ?Assemblages, Environments and Happenings", en HARRISON, Charles & WOOD, Paul (ed.): *Art in theory. 1900-1990. A History of Changing Ideas*. Blackwell Publishers. Oxford, 1992. Pág. 705.

44. KAPROW, Allan: ?Assemblages, Environments and Happenings", en HARRISON, Charles & WOOD, Paul (ed.): *Art in theory. 1900-1990. A History of Changing Ideas*. Blackwell Publishers. Oxford, 1992. Pág. 705.

consideramos instalación, puesto que la performatividad se establece en ellos como una posibilidad. Esta performatividad está más delimitada en las instalaciones, las cuales tienen en cuenta la existencia de un espectador, pero sin la actuación decisiva que interviene en los *happenings.* Sureda apunta que ?el ambiente(...) tiende a valerse de un repertorio múltiple, de diferentes métodos asociativos: acumulación, amontonamiento, mezcla, agrupación casual. Es decir, en la mayoría de los casos, se prefiere **el azar** y **lo casuístico** a lo racionalmente planificado y estructurado. Lo importante es la configuración final, la escenificación de los diferentes objetos reales que son presentados sin apenas transformaciones y que pierden su valor local en aras del todo, de la visión en totalidad"[45].

Si esto es cierto, las instalaciones son muestra de un trabajo previo en el que intervienen tanto objetos preparados como sin preparar. Las afirmaciones de Sureda y Guasch son desmentidas por ellos mismos, al poner como ejemplo los *environments* de Segal, autor que muestra concienzudo trabajo previo de creación calculada. Por tanto, lo casuístico es una posibilidad, más que una obligación, para la conformación de un ambiente.

Por último, otra de las características que comparten ambientes e instalaciones es el hecho de que ambas creaciones puedan encuadrarse en diversos movimientos artísticos. Encontraremos instalaciones y *environments* con un marcado acento cinético, que reflejen preocupaciones sociales, pertenecientes a movimientos *undergrounds* o *hippies*, asociadas al *arte povera*, al minimalismo, al arte conceptual, etc.

2.8. Intervención e instalaciones

Podríamos afirmar que una instalación es un tipo concreto de ambiente o entorno, e incluso de intervención. En sentido estricto, aunque toda instalación comporte la intervención en un espacio previo a la creación misma de la obra, una intervención mantiene este nombre cuando se manifiesta en el resultado artístico una huella evidente de lo que estaba en

45. SUREDA, J y GUASCH, A.M.: *La trama de lo moderno*. Akal. Madrid, 1987. Pág. 131.

ese espacio con anterioridad. A diferencia de las instalaciones, las intervenciones ocupan una amplia gama de manifestaciones que se salen del contexto de museos y galerías, para integrarse en espacios rurales y urbanos. Ejemplos clásicos de intervenciones serían las obras resultantes de la filosofía del *Land Art.* De todos modos, las fronteras entre intervenciones e instalaciones siguen siendo difusas:

-por una parte, a menudo se han realizado instalaciones colocando en una galería elementos que han pertenecido a intervenciones efímeras;

-por otro lado, desde el momento en que se asume que una instalación es diferente (aunque tenga los mismos elementos que otra) por el hecho de exponerse en un lugar y no en otro, adquiere las características de una intervención, que se realiza para un lugar concreto.

Se ha de concluir, por tanto, que las diferencias entre las diversas denominaciones que se manejan aquí se basan a menudo en poner el acento en un determinado matiz de estas obras, y no en otro. En el caso de las intervenciones, se ha colocado este acento en la integración que una práctica artística propone con respecto a una arquitectura o un contexto natural. En este sentido, son intervenciones las transformaciones que Cruz Díez ha elaborado en los túneles de metro, las integraciones arquitectónicas en aluminio de Vasarely, los murales cinéticos de Soto en Caracas, la famosa intervención *Spiral Jetty,* ejemplo clásico de *Land Art,* los empaquetajes de Christo, las proyecciones de la Holzer o Wodizcko, etc.

3. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA INSTALACIÓN

A partir de las coincidencias y diferencias con respecto a los conceptos repasados con anterioridad, se pueden desglosar una serie de características aproximativas de las instalaciones. La demarcación de éstas no constituye un límite fijo, puesto que se comparten por otras prácticas artísticas (en ello se basa la idea de que la instalación es un género interdisciplinar, un género que pertenece al reino del ‹entre’). Parte de las características que poseen las instalaciones son, pues, las siguientes:

1. Carácter eminentemente misceláneo en cuanto a temas y a técnicas. La clasificación obtenida a partir de estos factores respondería a criterios de la

función que esas materias cumplen en nuestro entorno cotidiano, no del artístico, por lo cual establecer una categorización entre las instalaciones según los materiales empleados sería una tarea ardua, inabarcable y, por tanto, absurda[46].

2. En cuanto a su tamaño, se revela como un género a la medida del hombre, de forma que pueda ser recorrible o transitable y que, por otra parte, tenga como límite las dimensiones arquitectónicas que le sirven de marco.

3. La instalación no es simplemente el conjunto de elementos materiales de los que se compone la obra, sino el espacio que se establece entre ellos, por lo que resulta esencial en el proceso creativo la interacción del cuerpo del espectador con los objetos que conforman la instalación. La puesta en relieve de ese espacio implicará que en bastantes casos aparezca una idea de desmaterialización, que no sólo afecta a las instalaciones, sino también a otras prácticas artísticas del siglo XX.

4. Al depender de la ubicación de elementos en un espacio, la esencia de la instalación se ve mediatizada por las ideas de multiplicidad y fragmentariedad. La dispersión de objetos en un contexto es lógica, ya que éstos han de resultar manejables por el artista. A excepción del aumento de escala (un caso peculiar de instalación que conduce, sin embargo, a la idea de multiplicidad), las instalaciones se compondrán de elementos manejables por uno o varios sujetos. Al tratarse de un espacio a la medida humana, se comprende que estos módulos que conforman la instalación no puedan conducirnos simplemente a una idea de lo arquitectónico, que necesita, al menos en el contexto de la civilización occidental, el trabajo de un grupo de

46. Para mostrar la diversidad de materias que intervienen en las instalaciones, a continuación hacemos una enumeración de los objetos que hemos observado en ellas. Por supuesto, la lista puede ser ampliada, pero sólo nos interesa ejemplificar para poner de relieve ese carácter misceláneo: vídeos, espejos, monitores, piedras, telas, pinturas, dibujos, serigrafías e impresiones diversas, paredes, plantas, peces, cristales, cañas, azulejos, proyecciones, paja, focos, hilos, cuerdas, fotografías, goma, esparto, medios cerámicos, moldes de vaciado, colchones, andamios, metales, mármol, cartón, cera, plásticos, esculturas y/o fragmentos de esculturas tradicionales, madera, hojas secas, ladrillos, mariposas, arena y tierra, banderas, mecanos, barcas, bolsas, embudos, trajes, sillas, cajones, armarios, exvotos, periódicos, maquinaria diversa, juguetes, lámparas, cables, enchufes, diplomas, violines, camas, columpios, discos, tocadiscos, libros, cuadernos, papel pintado, relojes, abrigos, lavabos, etc.

personas.

5. La creación de la palabra “instalación” ha servido de base para que una serie de prácticas artísticas de carácter indefinido se haya ido encauzando. En el momento en que esta palabra se adjuntó al vocabulario artístico aún no tenía claramente delimitadas todas las significaciones a las que podía aludir. Con el desarrollo de las artes, hoy en día podemos aceptar la instalación como una heredera de lo que en otro momento se denominaron *environments*, pero una heredera de carácter tal vez más reflexivo y menos espectacular. De tal manera, podemos hablar de las instalaciones como de un resultado material, más que de un proceso. Serán instalaciones algunos espacios creados cuyos elementos de referencia puedan haber pertenecido a una acción, una *performance*, un *happening* anterior (como podía ocurrir con los restos de las acciones de Beuys). Sin embargo, el carácter performativo de las instalaciones se halla mucho más concentrado que en obras con una fuerte herencia teatral.

6. La infuencia del minimal es imprescindible para la creación del término instalación, puesto que el minimal supone la depuración de todos los fenómenos anteriores para crear uno nuevo. Esta depuración pasa por un proceso análogo a otros movimientos artísticos de este siglo, en los que se intentaba hallar las unidades mínimas que conformaran un nuevo lenguaje artístico (pongamos como ejemplo el suprematismo o el constructivismo). Se consigue por la repetición sistemática y por la estructura mínima, a menudo con el cubo como módulo. La posibilidad de expansión en el espacio de una red modular, aunque sólo sea virtual y no realmente, aporta una nueva idea de continuación en el espacio. Interesa el proceso de repetición, que se resume en unas fases de constitución, marcadas por los mismos módulos. Todo esto nos lleva a apuntar la utilización de procesos industriales y, en último término, a la apariencia seriada y múltiple característica del minimalismo (que se trasladará al género de la instalación, aunque con muchas más variantes).

A pesar de ello, se ha sobrevalorado la importancia de la escultura minimalista en la definición de este ‹género entre géneros’, en detrimento de otras fuentes de las que la instalación se ha servido. Como ejemplo, plantearemos la herencia de los factores pictóricos que se observan en las

instalaciones (capítulo 4), y pondremos en conexión las ideas de multiplicidad y fragmentariedad con otros movimientos del siglo XX (capítulo 3).

7. El hecho de que lo performativo de *happenings* o acciones haya sido ‹digerido' y ‹concentrado' hasta hallarnos hoy en día con las instalaciones no significa que la puesta en práctica de una interacción con el espectador no sea esencial en las instalaciones. Por un lado, la focalización que impondrán las videoinstalaciones alude ya a una posición concreta del cuerpo del espectador. Se ha de tener en cuenta que las primeras videoinstalaciones, denominadas así, se encuentran temporalmente también entre las primeras instalaciones realizadas. En 1958 Wolf Vostell realiza el environment *Chambre Noire* con una televisión, madera, hueso, periódicos, y alambrada. Cinco años más tarde presenta *6 TV dé/collés* en la Solin Gallery de New York, y Nam June Paik expone *13 televisores descompuestos* en la galeria Parnarr de Wuppertal. El *ready-made* duchampiano ya estaba asimilado, pero ciertamente a estas 'demostraciones' no se les había llamado anteriormente 'instalaciones'.

Si nos abstraemos e intentamos sintetizar unas tendencias en las corrientes artísticas que se han producido desde la última posguerra, podremos resumirlas según unos núcleos. Uno de ellos sería el del arte no figurativo (arte abstracto, concreto, *op art,* expresionismo abstracto, etc.); otro se integraría por corrientes realistas (neorrealismo, hiperrealismo, etc.); podríamos denominar *performativo* el tercer núcleo (*happenning*, arte conceptual, *land art, minimal art,* etc.)[47].

Estas diferenciaciones, aportadas por Maldonado, nos pueden ayudar a la hora de encuadrar la instalación. Maldonado no ha integrado la instalación en ninguno de los núcleos descritos. Sin embargo, sí dota a la corriente minimalista de un carácter performativo, a pesar de tratarse de una tendencia claramente abstracta. Podemos deducir que el poner en juego unos elementos en el espacio, como ocurre en las instalaciones, ocasiona que se le atribuya a la obra cierto grado de performatividad, lo que sirve para enlazar las instalaciones con las manifestaciones artísticas que se produjeron anterior y simultáneamente (*happenings,* acciones, ensamblajes, etc).

47. MALDONADO, Tomás: *Lo real y lo virtual.* Gedisa. Barcelona, 1994. Pág. 88.

1.LA INSTALACIÓN COMO 'OBRA ABIERTA'

Las cuestiones tratadas en el capítulo anterior nos llevan a la conclusión de que se puede contemplar la instalación como un ejemplo de 'obra abierta', tal como mantiene Eco (aunque modificara algunos de sus postulados con posterioridad). Resulta sintomático que los análisis que realiza en *Obra abierta* coincidan temporalmente con la profusión de obras artísticas que van superando las limitaciones impuestas una clasificación tradicional de las Bellas Artes.

El punto de partida de Eco es la pintura informal, que entiende como el último eslabón de una cadena de experimentos encargados de introducir la idea de movimiento en el interior de la obra. Tradicionalmente, se ha concebido la obra artística como autónoma, y, por tanto, en cierta medida, estructuralmente cerrada. El recurso a esta idea de movimiento dota de ciertas peculiaridades a las manifestaciones artísticas. Pero este movimiento puede tener diversas acepciones:

1)Como en las instantáneas, la búsqueda en la representación del rasgo fijo que forma parte del movimiento propio de los objetos reales representados.

2)Repetición de una misma figura (secuencialidad del movimiento).

3)Como en los impresionistas, el signo se hace preciso y ambiguo en el intento de dar una impresión de animación interna, sugiriendo una idea de vibratilidad connatural, gracias al contacto con el ambiente.

4)La ampliación dinámica de las formas futuristas o la descomposición cubista.

5)Decisión de apertura de la obra por medio del uso de la fuerza motriz. En estos casos, la forma esta construida de modo que resulte ambigua y visible desde perspectivas diversas[1].

Es posible verificar una 'apertura' en el género de las instalaciones. Cuando el visitante de una instalación se mueva en su interior, las

1. ECO, Umberto: *Obra abierta.* Planeta-Agostini. Barcelona, 1984. Pág. 173-175.

posibilidades de percibirla de distinto modo según la corporeidad del sujeto apuntan hacia esa apertura.

La falta de delimitación entre las estructuras heredadas por la tradición artística hará posible hablar de una obra abierta. Y, en efecto, en las instalaciones -al incluir no sólo objetos, sino el espacio que los separa-, no existe una diferenciación categórica del interior o el exterior, o del sujeto espectador o la misma obra. La transgresión de las categorizaciones está en el mismo germen de la instalación, por lo cual podremos entenderla como una ‹obra abierta' en el sentido de Eco.

Toda obra que contribuya a poner en duda lo que se ha dado por supuesto en el terreno de las artes será, de este modo, una ‹obra abierta'. Una escultura clásica, es cierto, se compone de innumerables puntos de observación, pero éstos no se excluyen entre sí, pues nos conducen a una visión de la forma completa, acabada en sí misma. Una instalación nos hace intuir que nos hallamos en un espacio, con lo cual nuestra imaginación no puede concebir la totalidad de la obra como un objeto (en el sentido de opuesto al sujeto), puesto que el cuerpo del visitante es parte de la obra misma. Así, la percepción momentánea adquiere su valor, y no tanto la concepción de una obra autosuficiente, tal como la tradición estética le ha pedido a la práctica artística. La multiplicidad de perspectivas se impone a la visión totalizadora, como con los móviles de Calder:

"En rigor, no deberían existir nunca dos momentos, en el tiempo, en que la posición recíproca de la obra y el espectador puedan reproducirse de igual modo. El campo de las elecciones no es ya una sugerencia, es una realidad, y la obra es un campo de posibilidades ?[2].

2.TIEMPO Y MULTIPLICIDAD

2. ECO, Umberto: *Obra abierta.* Planeta-Agostini. Barcelona, 1984. Pág. 174-175.

La comparación de la instalación con artes de marcado carácter temporal (por ejemplo, el *happening),* puso de manifiesto que en la instalación existe cierta performatividad. Por otra parte, comparte con otros géneros interdisciplinares el que pueda adquirir su sentido solamente en un espacio determinado (como lo demuestra el hecho de que la instalación sea el resultado de un encargo de un museo o fundación). Ubicada en un lugar distinto al propuesto, será tratada a menudo como una instalación diferente.

¿Pueden relacionarse estos factores temporales con cierta idea de multiplicidad?; ¿podría tratarse de cuestiones inherentes a las instalaciones?

Genette nos afirma que las artes del espectáculo ?son autográficas en la identidad numérica de cada representación singular, y alográficas en la identidad específica común a todas las instancias de una misma serie"[3]. Con ello pone de relieve que cada obra mantiene una identidad, pero que su escenificación proporciona una enorme variabilidad. El tiempo y el espacio de cada representación se muestran definitorios en esta multiplicidad.

Pero esta nomenclatura no ha sido elaborada por Genette, sino por Goodman. Su distinción entre arte alográfico y autográfico puede aclarar un poco más la cuestión:

?Hablaremos de una obra de arte diciendo que es *autográfica* si, y sólo si, la distinción entre original y copia es significativa; o mejor aún, si, y sólo si, incluso el duplicado más exacto no puede estimarse como auténtico. Si una obra de arte es autográfica, también podemos calificar de autográfico aquel arte. Así, la pintura es autográfica, y la música no autográfica, o alográfica"[4].

Si nos sumergimos en el ámbito de las instalaciones, podríamos afirmar que muchas de ellas compartirán ese carácter autográfico y alográfico, puesto que el conjunto de objetos que conformen una instalación podrá ser considerado como obra diferente según su ubicación en un espacio

3. GENETTE,Gérard:*L'Oeuvre de l'art. Immanence et trascendance.* Seuil.París, 1994.Pág 32.

4. GOODMAN, Nelson: *Los lenguajes de arte. Aproximación a la teoría de los símbolos.* Seix Barral. Barcelona, 1976. Pág. 124.

u otro. Por tanto, las instalaciones poseen cierta performatividad, como las artes del espectáculo, y esta performatividad permite hablar de ellas desde el ámbito de lo múltiple, que aporta diversidad de versiones sobre un mismo objeto material.

Ahora bien, se deducen de ello unas consecuencias importantes: si dos exposiciones dan lugar a dos instalaciones diferentes, ¿qué elemento ha cambiado para que se admita tal distinción? Sin duda, el espacio previo. Es más, al cambiar este espacio, el artista concibe unas relaciones basadas en las distancias entre los objetos que no tienen porqué coincidir con las que estableció con anterioridad. La instalación se compone, por tanto, de unos elementos claramente materiales y palpables, y otros de los que se deduce una tendencia a la desmaterialización: el espacio circundante. Este espacio se ‹rellena' con esas líneas virtuales que el artista propone al espectador, creando relaciones entre los objetos que componen su obra. La comparación del espacio creado se asocia más a la idea de un campo de fuerzas que a la de un tradicional espacio euclidiano.

Pero es la convención la que ha de decidir si una instalación con determinados objetos materiales se convierte en una obra diferente al ubicarse en otro lugar que no era aquél para el que se había ideado. Tal vez las instalaciones fueran más bien un caso mixto, como el de una traducción o una transcripción, que sugieren el paso de la obra original a un código diferente. Sin duda, es el contexto el que da valor a muchas instalaciones, y entonces habría que pensar que el sentido de éstas se ve tergiversado por el cambio del entorno. Dice Genette, siguiendo a Goodman, que lo propio del régimen alográfico es que permite una multiplicación ilimitada de ejemplares de manifestación de un objeto de inmanencia ideal y único [5]. Por tanto, dado que las dos manifestaciones de una misma instalación tienen un soporte matérico común, y que las reproducciones se ven limitadas por esta materialidad, tal vez habrá que establecer las diferencias entre el supuesto arte alográfico del que habla Genette para mantenernos en el límite de las instalaciones. Para ello podremos servirnos de la distinción entre matriz y

5. GENETTE, Gérard: *L'Oeuvre de l'art. Immanence et trascendance.* Seuil. París 1994. Pág. 220.

señal, expuesta por Prieto y retomada por Genette. Partiendo de la definición de identidad numérica (un objeto es tal, determinado como individuo, como esta máquina de escribir que estoy tecleando) y de su diferenciación respecto a una identidad específica (esta máquina es una *Underwood 240,* es un objeto en cuanto posee unas características determinadas), Prieto llega a la conclusión de que la autenticidad de un objeto es indiscernible, en muchas ocasiones, desde el objeto material mismo. Es decir, las convenciones afectan a la consideración que de él tengamos. Esto le conduce a establecer que la obra de arte es un caso particular de invención (?que no está constituida por un *objeto,* sino por un *concepto"*)[6].

La señal serviría para indicar al ejecutante ciertas características de la identidad específica de lo que será finalmente la obra, pero no para indicar nada sobre su identidad numérica. La matriz, que se acompaña a menudo de señales, garantiza al autor que el objeto producido posee cierta identidad específica, pero su identidad numérica no está determinada[7]. Nos encontramos con una multiplicidad que hasta cierto punto se podría comparar con la ofrecida por las distintas ejecuciones de un mismo concierto. Pero la base material de las instalaciones nos insta a identificar la obra con unos elementos palpables y concretos. Las instalaciones podrían conformar un género mixto, generado por la interacción entre un arte *unifásico* (como la pintura) y *bifásico* (como la música)[8].

Genette ejemplifica claramente estas cuestiones:

?Un grabador, un escultor, un fotógrafo produce un objeto que servirá de matriz en un proceso mecánico de ejecución, múltiple o no; un músico, un arquitecto (yo añadiría, un escritor) produce un objeto que servirá de señal

6. PRIETO, Luis J.: ?Le mythe de l'original. L'original comme objet d'art et comme objet de collection", en *Poetique.* Febrero 1990. Pág. 10.

7. PRIETO, Luis J. :"Le mythe de l'original. L'original comme objet d'art et comme objet de collection", en *Poetique.* Febrero 1990. Pág. 11.

8. Esta nomenclatura se debe también a Goodman (GOODMAN, Nelson: *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos.* Seix Barral. Barcelona, 1976. Pág. 124).

en un proceso intelectual de ejecución que supone una lectura interpretativa en referencia a un código (notación musical, convenciones diagramáticas o lingüísticas)"[9].

A partir de esta distinción, las instalaciones que varían según su ubicación se acercarían más a la noción de señal que de matriz. Hemos apuntado que la identidad entre los resultados de una reproducción es, más que nada, una identidad de carácter convencional, puesto que nunca existirán dos objetos completamente idénticos. A pesar de que los elementos materiales coincidan, las relaciones entre ellos se modifican según su ubicación. De todos modos, tal vez haya que esperar al paso del tiempo para que esas obras sean concebidas por una mayoría como iguales o diferentes. Por ahora la política museística respeta (quizá demasiado) la perspectiva del artista, que suele ser quien más insiste en la diferencia de las obras según su lugar de ubicación. Sin embargo, cuando el objeto artístico se haya convertido en un objeto social, quizás se desligue de esas intenciones primigenias y pueda ser trasladado de un lugar a otro como si se tratara simplemente de una escultura o cuadro. Dentro de cien años tal vez habrán variado los parámetros por los que fluyen los circuitos artísticos.

Otro tipo de instalaciones artísticas adquieren un carácter ligado al problema del tiempo. Se trata de aquellos casos en que los artistas sólo realizan un tipo de intervenciones, muy concretas, por los que se definen y son reconocidos por el espectador. Son evidentes los casos de Christo con su empaquetajes y de Buren con sus superficies de franjas. Se podría afirmar que la persistencia en el tiempo de una serie de manifestaciones con análogas características se debe al concepto de estilo. Sin embargo, nuestra

9. GENETTE, Gérard: *L'Oeuvre de l'art. Immanence et trascendance.* Seuil. París, 1994. Pág 59. Seguidamente, Gennete llama *empreinte*a las reproducciones obtenidas a partir de un original como matriz y *copie* a una ejecución que utiliza un original como señal. Un cartón como punto de partida para la ejecución de un tapiz, originaría, por tanto, una *copie* (op. cit. pág 60). Estas distinciones ya se encuentran en Prieto: la copia consiste en servirse del original como señal (el proceso implica una interpretación del original por parte del copista) y la matriz serviría de base a una reproducción (no hay en ella interpretación de qué datos son pertinentes para la consideración del original como obra de arte). En PRIETO, Luis J. : ?Le mythe de l'original. L'original comme objet d'art et comme objet de collection", en *Poetique.* Febrero, 1990. Págs. 15-16.

opinión es contraria a ello. Por diversas razones. El término ‹estilo' se aplica a objetos artísticos diferentes que se unen mediante un lazo etéreo. Se consigue ‹ver el estilo', reconocer la procedencia temporal de una obra, o su autoría, mediante la visión de múltiples obras que contactan entre sí. Es la vista la que se ejercita. Sin embargo, en el caso de Christo o de Buren, existe una **voluntad evidente** de crear una relación entre todas las obras realizadas por el mismo autor. En estos casos, existe precisamente una puesta en cuestión del problema del estilo a través de la repetición sistemática de motivos. En cierto sentido, cada obra pierde parte de su autonomía para trazar una red de relaciones con otras obras del mismo artista. El resultado es que espacios muy diferentes mediante el empaquetaje, se asocian. Da igual que se haya tratado de la costa de California o del Arco del Triunfo. Christo mantiene la idea de multiplicidad de objetos que antes no tenían porqué relacionarse (y por tanto, se propone cierta uniformización). Y cierto interés por el anonimato planea sobre la obra de Buren, pues se rechaza la intervención de orden expresivo, limitándose a sus estampados de franjas. La repetición del mismo motivo va en contra de la obsesiva búsqueda de lo nuevo que imponía la modernidad, y provoca una detención en ese devenir infinito. Si por un lado el fácil reconocimiento de la obra de estos artistas nos lleva a centrarnos solamente en ellos, por otro, la neutralidad del producto, su falta de expresividad (sobre todo en el caso de Buren) nos conduce a la idea de que el autor puede incluso renunciar a la paternidad de la obra ? en cuanto el sujeto ya no es propietario de su trabajo propio, porque no se trata de su trabajo, sino simplemente de un trabajo"[10].

Podemos tratar las obras de Buren y de Christo como ‹puntuaciones' dentro del flujo temporal en que se producen. Son momentos fijados a través del tiempo pero no aislados, sino que guardan una continuidad. Este tipo de actividades no pertenecen en exclusiva al campo interdisciplinar de las

10. MENNA, Filiberto: *La opción analítica en el arte moderno. Figuras e iconos.* Gustavo Gili. Col. Punto y línea. Barcelona, 1977. Pág 85. El problema que pueden suscitar obras de tal inexpresividad es que cualquiera pueda imitarla. Por ello, este artista volverá al concepto de obra artística al darle al cliente un certificado de compra.

instalaciones. Desde 1966, On Kawara se dedicó a pintar cuadros de color liso. En el centro del cuadro pintaba la fecha del día, o sea, que la diferencia entre las diversas obras recae en la diferencia de fecha (ver ilustración 102). Por tanto, todos sus cuadros son acontecimientos similares, pero no iguales, de dentro de un flujo. Son similares por su pertenencia al mismo flujo, pero son distintos porque el tiempo ha avanzado a través de ellos. El cese de la creación de estos cuadros dependerá del fin de On Kawara. De ahí que pueda existir, como comentábamos hace muy poco, la confusión con el concepto de estilo. Pero ni siquiera se puede afirmar que haya una evolución estilística entre los cuadros: se niega hasta eso. Somos arrastrados por el flujo temporal y sólo levemente, podremos dejar huellas de ello. El flujo es indiferenciado, sólo marcamos unos pequeños puntos que nos sirven personalmente de referencia, pero incluso ellos son parte del eslabón de la cadena.

Vamos a acercarnos ahora a otra dimensión del problema. El concepto temporal de nuestra civilización implica la sucesión de diversas unidades en un flujo. En cambio, la multiplicación de módulos dentro del concepto espacial se da simultáneamente. Sólo una lectura de uno en uno de los módulos se acercaría al concepto temporal que hemos heredado. Pero la percepción de una instalación es un acto vivencial, experiencial y por tanto, no nos podemos desligar del factor tiempo. La proposición de un recorrido no es ajena a las instalaciones (por ejemplo, aquellas que constan de estructuras como corredores, o laberintos). En el sentido del trayecto va implícito el factor temporal, pero las formas del uso del tiempo varían según los casos. No extraña la importancia de este factor: incluso se tiene en cuenta en el montaje de exposiciones la proposición de un recorrido para el visitante. Sin embargo nos encontramos con un caso diferente, ante la autonomía relativa de las obras que componen una exposición, y la relación forzosa de los objetos que conforman una instalación.

El concepto de tiempo de nuestra civilización occidental se muestra ligado a la secuencialidad y, por tanto, es lógico que éste se practique en las

instalaciones, asimilando un módulo con una fase temporal concreta[11].

Otras artes no ‹plásticas' parecen claramente temporales: la música, la literatura, necesitan de un proceso para que el espectador las comprenda. Desde este punto de vista, las videoinstalaciones y las propias instalaciones que integren música o literatura se acercarán al concepto temporal, por afinidad con estas artes. Pero la puesta en duda del concepto de Historia que ha proporcionado la crisis de la modernidad dan al traste en cierta medida con esa noción de tiempo lineal. La influencia de culturas orientales, en las que el tiempo aparece en visiones cíclicas, ha proporcionado la posibilidad de que existan algunas instalaciones en las que se pone en evidencia que ese concepto de tiempo ligado al progreso no es unidireccional, sino que puede tratarse de un proceso recursivo. En algunas fonoinstalaciones que podrían tener un principio y un fin temporal, se ha eliminado esa posibilidad y se ha optado por reproducir una grabación de bobina a bobina y que, por tanto, carece de fin. Nos hallamos, como en la fonoinstalación *Get out of my mind, get out of my room*, de Bruce Nauman, ante un caso diferente al concepto temporal lineal, puesto que en ella no existe la propuesta de un principio y un fin. Se trata de una puesta en escena de ese tiempo circular que McLuhan asociaba al hemisferio derecho del cerebro [12].

---

11. Esta tendencia está presente en numerosas instalaciones. Juan Navarro Baldeweg (ilustración 44), se sitúa en una habitación vacía las huellas que progresivamente va dejando el juego de la luz y la sombra que produce el sol y los objetos que se le interpongan. El mismo autor fija la detención de un columpio. Si la foto puede ser entendida como una instantánea, la instalación puede hacer lo mismo, pero tridimensionalmente. Para este artista, el efecto del tiempo se muestra a menudo a través de los ciclos de los astros. En otras ocasiones, pondrá de relieve el desarrollo de las fases lunares. En este caso y en los anteriores, se demuestra una acumulación de varios tiempos a través de una especie de foto fija de algo que se halla en continua sucesión. La sucesión propuesta por el artista es, a pesar de todo, mínima y reductora en comparación con la sucesión real.

12.También en expresiones musicales se observa la tendencia manifiesta a una repetición obsesiva, sin principio ni fin claramente expuestos, como parte de la *New Age* americana. A este respecto escribe Popper:"La música repetitiva americana no requiere una memoria linearizante para la lectura-escuela del enunciado, y el placer de escuchar está ahí desde que asumimos "la función positiva del olvido" en nombre de una vivencia concreta del instante intensivo-plural, desplegado, infinito". POPPER,

Einstein a principios de siglo había dinamitado la noción de que el tiempo es absoluto. Este tipo de cuestionamientos ha influido indudablemente en el arte, por ejemplo, induciendo a una fragmentación del espacio pictórico en el cubismo. La herencia de estas ideas modifica la configuración de un género ‹desmembrado' como es la instalación. La multiplicación de elementos que conforman estas obras nos remite a lo fragmentario, a pesar de que la instalación quiera ser presentada como una sola obra, y su título unifique cuantos componentes materiales contenga. Si unimos estas perspectivas con la creación de un espacio totalizador a través de las relaciones virtuales entre los elementos de estas manifestaciones, volvemos a encontrarnos con otra de las características que McLuhan atribuía a las funciones del hemisferio derecho del cerebro: no podemos ya hablar de un tiempo singular, sino de tiempos alternativos y plurales que operan bajo reglas diferentes. La estaticidad que suponen los monitores como objetos en una videoinstalación se contrapondrá a los tiempos, a menudo diferentes, que se expondrán en las pantallas y a las percepciones variables de los visitantes. Tal vez una nueva categoría de tiempo, ni cíclico (como ocurría en antiguas civilizaciones) ni lineal, sino mucho más complejo, haya hecho su aparición.

La complicación del concepto temporal se evidenciará en innumerables actuaciones de artistas, sobre todo si se sitúan en un terreno interdisciplinar y si pretenden transgredir las normas heredadas de la tradición. El siguiente ejemplo es una muestra de la posibilidad de que, existiendo una simultaneidad temporal, se exprese una multiplicidad de espacios, cuya única conexión parece ser el artista: Jean Marc Philippe expone en París a la vez tres tipos de obras en tres galerías distintas. La crítica ha reaccionado negativamente contra esta fragmentación, pero se trata de críticas basadas en un concepto ‹estable' del individuo. Estas obras no suponen sólo la fragmentación del tiempo a través de las 'puntuaciones' como hace On Kawara, sino una fragmentación del propio individuo, que se expresa en un tiempo simultáneo como si quisiese dar prueba de su

Frank:*Arte, acción y participación* . Akal. Madrid, 1989. Pág 285. Se está citando la idea de Daniel Charles en "La musique et l'oubli" *Traverses* núm. 4, 1976, pp 14-23 e Ivanka Stoïanova, "Musique répetitive", en *Musique en jeu* núm. 26 pp 64-80.

omnipresencia, su desvelamiento a través de los objetos. La ruptura de la idea de tiempo lineal conlleva también la eliminación de un sujeto estable ligado a sus obras. Como dice Baudrillard, "ya no creemos en la esencia propia del tiempo. Ya no creemos en la libertad de un sujeto que gozaría de su propio vacío, de su ausencia, aún efímera, en el loisir. Ya no creemos en la propiedad del tiempo, ni por tanto en la apropiación, feliz o infeliz, del tiempo vacío. Ya ni siquiera conocemos, en teoría, tiempos muertos en el flujo de la comunicación. La circulación pura, la interacción pura ponen fin a los tiempos muertos y al mismo tiempo pone fin al tiempo mismo"[13].

3. MULTIPLICIDAD Y ESCALA

¿Aceptaremos como instalación una obra cuya principal característica es la utilización de un solo elemento de dimensiones que superan las humanas, si hemos insistido en que éstas se componen de un conjunto de elementos manejables dispersos en un espacio? La unión de la noción de multiplicidad con la esencia de las instalaciones, ha apuntado hasta ahora en una dirección de dispersión de elementos, y no de concentración, como ocurre con aquellas obras que se definen por un único elemento con aumento de escala.

Desde el principio de este libro se ha aludido a la necesidad de observar estas obras desde una perspectiva interdisciplinar. Ahora debemos plantearnos si los inmensos cubos minimalistas que ocupan una arquitectura previa, hasta incluso ahogarla por las dimensiones del objeto, pueden considerarse instalaciones.

Si existen dudas para incluir estos objetos en el género de las instalaciones, es precisamente por la existencia de una escultura monumental. El uso de un solo elemento se contrapone a la multiplicidad ligada a diversos componentes, idea que venimos admitiendo en el desarrollo

13.BAUDRILLARD: "Videoesfera y sujeto fractal" en ANCESCHI, BAUDRILLARD y otros: *Videoculturas de fin de siglo.* Ed. Cátedra. Col. Signo e imagen. Madrid, 1990. Págs. 34-35.

de nuestro estudio. Maderuelo, en su espléndido libro *El espacio raptado* [14] se centra en las interferencias existentes entre escultura y arquitectura. Entre sus tesis, se halla la siguiente: que las corrientes escultóricas que se han producido desde el minimalismo proponen una apropiación del espacio circundante a los objetos.

¿Es esta tesis compatible con la nuestra? Opinamos que sí, pero desde una dimensión específica. El autor atribuye a los movimientos escultóricos una apropiación del espacio que, sin embargo, también ha sido realizada desde otras artes. Ahora bien, si tenemos en cuenta que sus intereses discurren entre dos polos, el arquitectónico y el escultórico, es lógico que se centre en algunos casos de evidente ‹materialidad'. El aumento de escala, sin duda, afecta a la recepción del espectador. La sorpresa de un objeto que se asocia tan evidentemente a lo arquitectónico (pues se incluye dentro de otra arquitectura) lleva a la apropiación del espacio que lo circunda, hasta hacerse protagonista del contexto donde se ubica. Y ello lo consigue por el aumento de las dimensiones ‹habituales' de una escultura que se encuentre en un interior.

Ahora bien, ¿se puede considerar una instalación un cubo de dimensiones desmesuradas? Si admitimos las tesis de Maderuelo, es evidente que sí, pues ese ‹espacio raptado' nos induce a la creación de un espacio de diferente categoría al que existía previamente en ese lugar. Además, debido al tamaño inhabitual, se pone en juego una interacción evidente con la corporeidad del espectador. Por el contrario, si nos ceñimos a la dispersión en el espacio, habremos de matizar diferencias de grado respecto a nuestros puntos de partida. El resultado podemos calificarlo de ‹instalación', pero el medio de consecución no ha sido el de la dispersión de elementos sino el de concentración y aumento de uno de ellos. Por tanto, podemos tratar los aumentos de escala como un segundo medio de conseguir una instalación, pero un medio, que a la vez consigue que esa instalación, siendo interdisciplinar, ocupe un lugar intermedio entre escultura y arquitectura.

14. MADERUELO, Javier: *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura.* Mondadori. Madrid, 1990.

Maticemos estas cuestiones. Un solo objeto (como un lienzo colocado en una posición no habitual) que ocupe un espacio arquitectónico, también se impone al espectador, y ‹rapta' el espacio circundante. Por tanto, lo que ocurre es que el aumento de escala ha sido un procedimiento habitual dentro de unas corrientes concretas, lo que no implica que se puedan utilizar solamente procesos escultóricos para integrarlos con la arquitectura.

En todos estos casos, pues, multiplicidad puede ser asociada al aumento de escala, puesto que ambos procesos tienen como resultado la creación (y ,por supuesto ‹rapto') de un espacio.

Un caso de aumento de escala con germen escultórico y que se separa de éste con más contundencia es el de obras de grandes dimensiones y que proporcionan **penetrabilidad** (por ejemplo, los iglús de Merz). Al tratarse de obras penetrables, se consigue establecer un caso intermedio entre las obras con aumento de escala y las instalaciones con dispersión de elementos, pues ambos casos requieren que el espectador se interne en la obra. Esto, que puede ser fruto de las pretensiones del artista, sin embargo, no es admitido a menudo por las galerías, los museos o las fundaciones que exponen las obras. Por tanto, cabe también hablar de una penetrabilidad virtual. Como casos cercanos a la arquitectura, existe una penetrabilidad manifiesta, pero no practicada (cosa, que por otro lado, afecta también a las instalaciones que son limitadas con una cinta alrededor: la penetrabilidad se intuye, pero no se realiza).

El aumento de escala en las obras artísticas ha estado siempre mediatizado por la asociación del arte al poder. Pero asistimos a un aumento generalizado del formato de la obra en el Pop, el Minimal y la Nueva Abstracción. Actualmente nos hemos acostumbrado tanto a los grandes formatos que hasta obras de aquella época pueden no sorprendernos por su tamaño. Sin embargo, lo cierto es que la irrupción de las grandes medidas se realizó en un contexto en el que aún dominaban las obras íntimas, de pequeño o mediano formato.

Por otra parte, el aumento de escala de objetos provoca que sean inservibles. Su única función sería la ornamental. Y sus dimensiones nos conducirían a la idea de monumento. Por tanto, el aumento de escala, sin

definirse totalmente por los resultados de su proceso, representa una línea de conexión entre la pura ornamentación y la escultura monumental.
Dentro del contexto minimal, las notables dimensiones de las ‹estructuras primarias' pueden estar afectadas de gigantismo. La manejabilidad que atribuíamos a los objetos que conformaban las instalaciones deja por tanto de tener preeminencia en estas obras, por lo que se presentan como un material intermedio. Pero sería absurdo no relacionarlas con las instalaciones si hemos definido éstas como un género del ‹entre'. La multiplicidad, por tanto, será más intuída que evidenciada. La manejabilidad de los objetos por un artista sufre una mutación gracias a los beneficios que proporcionan los medios tecnológicos industriales, que provocan que el autor se pueda ceñir a la realización de un proyecto, que será llevado a cabo en el taller de una fábrica. La ausencia de manejabilidad se suplirá gracias a los avances técnicos.

Varias circunstancias se unen al uso de las grandes dimensiones: el elevado coste del encargo a la fábrica, o la asociación al poder establecido, puesto que estas obras sólo podrán ser adquiridas por los dueños o administradores de grandes espacios. ?Precisamente (...) por ser creado e ideado para el museo, para el coleccionista millonario, por estar, a menudo, ejecutado en materiales costosos (por ejemplo, en acero inoxidable), que exigen un trabajo no artesanal, estas obras no pueden existir más que en virtud de un mercado preciso que justifica el notable gasto de realización material"[15].

De estas circunstancias se deduce la necesidad de aparición de un tipo de obras más baratas, para una clientela que no pudiera permitirse los altos costes que provocaban los aumentos de escala.

4. MÚLTIPLES E INSTALACIONES: MULTIPLICIDAD, REPETICIÓN Y REPRODUCCIÓN INDUSTRIAL

El fenómeno de la seriación, estudiado por Benjamin a partir de la

15. DORFLES, Gillo: *El devenir de la crítica.* Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Pág. 170-171.

reproducción de las obras, afecta también a la expresión artística, en cuanto a la reducción o eliminación del aura. La aparición del concepto de *Reihung* apunta también en este sentido. Se trata de un ?principio de disposición estructural basado en la seriación y en la repetición de unidades formales de escasa o nula variabilidad"[16]. Son muchos los artistas que han recurrido a este principio como Le Witt (y los minimalistas en general), Andy Warhol, Arman, etc.

Ahora retomaremos dos conceptos que ya manejamos con anterioridad, el arte alográfico y el arte autográfico. Recapitulemos: el primer calificativo se refiere a aquellas artes en las que las copias constituyen otros tantos ejemplares válidos de la obra; el segundo, a aquellas obras en la que la noción de autenticidad tiene un sentido que se define por la historia de su propia producción [17]. Aparece, por tanto, el problema de la multiplicidad en relación al número de ejemplares. La autografía se caracteriza por que cada obra es un objeto único, mientras que la alografía, por que cada obra es ?un objeto múltiple, es decir, una serie de objetos tenidos por idénticos, como los ejemplares de un texto o las pruebas de una escultura de metal fundido"[18].

La línea de separación entre el arte autográfico y el arte alográfico no coincide con la que separa un arte singular y un arte múltiple. Se puede considerar que el grabado obtiene un producto singular en su primera fase (la plancha) y múltiple en la segunda (la impresión), por lo que cabe la posibilidad de considerarlo autográfico, diferenciando artes que constan de una o de varias fases (la pintura sería un arte autográfico con una única fase)[19].

16. SUREDA, J. y GUASCH, A.M.: *La trama de lo moderno.* Akal. Madrid, 1987. Pág 232.

17. GENETTE, Gérard: *L'Oeuvre de l'art. Immanence et trascendance.* Seuil. París, 1994. Págs. 22-23.

18. GENETTE, Gérard: *L'Oeuvre de l'art. Immanence et trascendance.* Seuil. París, 1994. Pág. 23.

19. GENETTE, Gérard: *L'Oeuvre de l'art. Immanence et trascendance.* Seuil. París, 1994. Pág. 52.

Respecto a esta idea de multiplicidad que planea sobre las artes, hay que considerar que las impresiones nunca son objetos materiales totalmente idénticos, simplemente porque dos objetos materiales no pueden ser físicamente iguales. No importa. La industria los ha considerado idénticos, como objetos de serie, es decir los considera iguales desde un punto de vista práctico y **convencional**.

De todos modos, en los tipos de artes que incluyen la idea de la reproducción, la multiplicidad no es más que una posibilidad, puesto que una vez positivado el papel, se puede destruir el cliché, o una vez impreso, se puede eliminar la plancha, o destruir un molde que haya servido para realizar una sola pieza.

La esencia de las instalaciones permite a menudo un uso de técnicas reproductoras. Las instalaciones carecen de limitación de procedimientos. Por tanto, emplean también aquellas técnicas que se basen en la reproducción a partir de una matriz. Por otra parte, hemos señalado la necesidad que tienen las instalaciones de disposición de elementos manejables para modificar un espacio previo. Así que parece apropiado que, si el autor pretende crear afinidades entre algunos o todos los elementos por medio de similaridades formales, se exponga una idea de multiplicidad asociada a las obras alográficas. Todo ello es lógico, si se intenta crear un espacio de diferente categoría (llamémoslo provisionalmente virtual o aurático) al que existía allí previamente a la colocación de los elementos que conforman la instalación. Poco importa la naturaleza de estos materiales: cubos, losas cuadrangulares, papel pintado, enchufes, fotografías, monitores, ladrillos, ropas, etc. Lo esencial es que la repetición de elementos análogos proporcione al espectador la posibilidad de establecer relaciones que no existían en el mismo lugar antes de instalar los objetos.

Si tratamos una instalación como una obra completa de elementos, éstos, aisladamente, se convierten en fragmentos. Pero la cuestión no es tan sencilla. A menudo, instalaciones que se componen de montículos de arena, o de cajas de cerillas, o de objetos especialmente pequeños, no experimentan un cambio perceptible artísticamente, si eliminamos uno de esos elementos. No se muestra evidente la incompletud de la obra.

La historia del arte nos ha proporcionado innumerables ejemplos de

cómo obras incompletas siguen constituyendo una entidad estética. La Venus de Milos posee para nuestros ojos una incompletud inherente. Como afirma Marguerite Yourcenar, el tiempo se convierte en un escultor de los objetos artísticos, y les concede, por tanto, una vida propia, aparte de la que quiso dotarle su autor.

Los fragmentos que han llegado hasta nuestras manos pueden sugerir una totalidad virtual, a pesar de que perceptivamente los consideremos incompletos. Genette comenta que ?nuestra relación con el arte antiguo (a excepción de algunas obras arquitectónicas) pasa esencialmente por manifestaciones indirectas", y de ello podemos deducir que se concibe una fragmentación de carácter cuantitativo (Venus de Milos) y otra de carácter cualitativo -aquellas obras que nos han llegado por medio de documentos, como ocurre con manifestaciones de *Land Art*. Su carácter efímero hace que sólo hayan llegado a nuestras manos por medio de fotos, grabaciones en vídeo, filmaciones, etc. Así, las propiedades espaciales de una intervención son sustituidas por las propiedades fotográficas o videográficas, y los caracteres, que las obras originarias abandonan, se cambian por otros, propios de los medios de reproducción. Y según Genette, seguimos considerándolas obras por un efecto de trascendencia (ya que la inmanencia, la materialidad de su soporte, se ha visto modificada)[20].

Es el nivel de análisis lo que permite dentro de un sistema averiguar la autonomía de las diversas partes que lo componen. La consideración de los componentes de las instalaciones como discursos autónomos nos revelan una analogía con respecto al concepto de obra tradicional[21]. Ahora bien, si tomamos los módulos de las instalaciones como integrantes de un discurso mayor a través del cual adquiere sentido el posicionamiento de las diferentes partes, hablamos ya de los elementos de la instalación como si se tratase de fragmentos de una obra totalizadora.

20.GENETTE,Gérard:*L'Oeuvre de l'art.* Seuil.París,1994.Pág. 249. Es otro modo de admitir el carácter convencional de los géneros artísticos.

21. Ocurrirá así cuando intentemos explicar el papel significativo de determinados elementos dentro de una instalación.

Esta posibilidad de que nos internemos en una obra teniendo en cuenta su fragmentación o totalidad hace de ella una obra contemporánea. La tradicional autonomía de los textos artísticos, el que constituyeran una obra cerrada y completa parece ser contraria a nociones más libres sobre el arte contemporáneo. En la actualidad estas obras parecen ampliar las interpretaciones que suscitan, transgrediendo el estatuto del arte al que podrían pertenecer. Es un efecto de la ‹posición interdisciplinar'. Pero no hemos de adjudicar la responsabilidad de este cambio de paradigma a la actualidad. Más bien estas rupturas se remontan subrepticiamente al Romanticismo y su culto del fragmento (sobre todo, si tenemos en cuenta la subversión de las unidades clásicas), a que el juicio estético pudiera investirse en cualquier objeto, natural o manufacturado, a las apetencias hacia las obras totales, híbridos de varias disciplinas, fenómeno que difícilmente toleraba el clasicismo.

El uso de la tecnología para la reproducción de obras artísticas sin duda ha modificado la creación. La función del artista de trascender la lógica de lo cotidiano está en contradicción con el hecho de deba hacerlo como cumplimiento del deber social (pues el arte debe ser el medio de vida del artista). El artista se ve, entonces, obligado a que sus gestos creativos se repitan, y que así la obra deje de tener sentido. Su actividad se convierte en pura retórica apoyada por la reproducción industrial, sin que pueda realmente realizar la función encomendada de trascendencia social. Se convierte en otro objeto del engranaje.

Benjamin en su célebre ensayo ?La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica"[22] ya informaba sobre las consecuencias del uso de procedimientos industriales en el terreno de las artes. La obra auténtica pone el acento en el ‹aquí y ahora', en su proceso de producción. ?La reproducción técnica se acredita como más independiente que la manual respecto del original"[23] En cuanto a su valoración, Benjamin decía que la reproduccion

22. BENJAMIN, Walter: ?La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos.* Taurus. Madrid, 1973. Págs.15-57.

23. BENJAMIN, Walter: ?La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos.* Taurus. Madrid, 1973. Pág. 21.

técnica es a la vez emancipadora y alienante.

Los objetos de la sociedad de consumo aparecen sin la sublimación tradicional de los objetos de arte, que eran únicos y originales. Ahora, por tratarse objetos realizados en serie, adquieren en sí una única diferencia constante. Esta diferencia entre dos objetos en serie siempre radicará en que son producidos en momentos distintos, mientras que una materialidad análoga subyace a ambos. Así, el consumo del arte no exige la tradicional sublimación a que parecía obligar antiguamente. El objeto, ya estandarizado por la sociedad de consumo, no tiene porqué asociarse a una sedimentación del pensamiento de la sociedad[24]. Lo importante, el aquí y el ahora, se manifiesta en el objeto como pura materialidad. Éste deja de ser soporte de grandes ideas, o más bien soportan la idea de que no son más que materia, como la sociedad que los produce. Esta asociación con los medios de producción llega al punto de que -como ocurre en el arte minimalista-, la obra pueda ser concebida, y luego encargada a cualquiera y realizada por procesos industriales. Su asociación a la tecnología apunta también a una separación de lo sentimental, lo delicado, etc., para adherirse a una forma de hacer que se aparta de lo sofisticado. La tecnología se convierte sólo en un instrumento. No existe el deseo de imitarla, ni una exaltación de los medios de producción (como ocurre en el ámbito productivista, el futurista, o, más tarde, en el pop). Toman de la sociedad industrial los principios de la producción masiva y la idea de módulo intercambiable. Ello responde a una serena relación con la idea de arte, un arte liberado del ‹aura'. La simpleza del cubo ayuda a que resulte fácil su reproducción (y dé posibilidad al establecimiento de la serialidad y de principios estructurales que incluyan una variante) pero también a considerarlo un objeto inútil.

Es imposible no tener en cuenta la influencia de la tecnología en el concepto de multiplicidad en el arte. Hoy en día es tan habitual encontrar una foto artística reproducida en un periódico, como un cuadro pintado o una

24. El asumir el objeto de consumo ha resultado más fácil en América, que tiene a su favor una corta historia y una menor presión del pasado cultural. Así se explica la mayor resonancia en aquel continente de los movimientos artísticos que se relacionan, positiva o negativamente, con el consumismo.

estatua en una galería. No nos extrañamos ya de la invención del ‹múltiple' ejecutado en serie. Todo ello coloca en crisis a un sector de la realización artística.

El advenimiento de movimientos asociados a la tecnología parece desprenderse a menudo de la parte artesanal de la creación. Dorfles confirma en *El devenir de la crítica* que lo informal y lo matérico están decididamente superados, y que los caminos a recorrer pasan por ?la profundización y perfeccionamiento del arte programado, cinético, estructural, del realizado a través de métodos industriales y seriados, pero sólo con la condición de que esto no lleve a la creación de nuevos, falsos ‹ídolos' (obras multiplicadas, pero con pocos ejemplares firmados; obras aparentemente masificadas, pero después fetichizadas por igual). Estas obras, que pretenderían estar verdaderamente al alcance de todos, mejorarían las condiciones generales del gusto, sin convertirse nuevamente en la prerrogativa de una *élite* sofisticada"[25].

También los múltiples nacen con una tendencia de proveer a un público que no puede pagar las elevadas sumas exigidas por las galerías para adquirir obras y que, sin embargo, se aproxima cada vez más al arte de vanguardia. Por tanto, para facilitar la venta, se ha venido difundiendo entre los artistas y galeristas la costumbre de recurrir a obras que pueden ser multiplicadas o distribuidas en serie. Los múltiples o réplicas atienden a esta necesidad del mercado. Estas réplicas seriadas de un prototipo creado para ser reproducido se distinguen del mero concepto de copia de un ejemplar único:

"Es realmente mucho más que una copia por su fidelidad a una obra única, ya que la obra creada por el artista como tal no podrá nunca, una vez reproducida, conservar aquellas particulares características del toque manual que sólo el artista le pudo imprimir. Por otra parte, por el hecho mismo de haber sido producido en un número grande o grandísimo de ejemplares idénticos, el múltiple llega a perder necesariamente aquel ‹preciosismo' que, por estar hecha a mano y por ser única, tenía la obra de arte del pasado. De tal modo que en los últimos años se han ido ‹multiplicando' los múltiples

25. DORFLES, Gillo: *El devenir de la crítica.* Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Pág. 177.

creados con los métodos más diversos y con los materiales más diferentes: en plexiglás, madera, metal barnizado, vidrio, volumétricos y compuestos a modo de rompecabezas o basados en fotoincisiones, rigurosamente geométricos o cinéticos, obras *pop* (Baj, Raysse, Arman) o programadas (Munari, Mari, Bill), producidas en poquísimos ejemplares y a un precio muy alto (Arp, Tilson , Vasarely), o en grandes series y no numeradas?[26].

II. 5. Joseph Beuys. *The Pack.* (También hallado como *Das Rudel -La manada).* 1969

El múltiple supone una integración mayor entre la obra plástica y su reproducción. El objeto industrial, a diferencia del múltiple, carece en principio de las apetencias hedonistas o frívolas que puede connotar el trabajo artístico. Pero el trabajo del artista en ambos casos es muy parecido al común diseño de objetos. El arte se apropia parcialmente de los medios de producción en serie. La primera consecuencia de ello (aunque no definitiva) es que, al evitar el carácter único del objeto, se evite también su fetichización.

Una de las más importantes objeciones que se le han formulado a los múltiples es que su sentido originario de posibilitar también el coleccionismo en las masas haya quedado olvidado en favor de series muy limitadas de un objeto, que adquiere, por tanto, un prestigio análogo al de la obra original. Algunos artistas defienden la existencia de esa limitación. Beuys afirma, por ejemplo que ?en algunos casos la edición ha de ser limitada porque es

26. DORFLES, Gillo: *El devenir de la crítica.* Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Pág. 185-186. Otros artistas que exponen múltiples son Soto, Le Parc, Lenk, Mack, Morellet, Oldenburg, Takis, Demarco, Bonalumi, Alviani, Carni, Gerstener, Castellani, Vasarely, Beuys etc.

técnicamente imposible hacerlo de otro modo"[27]. Presupone, por tanto, que el trabajo del múltiple es en principio artesanal, y que la edición es una solución para las series muy numerosas. Un artista no puede pasarse toda la vida fabricando cajas de madera, por lo que opta por trasladar esa labor a una fábrica. La instalación *The Pack* (ilustración 5), también de Beuys, muestra una furgoneta de cuya parte trasera sale una larga hilera de trineos. Beuys, muy dado a la utilización de los mismos objetos en diferentes obras, aísla uno de los trineos, y realiza una serie de múltiples. El número de ejemplares del trineo supera con mucho el número de trineos que participaban en la instalación. En las nuevas realizaciones, el objeto adquiere una importancia diferente a la obtenida en la obra anterior. No importa ya el espacio creado con la furgoneta. Se adivina la autonomía del objeto. Por tanto, podemos precisar que la multiplicidad aportada por los medios de reproducción tienen una categoría diferente a la obtenida con el fin de recrear un espacio. La instalación conlleva una red de relaciones entre trineos análogos. Los trineos vendidos uno a uno, finalmente, se concentran bajo su misma materia. Los que se hallan con la furgoneta, se expanden[28].

Mientras una instalación o un *environment* posee una serie de contenidos, variando de potencia según los casos, los múltiples (que, al carecer de una localización espacial, no generan relaciones entre ellos) se

27.SCHELLMANN, Jörg y KLÜSER, Bernd:*Joseph Beuys. Multiples. Catalogue Raisonné of Multiples and Prints 1965-1985.* Edition Schellmann GmbH. Munich. 1985.(sin numeración de páginas).

28.?En el gran environment, la carga pertenece a la furgoneta y debe permanecer con ella, mientras que los trineos de la edición nunca tuvieron una furgoneta, el elemento necesario para que estuvieran todos juntos. Por medio de la furgoneta con los trineos, se imagina un paisaje o una ruta donde vive la carga. Por otra parte, con la edición no se tienen puntos de referencia a un espacio. Los trineos fueron realizados independientemente, aunque, por supuesto, existen también como un conjunto". SCHELLMANN, Jörg y KLÜSER, Bernd:*Joseph Beuys. Multiples. Catalogue Raisonné of Multiples and Prints 1965-1985.* Edition Schellmann GmbH. Munich. 1985(sin numeración de páginas).

satisfacen con provocar alusiones mínimas, sugerencias[29]. De este modo, las instalaciones *apelan a nuestro entendimiento* mientras que los múltiples, *se presentan* (muchas veces al estilo de los *ready-mades).* El campo semántico al que se abocan está más abierto, pero por ello, también más indefinido.

Los objetos convertidos en múltiples pueden ser tan variados como los que participan en una instalación. Dejando a un lado los grabados y fotografías, que conllevan la idea de multiplicidad, otros objetos empiezan a incluirse en los circuitos artísticos (botellas, trineos, cintas de cassetes, cintas de vídeo, películas, postales, cuartillas, etc). Formalmente, se le pide a un múltiple, para que sea considerado una edición, que esté firmado y numerado, al igual que exige una impresión.

El ideal democrático que subyace a los múltiples apunta, en otro sentido, a la unidad de arte y vida que también proporcionaban los *happenings*. No había nada más válido para la promoción del arte como el hecho de que el mismo artista promoviera que todo el mundo pudiera ser coleccionista. También la fabricación industrial pone en evidencia que la ‹artisticidad' del múltiple no recae tanto en el artista como en el concepto de obra propuesta (conceptual), y que, en último término, como afirmaba Beuys,‹todo el mundo es un artista'[30].

Tanto los múltiples como las instalaciones toman como recurso la repetición. La repetición, como veremos a lo largo de este estudio, adquiere un valor interpretativo. Desde diversos movimientos artísticos se ha utilizado

29.SCHELLMANN, Jörg y KLÜSER, Bernd:*Joseph Beuys. Multiples. Catalogue Raisonné of Multiples and Prints 1965-1985.* Edition Schellmann GmbH. Munich. 1985 (sin numeración de páginas).

30.Frase que, además, se apoya en la repulsión de ciertos espectadores ante la obra de arte. Comentarios como ‹eso también lo puedo hacer yo' demuestran el rechazo general de un público que utiliza parámetros diferentes a los del arte de vanguardia. La propuesta de Beuys es, pues, aprovechar esos comentarios para decir ‹efectivamente, usted puede crear arte, puesto que todos somos artistas'. Será irrelevante que los medios sean industriales o artesanales. Un múltiple es también una obra de arte.

el recurso de la repetición de elementos, lo que implica la existencia de un embrión inicial, extendido hasta el infinito por múltiples procesos, adiciones, sustracciones, etc. Esta tendencia permite que una obra (y, cómo no, entre ellas, las instalaciones) sea concebida como una suma de partes, pero también a que esa obra no tenga porqué ser igual a dicha suma. Se trata del valor paradójico de la instalación, que propugna multiplicidad a la vez que tratamos cada una de ellas como una única obra. Esta noción paradójica refleja, en suma, dos ideas diferentes del infinito. Una, la que se desprende de la geometría euclidiana (por ejemplo, en instalaciones de tipo reticular); otra, que se deduce por la incorporación de elementos ajenos a la obra como materia y que complicará bastante este estudio.

Por tanto, la repetición de elementos puede conducirnos a múltiples interpretaciones. En muchas instalaciones generará procesos creativos. A menudo entre las operaciones elaboradas por el artista encontraremos, por ejemplo, la voluntad de fijar lo transitorio (y en este sentido, la repetición se podría concebir como un flujo); en otras, deseará dar permanencia y continuidad a los elementos caducos, a los vestigios más humildes y modestos de nuestra época (como ocurre en obras de *arte povera*).

Los componentes de una instalación podrán adicionarse según un orden, una lógica compositiva; y este orden puede ser más o menos racional. También esta tendencia será posible en otras artes. Por ejemplo, las obras de la escultora americana Nevelson, que se basa continuamente en el recurso de la repetición, poseen una organización característica que las asocia a ciertas obras arquitectónicas, y una variabilidad y repetibilidad que las aproximan a obras musicales o poéticas de Stockhausen o Cage[31]. La repetición en estas obras permite observar las piezas, particularmente o en un análisis de conjunto. Indudablemente, en las obras de Nevelson, Cage o Stockhausen es la repetición de elementos lo que sobresale perceptivamente, pero también lo que alude al nivel de los significados. La potencia de éstos se basa en la capacidad de descomposición que admiten sus flujos repetitivos. Estas obras de Nevelson permiten tanto una observación de

31.DORFLES, Gillo: *El devenir de la crítica.* Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Pág. 102.

conjunto como un análisis parcial. En su repetición reside su fuerza, en su capacidad de descomposición radica su misterio.

Por otra parte, una repetición que nos conduzca a una complicación de la geometría euclidiana será precisamente lo que introduzca en las instalaciones la propiedad de variar, sea a través del trabajo del espectador, de la intercambiabilidad de elementos, de relaciones entre elementos, o de su ubicación respecto a la totalidad. Umberto Eco en *Lector in fabula* subraya el protagonismo del espectador como activador de sentido ante la obra de arte. La multiplicidad de la obra es comparable entonces a la apertura infinita de interpretaciones, como ocurría en *Obra abierta.* Eco contempla no sólo la obra materialmente dada, sino también todas sus posibilidades de lectura, lo que ofrece la estructuración polisémica de un proceso abierto que, como vimos con anterioridad, será aplicable al universo de las instalaciones.

1. PROBLEMAS DE DENOMINACIÓN

Tal vez por la herencia que manifiestan las instalaciones con respecto a otros tipos de producciones artísticas, la búsqueda de antecedentes resulta compleja. Al tratarse de un género interdisciplinar, es común tratar estas manifestaciones simplificando su estatuto. Una de las labores de este epígrafe será poner en evidencia cómo una de las más admitidas versiones de la instalación resulta insatisfactoria una vez que nos sumergimos en nuestro campo de trabajo.

Como se exponía anteriormente, se ha de cuestionar la acepción más utilizada de la instalación -aquella que la considera una ‹ampliación de la escultura'-, pues deja de lado, por ejemplo, las innumerables influencias que la pintura ha ejercido en las cuestiones de espacio, y atribuye a la escultura un dominio de lo tridimensional que no es en exclusiva su patrimonio.

Desde la perspectiva de los conceptos de multiplicidad y fragmentariedad, también podremos verificar cómo éstos se constituyen como motores dentro de producciones artísticas de carácter bidimensional. Un repaso breve por diferentes movimientos artísticos nos mostrará que la gestación de las instalaciones y los conceptos de multiplicidad y fragmentariedad se han ido fraguando a lo largo de variadas tendencias para, por fin, plasmarse en la creación de un espacio real y no sólo referencial.

Estas diferentes perspectivas constituyen el punto de partida para reafirmar la instalación como un género del ‹entre', y no como hija directa de la escultura.

Como afirmamos con anterioridad, una de las consecuencias de admitir la instalación como un particular tipo de escultura ha sido constreñir las posibilidades técnicas inherentes a estas manifestaciones y relegarlas a procesos que corresponden a la categorización tradicional de las Bellas Artes. Debemos ser cautelosos con la admisión de las nomenclaturas, pues bajo ellas subsiste a menudo una tendencia a la restricción que puede ser particularmente dañina en géneros mixtos, como el que nos ocupa. Por ejemplo, durante los últimos años se ha hablado del auge de la escultura en detrimento de la pintura, pero el alza de la escultura se ha referido en gran medida a la producción de instalaciones, con lo que la competencia entre artes en este caso se basa en realidad en una restricción.

Planteamos como hipótesis, por tanto, que la pintura comparte con las instalaciones una ambición por asociarse al espacio circundante, y que la escultura no es la dueña y señora de la noción de espacio en las artes (si lo es de algo, es del término ‹volumen'). Podíamos haber partido de, por ejemplo, la arquitectura, pero nos interesa más reivindicar el espacio como un terreno común a diversas prácticas desde un arte que a menudo se ha visto ‹marginado' de las relaciones espaciales, la pintura. En la mayor parte de investigaciones sobre instlaciones, arquitectura y escultura han sido también objeto de estudio, cosa que no ocurre con la pintura, por lo que queda un campo de investigación abierto en el que ahora pretendemos introducirnos.

2. LA VOCACIÓN ESPACIAL

Desde las primeras manifestaciones rupestres, un interés en representar manos o escenas de caza ponen en relación una actividad creadora con referentes de la realidad (y, por supuesto, con significados que la trascienden). El uso de un soporte como una caverna (una arquitectura natural), aprovechando las hendiduras o los salientes para la sensación volumétrica, nos revela que, aunque concibamos a la pintura como adherida a una superficie, se establecen dos tipos de relaciones con el espacio: la creación de un espacio de materia pictórica (conformado gracias a la disposición de pigmentos y aglutinantes sobre una superficie) y la creación de un espacio asociado a la apariencia de lo real (la materia del soporte es una materia relacionada con los objetos de la realidad). Estas dos tendencias constituyen una constante desde la que se ha abordado la integración del espacio ilusionista pictórico con el espacio vivencial del espectador.

Las relaciones arquitectura-pintura, desde las pinturas murales, ya nos indican una ampliación del espacio, más allá de los mismos muros. El uso de la almendra mística en el Románico en bóvedas y cúpulas relacionan un espacio arquitectónico con un espacio real, el cielo. Las dos tendencias pictóricas, por tanto, se combinan con bastante asiduidad. Los trampantojos también han utilizado la asociación de un soporte arquitectónico para plantear engaños visuales, gracias a la ampliación del espacio pintado y su combinación con el entorno del espacio real.

En este sentido, no podemos estar de acuerdo con la opinión de Benjamin de que ?la pintura no está en situación de ofrecer objeto a una

recepción simultánea y colectiva"[1], pues estos ejemplos la desmienten. La asociación de la pintura a otras artes pone en juego que el problema de un espacio compartido por un grupo de personas para percibir la pintura no es ajeno a una posible recepción simultánea. Según este autor, la pintura tendría en su contra un papel asocial, pues ?en las iglesias y monasterios de la Edad Media, y en las cortes principescas hasta casi finales del siglo XVIII, la recepción colectiva de pinturas no tuvo lugar simultáneamente, sino por mediación de múltiples grados jerárquicos"[2]. Es rebatible el punto de vista de Benjamin si tenemos en cuenta que su perspectiva se basa en comparar unos medios de comunicación de masas contemporáneos con aquellos utilizados en los momentos en que la tecnología no permitía una reproducción masiva. Sólo así se puede adjudicar a la pintura una cerrazón que no tenga en cuenta el espacio compartido por los espectadores. Cuando nos ubicamos imaginariamente en la Edad Media y abandonamos su comparación con procesos de comunicación masiva de este siglo, la pintura se convierte en un medio eminentemente social. El programa iconográfico (muchas veces pictórico) de un edificio se revelaba como un medio didáctico para un pueblo analfabeto que debía comprender los mensajes eclesiásticos mediante imágenes. Por más que Benjamin acuse a la pintura de no haber proporcionado una percepción simultánea en las magnas exposiciones en la época de la creación de los museos, ello no quiere decir que la pintura haya carecido de ambiciones espaciales. Éstas se muestran cuando se asocian los procedimientos pictóricos a otras artes.

Más allá de las evidentes experiencias espaciales que produce la pintura mural, otras manifestaciones de origen pictórico nos vuelven a conectar con el espacio. El uso de la perspectiva indica una racionalización geométrica sobre él. Éste ha sido a menudo el recurso utilizado en los decorados para dar idea de un espacio que se extiende más allá del determinado físicamente. El teatro implica un doble espacio, el del público y el reservado a los actores. Este último a la vez se divide en un área de actuación y otra de reserva, en la que los actores vuelven a ser actores en

1. BENJAMIN, Walter: ?La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos*. Taurus. Madrid, 1973. Pág. 45.

2. *Ibídem*.

espera de reencarnar al personaje.

La escenografía, etimológicamente, es el arte de pintar en perspectiva decorados de la escena. Más ampliamente, también se ocupa de su fijación y de la manera de representar los lugares[3]. Por tanto, se presenta como una práctica que toma en cuenta los medios pictóricos y los asocia a un espacio. La perspectiva juega aquí un papel esencial, el escenario sirve de marco, y la superficie del telón como separación de escenas, temporal o espacialmente diferentes a la anterior. La palabra escena sugiere ?un espacio real, el área de actuación; por extensión metonímica, el lugar en el que se desarrolla la acción; y luego un fragmento de accion dramática (por tanto un trozo unitario de la acción), por consiguiente cierta unidad de duración"[4]. También en su formato, la concepción escénica del espacio teatral responde a organizaciones perspectívicas: la caja de Brunelleschi es lo más aproximado al espacio escénico cuadrangular. Existe un fuera de campo, los bastidores.

Tanto en el cine, como en la pintura o el teatro, la noción de escena responde a una idea de unidad dramática sobre la que se funda la representación. El espacio de una escena está siempre en función de una acción. En cierta medida, el espacio constituye un fondo frente a lo que se resaltará en el escenario. Ese espacio será extendido pictóricamente, y su realización dependerá del escenógrafo, cuya función apareció en el teatro tardíamente, y en la actualidad se considera una labor creadora artística.

En cierta medida, un escenógrafo es un ‹pintor' de un espacio. Y precisamente por ello, ?el arte del decorador ha consistido, pues, desde el

3. "En un libro de 1970, titulado precisamente *Scénographie d'un tableau*, Jean-Louis Schéfer, invirtiendo la filiación histórica, analizaba una tela del siglo XVI como una escenificación teatral; la noción de escenografía se tomaba aquí en su más amplio sentido abarcando la representación de los lugares e incluyendo también las relaciones entre los personajes y la arquitectura. Esta tendencia se acentuó con la recuperación del término por una parte de la crítica de cine (...), en la que el término ‹escenografía' designa de hecho el aspecto espacial de la escenificación, mientras que la expresión de ‹puesta en escena' se ve cada vez más restringida sólo al aspecto dramático, en particular a la ‹dirección de actores'. Pueden evidentemente lamentarse estas confusiones terminológicas, pero tienen al menos el interés de subrayar el profundo parentesco entre la escena teatral y su escenografía por una parte, la puesta en escena pictórica por otra y, finalmente, la construcción, en la *escena* fílmica, de un espacio diegético unificado dramáticamente" (AUMONT, Jacques: *La imagen.* Paidós. Barcelona, 1992. Pág.242).

4. AUMONT, Jacques: *La imagen.* Paidós. Barcelona, 1992. Pág.240.

siglo XVIII, en conciliar esta perspectiva central con ‹una multitud de miradas ordinarias situadas en diferentes puntos de la sala' "[5]. En este sentido, los decorados teatrales se sitúan entre los límites de la pintura y el teatro. Se trata, por tanto, de una asociación con el espacio (y con el tiempo) que demuestra que antes de nuestro siglo los medios pictóricos ya tenían pretensiones de invadir y crear un lugar determinado[6]. Estas manifestaciones artísticas dentro del teatro muestran un análogo tratamiento perspectívico que la pintura, en la que, como propugnaba Panofsky, se encuentra una elección simbólica[7].

Pero otros tipos de manifestaciones que se alejaban del teatro han resultado de la fricción entre la pintura y el espacio. En 1787 un invento llamado ‹panorama' se convertirá en una exitosa creación. Patentado por el pintor escocés Robert Barker, el panorama muestra una interacción pintura-arquitectura, y se convertirá en un espectáculo popular. Al año siguiente de su creación fue presentado en Edimburgo, y en 1791 en Londres. Fue perfeccionado en 1799 por Robert Fulton. La palabra 'panorama'es descrita así por Quatremère de Quincy en 1832:

"Esta palabra parece pertenecer únicamente al idioma de la pintura; pues significa, en su composición de dos palabras griegas, una *vista total* que se obtiene por medio de un fondo circular sobre el que se trazan una serie de

5. ROUBINE, Jean-Jacques: *Histoire du théâtre en France,* en AUMONT, Jacques: *La imagen* . Paidós. Barcelona, 1992. Pág.241.

6. En nuestro siglo son numerosas las manifestaciones artísticas que han tenido relación con el teatro y con la música. Dorfles nos informa de que el advenimiento del conceptual, y especialmente el Arte de Sistemas de Argentina, ha encontrado importantes vínculos con el ambiente teatral y musical, lo que puede constituir un importante estímulo para llegar a una revalorización de los diversos medios artísticos (DORFLES, Gillo: *El devenir de la crítica*. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Pág. 204). También está desarrollada la relación de las artes plásticas con la música y el teatro en POPPER Frank: *Arte, acción y participación.* Akal. Madrid, 1989.

7. Para Lyotard existe en la perspectiva un aspecto negativo que la coloca en la convención. Según este autor, el espacio sensible se manifiesta por *diferencias* y no por oposiciones. El espacio pictórico (y por tanto también el creado en los decorados) muestra una continua represión para la construcción del espacio. Por ello serán precisamente los momentos en que ‹degenera' esa perspectiva (con Cezanne, por ejemplo) los más positivos de la historia del arte (LYOTARD, Jean-François: *Discurso, Figura.* Gustavo Gili. Barcelona, 1979. Pág. 38).

aspectos que no podrían ser presentados más que por medio de una serie de cuadros separados.

?Pues es precisamente esta condición indispensable en ese tipo de representaciones, lo que hace del campo sobre el que el pintor debe trabajar, una obra arquitectónica. Se da, en efecto, el nombre de panorama al edificio que recibe a la pintura tanto como a la pintura misma"[8].

En el panorama, el edificio se compone de una rotonda, con iluminación cenital. El resto del espacio permanece a oscuras. Los espectadores deben recorrer sombríos y largos pasillos, con lo cual su vista se habitúa a la oscuridad. Se les conduce, por fin, a una galería circular elevada en medio de la rotonda. Esto provoca que, al cambiar repentinamente la intensidad de la luz, el visitante ignora de dónde procede ésta, ?no percibe ni lo alto, ni lo bajo de la pintura que, circulando alrededor de la circunferencia del local, no ofrece ningún punto de comienzo ni de fin, ningún límite; de modo que el espectador se encuentra como encima de una montaña donde la vista no está limitada más que por el horizonte"[9].

Cuando este invento se introduce en Francia, el público puede presenciar un espacio que crea (y recrea) pictóricamente batallas, momentos históricos, lugares exóticos, etc., aunque abundan también representaciones del relieve de una localidad. Se trata, por tanto, de una manifestación que utiliza la pintura con la ambición de inventar un espacio material, y no sólo referencial. Sobre los muros del edificio circular en el que emplaza el panorama está aplicado el lienzo. Algunos objetos reales se colocan a menor distancia del espectador. El golpe de luz desde la oscuridad acentúa la profundidad del conjunto y produce la ilusión de la realidad.

Se necesita un edificio de madera o hierro, para conseguir la rapidez de un desmontaje y traslado rápido. Su cubierta descansa por su periferia y por una torre central. La luz se consigue por grandes ventanales situados en el tambor.

Bouton y Daguerre darán un paso más en 1822 con la invención del Diorama, en el que el edificio posee una sala de espectadores móvil, que gira sobre sí misma. Esto es así por la instalación de un cuadro pintado, que

8. QUINCY, Quatremère de: *Diccionario histórico de la arquitectura,* en VIRILIO, Paul : *La máquina de visión .* Cátedra. Madrid, 1989. Pág. 55.

9. VIRILIO, Paul : *La máquina de visión .* Cátedra. Madrid, 1989. Pág. 55.

puede ser iluminado por su cara anterior o posterior, y en el que se pueden observar composiciones diferentes. Para intensificar estas diferencias se utilizan luces de colores y se introducen objetos entre la tela y el espectador, y se ajustan a los tonos de la pintura. En el caso del diorama, la capacidad de movimiento reside en la máquina-arquitectura. Cada espectador ?se encuentra transportado delante de los distintos cuadros del espectáculo sin realizar el menor movimiento sensible"[10].

El diorama constituye un claro antecedente del cinematógrafo, pero un antecedente que es a su vez heredero de un experimento de carácter pictórico-arquitectónico como el panorama. La asociación de los intereses pictóricos con los espaciales no es nueva[11]. Se relaciona también con las experiencias teatrales. El mismo Daguerre había pintado decorados de la Ópera y del Ambigú Cómico en París. Como iluminador, gracias a manipular las intensidades luminosas de los cuadros expuestos, hizo intervenir el factor tiempo en los dioramas. En *Descripcion de los procedimientos de pintura y de iluminacion del diorama,* este físico y pintor francés afirmaba lo siguiente: ?Aunque en esos cuadros de hecho no haya pintados más que dos efectos, uno de día por delante de la tela, el otro de noche por detrás, esos efectos sólo pasan de uno a otro por una complicada combinación de medios que la luz tenía que atravesar, dando una infinidad de efectos semejantes a los que presenta la naturaleza en sus transiciones de la mañana a la tarde y viceversa"[12].

Por tanto, no sólo la pintura está abocada a una ambición espacial que la desliga de las superficies, sino que se interna en recorridos donde la luz, de nuevo, se constituye como materia referencial para la disposición de los pigmentos sobre la tela, y simultáneamente, como una sustancia exterior que modifica el lienzo físicamente. Sin embargo (y esto es lo que constituye un claro antecedente del cinematógrafo), el diorama condena al espectador a la

10. VIRILIO, Paul : *La máquina de vision* . Cátedra. Madrid, 1989. Pág. 56.

11. El diorama se diferencia del panorama en que en éste último la tela tiene forma cilíndrica, no plana, y, respecto a la iluminación, el primero tiene por base el cambio del paisaje observado por efectos parecidos a las iluminaciones del sol y la luna en las diversas horas del día o de la noche, y en las diversas estaciones del año.

12. En VIRILIO, Paul : *La máquina de visión* . Cátedra. Madrid, 1989. Pág. 57.

inmovilidad autónoma, mientras que el panorama aún trata al visitante como un cuerpo con libertad de movimientos propios, no dirigido por la máquina. Desde esta perspectiva, el panorama nos acerca a la interacción entre el sujeto y el objeto sin que medie en ello la acción del artista, introduciendo problemas de fenomenología y, por tanto, de pragmática, en la puesta en escena del cuerpo del espectador con la obra expuesta. El diorama, por el contrario, propone un movimiento asociado a la máquina, no al cuerpo humano. El sujeto, como el espectador de la sala de cine, se convierte en un *voyeur* pasivo.

Tanto con el panorama como con el diorama estamos asistiendo a una evolución del concepto de pintura. Genette afirma que no cree en una clasificación de las artes según los sentidos a los que vayan dirigidas, ni según las materias empleadas. Este tipo de clasificaciones podría dar lugar al absurdo de, por ejemplo, una identificación entre la pintura al óleo y las artes culinarias, ya que ambas utilizan el aceite[13]. Este autor prefiere una división según el esquema que reproducimos en la ilustración 6.

Ya aludimos con anterioridad a las distinciones entre arte alográfico y autográfico. Nos interesa ahora especificar la consistencia de las cosas y los eventos en el terreno de las instalaciones. Desde ciertas posiciones se nos podría acusar de la falsa distinción entre cosas y eventos, pues puede considerarse inútil si partimos del principio de que todos los objetos tienen una vida y, por tanto, se integran en la duración como un hecho o acontecimiento. Las cosas, desde esta perspectiva, podrían no ser más que un tipo particular de eventos que nos hacen considerarlos objetos debido a su apariencia relativamente inmóvil. Todo objeto, sin embargo, tiene un principio y un fin. Esta división resulta de ayuda para intentar integrar en las instalaciones sus herencias pictóricas.

Internándonos en el campo de las instalaciones, muchas tienen su origen creativo asociadas a un espacio concreto para el que han sido realizadas. Esto pone de manifiesto que, en el momento en que son trasladadas a otro lugar, las instalaciones se han convertido en un evento. Sin embargo, en la mayoría de los casos, subsiste una materialidad análoga a la que encontramos en una pintura, pues consideramos los objetos como tales cuando nos parecen no evolucionar.

13. GENNETE, Gérard: *L'Oeuvre de l'art.* Seuil. París, 1994. Pág 37.

Hemos observado que los panoramas y dioramas se constituyen como eventos que, sin embargo, se componen de cierta materialidad. En este sentido, hay una clara relación entre las instalaciones y las pinturas que amplían su espacio físico en los dioramas y panoramas. Los objetos materiales (tanto los módulos de una instalación como las pinturas) son objetos reales. Sin embargo, cuando se pone el acento en su carácter de evento, deberemos cambiar el adjetivo por factuales. La pintura es sin duda más real que factual. Una vez que se integra en un lugar para constituir un espacio, y no sólo representarlo, debemos utilizar el adjetivo factual, pues adquiere su valor en el ‹aquí y ahora'.

El montaje de una exposición pictórica utiliza los cuadros factualmente, aunque se constituyan como materia. Una exposición es un acontecimiento. Por tanto, la pragmática, la puesta en escena, la percepción determinada de antemano de una pintura indica una interacción con el espacio. Una diferencia fundamental entre montajes de exposiciones e instalaciones radica, como expresamos con anterioridad, en el hecho de que el primero no constituye una labor propiamente artística, no depende necesariamente del artista, mientras que la instalación sí. Los objetivos de las exposiciones, sin embargo, siguen siendo la muestra de unos objetos materiales. (Solamente cuando ponemos el acento en el análisis del montaje realizado para la muestra tenemos en cuenta cierta factualidad, pues la exposición posee una duración determinada).

II. 6. Distinción entre arte alográfico y autográfico

También si pensamos en la propiedad referencial de la pintura, ésta puede mostrar un interés por el entorno gracias a la aparición del género del

paisaje, que sobrepasa el espacio privado para integrarse en la naturaleza[14]. Así, la pintura experimenta un descubrimiento de lo espacial, por un alejamiento de lo usual. Y ocurre en una época muy determinada.

Aunque en la pintura rupestre se pintaran elementos de la naturaleza, no hay paisaje en el paleolítico, ni en Egipto, ni en la cerámica griega. Apareció entre los flamencos, y de allí se extendió a Holanda. En Italia, se asoció al terreno mitológico. El interés por el entorno surge a partir del momento en que el hombre se centra en sí mismo y se va desligando del teocentrismo del Medievo. ?El paisaje fue una conversión, pero hacia abajo, del texto a la tierra, de lo inmaterial a los sólidos, de la luz divina a la luz rasante", afirma Debray[15]. Los trasmundos mitológicos o religiosos son sustituidos por un interés del objeto por el objeto, sin aplicarle ninguna significación proveniente de la divinidad. Se trata de un proceso de desimbolización, paralelo al interés por lo visible, un proceso que hace que la cartografía se convierta en una ciencia fiable. Si fue la pintura el arte que manifestó más interés por el entorno fue precisamente por su capacidad de representar un objeto tridimensional de grandes dimensiones y reducirlo a una superficie pequeña, gracias a la focalización de la mirada.

El paisaje en la pintura indica una intención referencial que podía llegar a ser incluso localista[16]. Con la modificación de los presupuestos pictóricos en este siglo, con la asunción de su bidimensionalidad, la referencialidad puede perderse. Las condiciones actuales proponen un espacio y una mirada

14. Por otra parte, la manipulación de la naturaleza ha dado lugar a la jardinería, lo que muestra un interés del hombre por el entorno con resultados artísticos

15.DEBRAY, Régis: *Vida y muerte de la imagen*. Paidós. Barcelona, 1994. Pág. 167.

16.Calvo Serraller nos indica que en castellano antiguo no se utilizaba el galicismo ‹paisaje', sino ?paisismo' o ‹pintura de países', lo que recalca el carácter local de este género (CALVO SERRALLER, Francisco: *Imágenes de lo insignificante. El destino histórico de las vanguardias en el Arte Contemporáneo.* Taurus. Madrid, 1987. Pág. 276).
A nuestro entender, las condiciones actuales de comunicación provocan que los artistas tengan más fuentes donde elegir. La apropiación del entorno local ya no sólo ha de entenderse como paisajismo. En estas nuevas circunstancias, el abarcamiento del espacio ya no puede regirse solamente por la exposición pictórica de un lugar en concreto, sino que se realiza una invasión *real* del espacio circundante. Uno de los resultados de estas nuevas condiciones será la instalación.

diferentes en la creación, con lo que ya no es necesario que la superficie pictórica muestre determinado contexto. El contexto puede ser el objeto mismo de la creación (no un simple referente). Así llegamos a manifestaciones como los *environments* y, por tanto, también a las instalaciones. Estas nuevas prácticas responden a una necesidad similar a la que originó la creación del paisaje. Pero las condiciones diferentes dan lugar a unos resultados de distinta categoría. El género del paisaje será menos tratado en las vanguardias artísticas de principios de siglo de lo que pudo tratarse en el siglo XIX. Sin embargo, gracias a la aparición de los *ready-mades,* este fenómeno se combina con la exploración del espacio real. La interacción del hombre con el entorno, simplemente, ha escogido otros caminos que antes no había utilizado. Pero las necesidades son las mismas, responden a las relaciones del ser humano con su contexto. Con las nuevas condiciones tecnológicas, que provocan una supresión de las distancias, la rápida accesibilidad a imágenes de lugares alejados y exóticos, todo empieza a estar a nuestra mano. Y esto ha afectado a la creación de un espacio de diferente categoría como es el sugerido por las instalaciones.

Otra serie de consideraciones ponen de relieve la importancia de la pintura en la génesis de las instalaciones. Como observamos con anterioridad, la introducción de la palabra ‹instalación' en el campo artístico se debe a los minimalistas, quienes explícitamente reconocen su deuda con el neoplasticismo, el suprematismo o el constructivismo. Pero si analizamos los precedentes más inmediatos de estos artistas, son precisamente los pintores que organizaban exposiciones con grandes cuadros monocromos o bicromos los que causan un verdadero impacto en el *minimal art.* Estas pinturas, gracias a sus dimensiones exageradas, contribuyen a crear un espacio, pues se convierten casi en unos recubridores de las paredes[17].

En 1965, Kaprow afirma:

?En poco tiempo, el arte contemporáneo se ha salido de sus límites tradicionales. La pintura, que ha sido incuestionablemente la más avanzada y experimental de las artes plásticas, ha provocado una y otra vez la

17. Por otra parte, los formatos cuadrangulares también influirán en la preocupación de los escultores minimalistas por el cubo.

pregunta: ‹¿Debería el formato o el campo ser siempre el rectángulo plano, cerrado?' utilizando gestos, garabatos, grandes escalas sin marco, que sugieren al observador que tanto la sustancia física como la metafísica del trabajo continúa indefinidamente en todas las direcciones más allá del lienzo"[18].

Aunque los formatos habituales en la pintura de caballete han sido los rectangulares, la historia del arte ha evidenciado a menudo la alteración de este acostumbrado uso. Pinturas circulares, ovaladas, trípticos, complican la cuestión. Podemos observar en este siglo numerosas composiciones que adaptan el formato del soporte a la realidad circundante o al motivo representado, o ejemplos pictóricos que avanzan en distintos planos, como los de Frank Stella. Por tanto, las dos realidades, la expresada referencialmente, y la que se comparte materialmente con el espectador, sufren una interacción.

Las *combine paintings* de Rauschenberg, otras composiciones neodadaístas, ensamblajes recubiertos de pintura apuntan en esta dirección. La alteración del formato tradicional es un método que evidencia una interacción con el espacio real que rodea a la pintura. Surge el problema del marco, o, al menos se muestra sin tapujos (ya que la pintura siempre ha jugado con el marco que la rodea). Pero, como afirma Kaprow, estas variaciones nos han conducido irremediablemente al ?hecho de que *la habitación ha sido siempre un marco o un formato también"* [19]. Resulta sintomático que el interés de Kaprow se centre en creaciones como los *happenings* o los *environments* y que, sin embargo, elabore en esta frase una comparación entre pintura y espacio, más que poner en juego la escultura. Desde perspectivas artísticas, la pintura no ha sido tan relegada a un segundo plano en cuanto a sus apetencias espaciales, aunque la crítica a menudo sí lo haya hecho.

---

18. KAPROW, Allan: ?Assemblages, Environments, and Happenings", en HARRISON, Charles y WOOD, Paul (ed.): *Art in Theory. 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas.* Blackwell Publishers. Oxford, 1993. Pág. 704.

19. KAPROW, Allan: ?Assemblages, Environments, and Happenings", en HARRISON, Charles y WOOD, Paul (ed.): *Art in Theory. 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas.* Blackwell Publishers. Oxford, 1993. Pág. 704.

En el fondo, hasta en la imagen del cuadro como ventana subsiste una relación espacial, pues integra los límites del lienzo en una arquitectura, y separa a ésta de un espacio exterior. Por otros medios, la identificación entre el formato escogido y el elemento que sirve de referente sirve para objetualizar la representación. Cuando Wesselman hace coincidir la forma de un cigarrillo (eso sí, de grandes dimensiones) con el formato de la pintura, se consigue que ésta suponga una mayor integración en la realidad. Las consecuencias de estas modificaciones de formato nos indican que el avance de la pintura no es ajeno al de su apetencia de ocupación del espacio circundante.

A ello se suman los intereses por identificar el tiempo utilizado en el proceso con la creación misma. En este sentido apuntan las creaciones de la *action-painting* .

Retomando las denominaciones aportadas por Genette, podemos calificar los cuadros resultantes de la *action painting* como eventos, y no sólo como cosas[20]. Si el *happening* habría de nacer con la vocación de hacer participar al público de la obra misma, la *action painting* se aproxima al *body art,* ?que puede considerarse precisamente como una especie de acción teatral más limitada, que tiene como actor al artista y como ‹lugar elegido' para la acción y como ‹obra' realizada el propio cuerpo del artista"[21]. La *action painting* es un precedente inmediato de la instalación, pues aboca a la pintura más allá de sus límites. La gran eclosión de manifestaciones artísticas que se dieron en los años 60 y 70 han llevado, a nuestro entender, a una sedimentación que ha proporcionado la posibilidad de hablar del género intermedio de las instalaciones.

Y llevados por este discurrir, no tenemos más remedio entonces que abarcar el problema del *ready-made*, objeto que cumple su sentido cuando es colocado en un determinado lugar. Gracias a su condición objetual, el *ready-*

20. También el mismo Rosenberg, promotor de la *action painting,* afirmaría que "lo que iba a ocurrir en el lienzo era, no la realización de un cuadro, sino un evento". En WOLFE, Tom: *La palabra pintada. El arte moderno alcanza su punto de fuga.* Anagrama. Barcelona, 1989 (3ª ed.). Págs. 65-66.

21.DORFLES, Gillo: *El devenir de la crítica .* Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Pág. 247.

made ha sido frecuentemente asociado a la escultura. Sin embargo, nada más lejos de ello. Si insistimos en nuestra postura de que las ambiciones espaciales no son un coto privado de la escultura, es lógico que estemos de acuerdo con que la objetualidad sugerida por el *ready-made* afecta preferiblemente al terreno de los significados. De este modo, no se puede asociar definitivamente a ningún arte. Tampoco, en principio, se ejerce una manipulación, sino una elección[22]. La actividad creativa, entonces, es puramente intelectual. Tal vez cuando aludimos al *ready-made* hablemos de Arte, de Filosofía, de Pensamiento; pero, sin duda, no hablamos de Un Arte, como la escultura o la pintura. El *ready-made* , tan a menudo analizado cuando se estudia la escultura del siglo XX, resulta con esta actuación profundamente tergiversado. En principio -aunque sí posteriormente- no existe ninguna manipulación en él. No le afecta ninguna técnica determinada. Incluso la actividad de Duchamp anterior al *ready-made* había sido preferentemente pictórica [23].

El cuadro puede ofrecer tanto un lenguaje como objeto, como un lenguaje referencial; puede tanto presentarse como representar. La primera

22. Habría que matizar esta cuestión. En realidad estamos hablando de un tipo de *ready-made,* el no manipulado; pero el mismo Duchamp consideraba en su *L.H.O.O.Q. (*reproducción de *La Gioconda* con barba y mostachos) como un *ready-made,*y en este ejemplo hay manipulación. Para ahondar en esta temática, ver:
- DE DUVE, Thierry: ?Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism", en *October* nº 70. Otoño, 1994.
-PAZ, Octavio: *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp* Alianza. Madrid, 1989.
-GENETT, Gérard: *L'Oeuvre de l'art.* Seuil. París, 1994. Pág. 154 y ss.

23.También postulados que atienden más a la tradición, asocian las actividades intelectuales a la pintura. Debray apunta :?La vista está más intelectualizada que el tacto, pero menos que el oído. Un escultor será, pues, menos ‹intello' que un pintor, y un pintor más ‹manual' que un músico. (...)
La pintura se acerca al espíritu cuando es dibujo y al cuerpo cuando es color. Si se hace espíritu puro, el arte ya no es una plástica sino una estética. Cuando se cansa de ser manual y obrera, la pintura, totalmente ‹mental, se convierte en cálculo o discurso" (DEBRAY, Régis *Vida y muerte de la imagen* . Paidós. Barcelona, 1994. Pág. 75-76). Aunque no compartimos estas divisiones que se basan en la preponderancia de ciertos sentidos sobre otros, resulta de interés verificar cómo, desde postulados tradicionales, existe una contradicción entre las apetencias manuales de la escultura y su interpretación.

cuestión alude a una pintura como superficie. Sólo cuando se asume esa bidimensionalidad existe una relación con el *ready-made.* La segunda se reduce al cuadro como representación, lo que muestra la pretensión de un espacio ilusorio, frente a la posibilidad de ‹espacio real' que indica el asumir el lienzo como una superficie. Los procesos iconográficos se asociarían al entendimiento de la pintura como un espacio ilusorio. Sin embargo, el cuadro como superficie nos conduce a comprenderlo en su objetualidad. No hay iconos que sustituyan los significados propuestos. El lienzo se propone él mismo sin pretensiones referenciales.

El interés de la pintura por lo espacial denota que las instalaciones no son simplemente una ampliación de la escultura. Dos características sobresalientes de la pintura son utilizadas a menudo para crear un ambiente: la bidimensionalidad y el color. Hay innumerables instalaciones que se sirven de superficies como punto de partida de creación de un espacio, por ejemplo, aquellas que se basan en el recurso de recubrimiento mediante telas, papeles, empaquetajes diversos, etc. Estos recursos no hubieran sido posibles si en este siglo la pintura no hubiera dado el salto de admitirse como pura bidimensionalidad -lo que, en el fondo, no es otra cosa que admitir que el cuadro se halla en una realidad tridimensional-, y acentúa el cuadro como objeto frente al cuadro como ventana. Por tanto, observamos dos tendencias: el cuadro como ventana (y frontera) a un espacio más lejano y muchas veces imaginario, y el cuadro como objeto que se concentra en el espacio que él mismo ocupa, un espacio cercano y común al espectador (tendencia que, como vimos con anterioridad, se toma como punto de partida para la organización de exposiciones).

El color resultará imprescindible para crear afinidades entre los diferentes elementos que componen una instalación. Desde posturas cinéticas o desde el *op art*, el color irá variando a medida que el espectador cambie de posición, o a medida que según los módulos vayan variando de orientación, como en obras de J.R. Soto o de Julio Le Parc. En este sentido, existe una completa intención de que el color esté en función de un espacio concreto de interacción. De los cuadros de iniciales efectos ópticos se pasó pronto a configurar espacios que mostraban la interacción perceptiva.

Tras este paréntesis, volvamos al *ready-made,* que habíamos apuntado como elemento fundamental para la génesis de las instalaciones.

El dadaísmo había aportado la reflexión sobre el fenómeno artístico, pero el desarrollo posterior habría de modificar los originarios *ready-mades.*

La objetualidad heredera del *ready-made,* una vez que es asociada a la pintura, llega a dar resultados bien diferentes. Si es cierto que el *ready-made* no hubiera sido posible sin el nacimiento del *collage* en el entorno cubista, también lo es que el invento de Duchamp va a volver al ámbito pictórico, con lo que se efectuará un bucle. A menudo se ha repetido que los ambientes o las instalaciones (en un contexto neodadá o *pop)* no suponen nada nuevo, que todo estaba dicho con los *ready-mades.* Pero la introducción de objetos sobre el soporte pictórico demuestra que no se trata de un fenómeno propiamente escultórico. Tras la innovación que supuso el *collage* cubista, numerosas técnicas asociadas a la pintura demuestran su preferencia por las propuestas mixtas, por ejemplo, los *merz* de Schwitters, o más cercanos a nosotros, las *combine paintings* de Rauschenberg.

Los *merz* [24], cuyos primeros ejemplos datan de 1923, constituyen el precedente más directo del ensamblaje. En principio, no transgreden los límites de la pintura, en cuanto a que bidimensionalmente, ésta coincide con los bordes del bastidor. Pero sus resultados revelan una apariencia tridimensional que se relaciona con una ambición espacial, hasta el punto de que Schwitters llega a realizar algo muy parecido a las instalaciones. Sus *estructuras merz*, que se ampliaban definitivamente hacia el espacio, eran una especie de grutas donde Schwitters iba acumulando los objetos que encontraba en sus paseos[25]. A diferencia de los primeros *ready-mades,* los *merz* eran alterados materialmente, exigían una transformación y no sólo la voluntad de que aquel objeto fuera un objeto de arte. El resultado de los *merz* es una multiplicidad de elementos que se configuran en una unidad a través de la labor del artista. Hay, por tanto, un criterio compositivo del que el *ready-*

24. El nombre de *merz* es el resultado de una labor completamente dadá: se trata de la segregación de una parte de un anuncio donde se encontraba la siguiente leyenda: *Com**merz** und Privat Bank*.

25. "La primera *estructura merz* la realizó en Hannover, en su propia casa; la segunda en Noruega a partir de 1937 y la tercera e *inacabada* en Inglaterra desde 1945" (SUREDA J.y GUASCH, A.M.: *La trama de lo moderno.* Akal. Madrid, 1987. Pág. 211).

made inicial carece.

Las proposiciones de Rauschenberg con sus *combine paintings*, o los objetos de Oldenburg resultan diferentes. Rauschenberg, al denominar a sus obras *combine paintings* las considera tan pintura como pueda serlo un cuadro de Pollock. La apertura, desde perspectivas creativas, de la pintura, da lugar a una serie de manifestaciones que tienen una constante voluntad de hallarse dentro del terreno pictórico, pero asumiendo a su vez el reto espacial.

Anterior a Rauschenberg, debemos nombrar a Lucio Fontana, que en 1944 publica su *Manifiesto blanco*, en el que el artista ?auspiciaba la llegada de un arte ‹espacial' que superara los límites del cuadro de caballete y fuera capaz de trascender los límites de la superfice de la tela o del volumen de la estatua, para extenderse a dimensiones más vastas, hasta convertirse en arte espacial, integrador de la arquitectura, transmisible al espacio mediante los nuevos hallazgos de la ciencia y de la técnica"[26].

En 1947 crea un verdadero precedente de los *environments* con su *Ambiente Espacial Negro,* en el que Fontana había pintado totalmente de negro la sala y la había iluminado con focos. Desgraciadamente esta obra no fue valorada con justicia, fue objeto de burlas, cuando no de indiferencia. No obstante, fue ‹recuperada' en 1966, en la época en que los *environments* ya habían hecho aparición[27].

También tomando como punto de partida la objetualidad del lienzo, Fontana representa un claro avance en las relaciones espacio-pictóricas. El abandono de la aplicación de pintura sobre la tela, y su sustitución por tajos

26.DORFLES, Gillo: *El devenir de la crítica.* Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Pág. 119.

27.En 1966 en el Palacio Trinci, en Foligno se organizó una muestra en la que cada artista debía realizar un *environment.* Allí se reconstruyó el *Ambiente negro* de Fontana .
Fontana había expuesto su *Ambiente nero* en la Galería del Naviglio de Milán, alrededor de la cual se agruparían los artistas del *Manifiesto del espacialismo italiano.* En la muestra de Foligno se pretendía demostrar que los artistas no sólo eran capaces de realizar un cuadro aislado, sino también auténticos ambientes espaciales, con lo cual se establecía una conexión mayor entre la pintura y sus ansias de espacialidad (DORFLES, Gillo: *El devenir de la crítica*. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Págs.119-120).

u orificios demuestran sus intenciones de investigar el espacio pictórico a partir de la más pura materialidad. Todo ello nos inclina a una superación de los límites materiales del cuadro de caballete. He aquí su premonición de la pintura como un ‹arte espacial' que integrase también a la arquitectura. A partir de estos intereses de Fontana, se constituyó en Milán un grupo de artistas espaciales que publicaron el *Manifiesto del espacialismo italiano* hacia 1948 .

Los agujeros en las telas de Fontana deben considerarse como un interés por la espacialidad que ha provocado una búsqueda de lo tridimensionalidad a través de la pintura. Precisamente porque la pintura se asocia a una superficie, existe la tentativa y la ambición constante de abocarse a un terreno tridimensional. Así se explica el desarrollo de la pintura en este siglo, pero también las ambiciones de las instalaciones. Por tanto, no es sólo la escultura la que ha hecho posible el nacimiento de la instalación. Por su tradicional ligazón a lo tridimensional, en la escultura de este siglo no se evidencia una evolución, un forcejeo, una lucha consigo misma, como ha ocurrido en la pintura. La tela, lacerada, con un espacio que interrumpe su materialidad, deja aflorar un espacio de la nada que, además, no llega a ninguna parte y denota una ausencia absoluta de referencialidad.

?Un análisis semejante a aquel de los agujeros vale del mismo modo para los ‹tajos': también se trata casi siempre de vastas telas monocromas, marcadas por unos cortes más netos y perentorios; pueden ser ligeramente cóncavos o convexos, y la sombra misma del tajo crea aquel relieve que dará al cuadro una mayor evidencia espacial. El tajo, con su largo y dramático corte, rompe la textura compacta de la tela y, mediante la inigual extroflexión de los márgenes, frecuentemente, desbordados o abiertos, ofrece aquella cota de azar, de casualidad, que quita cualquier aspecto mecánico a las obras"[28].

Los intereses espaciales de Fontana toman como punto de partida,

28. DORFLES, Gillo: *El devenir de la crítica*. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Pág. 122. A los tajos y agujeros de Fontana hay que añadir los ‹cuadros-cornisa'. ?Se trata de una serie de curiosas ‹cornisas-objeto': cuadros donde es la misma cornisa la que constituye el elemento figural del cuadro y donde la tela de abajo (casi siempre llena de numerosos agujeros) constituye una especie de misterioso ‹fondo'. Se crea, de este modo, una segunda dimensión del cuadro, debida a la superposición de dos estratos distintos de la tela y de la madera incorporada al cuadro"(*Ibídem* , pág. 124).

pues, la bidimensionalidad que impone el lienzo, y no la disposición de pigmentos y aglutinantes sobre él. La clásica clasificación de las Bellas Artes deja poco a poco entrever a futilidad de determinar campos estrictos de actuación. En el momento en que Fontana se atreve a agujerear la superficie pictórica, en que aparecen los grandes cuadros monocromos, la pintura-objeto, las adiciones de elementos de nuestra realidad en la tela, se establece una difusa frontera que nos lleva a los primeros *environments* y, después, a las actuales instalaciones. En este desarrollo, las obras empiezan a formar parte de un interior arquitectónico, dejan de estar relegadas a la bidimensionalidad. Se trata de un campo inexplorado, que, como afirma Dorfles, la escultura ‹tradicional' había despreciado, y que la arquitectura a menudo no tenía en cuenta[29].

Las ambiciones espaciales de la pintura pasarán durante este siglo por vertientes muy diferentes. No es el mismo tratamiento el de Fontana que el del impresionismo, el del cubismo o el del futurismo, porque Fontana presenta la dialéctica entre la pintura y el espacio arquitectónico que la ha de contener.

3. MULTIPLICIDAD Y PINTURA

A menudo hemos advertido que podemos considerar que al género de la instalación se le asocia cierta idea de multiplicidad, sea como aumento de escala o sea como repetición de elementos en un espacio determinado. Pero, ¿pueden los conceptos de multiplicidad y fragmentariedad tratarse como ejes conectores entre la pintura y la instalación? Goodman considera que la pintura tiene una incapacidad manifiesta de reproducción. Su planteamiento es que todas las artes fueron en principio autográficas, y que algunas se emanciparon adoptando un sistema notacional que permite reproducciones [30]. Como el arte

29.DORFLES, Gillo: *El devenir de la crítica .* Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Pág. 146.

30.?No es por azar que Nelson Goodman vea en este arte como el más refractario a toda evolución hacia el régimen alográfico" (GENETTE, Gérard: *L'Oeuvre de l'art.* Seuil. París. Pág 42).
Sobre la problemática de la pintura como arte autográfico, ver GOODMAN, Nelson: *Los lenguajes del arte.* Seix Barral. Barcelona,1976. Pág. 124 y ss.

(continúa...)

alográfico es aquél cuyas reproducciones se llegan a considerar ejemplares auténticos, una representación teatral o la edición de un libro poseerán un estatuto artístico de autenticidad, a pesar de que sean fruto de una reproducción.

Una instalación puede contar con dos objetos idénticos -por ejemplo, dos cubos minimalistas-, pero es imposible hallar dos pinturas exactamente iguales, pues los medios industriales aún no han hecho posible reproducir en los mismos materiales una obra pictórica. Cuando se realiza una impresión a partir de un fotolito de un cuadro, estas reproducciones no son consideradas con el mismo estatus de la obra original. Sin embargo esta actual imposibilidad no indica que en un futuro las reproducciones industriales puedan ser aceptadas como un cuadro original. Todo ello dependerá del desarrollo de las costumbres.

A pesar de que un cuadro no permita una reproducción que dé como resultado una obra exactamente de la misma categoría, los artistas han recurrido a diversas operaciones de las que se deducen las nociones de multiplicidad o fragmentariedad. La valoración de la pintura, respecto a su imposibilidad de reproducción por su medio de producción, es análoga a la de la escultura en talla. La unicidad la dará el hecho de que no existan dos bloques de piedra idénticos, ni dos golpes de cincel exactamente iguales. No hay, dentro del ejemplo de la pintura, dos pinceladas gemelas. En los dos ejemplos es el artista mismo el que interviene. Si admitimos que sea un discípulo del maestro el que haga la talla, pero que la autoría real recaiga sobre el maestro, puede parecer que dejamos la puerta abierta a reproducciones. El hecho de que la autoría recaiga en un discípulo de un taller, y que haya épocas en que se haya considerado que la obra resultante sea, a pesar de ello, responsabilidad del maestro, nos lleva a pensar que en último término es la convención la que decide sobre la multiplicidad o no de una obra.

En estos casos nos referimos no a medios de reproducción inherentes a la misma técnica (como el grabado), sino a operaciones que trascienden la pura fisicalidad del objeto. Vamos a enumerar aquí los tipos de multiplicidad a que nos referimos, partiendo en ciertos casos de la terminología de Genette.

(...continuacion)

1. Pinturas diferentes físicamente, que no son intercambiables y remiten a una sola obra. Por ejemplo, aquellas pinturas que son réplicas de un cuadro realizado anteriormente por el mismo autor. Mientras las obras múltiples pueden ser confiadas a simples ejecutantes, la ejecución auctorial es una condición definidora de la réplica en el sentido considerado por Genette. En las obras múltiples como los grabados, la calidad disminuye en el curso del proceso de impresión, pero eso no ocurre necesariamente en las obras pictóricas autocopiadas o copiadas por otros. Incluso es común organizar una exposición que agrupe estos cuadros, pero raramente ocurre con las pruebas de grabado, de fotografía, o las resultantes del proceso de vaciado.

Según las intenciones del artista, podemos diferenciar dos tendencias:

-Crear una copia de la primera obra. En este caso, nos encontraríamos con un fenómeno muy similar a lo que en principio fueron los múltiples, cuando no se asociaban a los medios de reproducción industriales.

-Crear una versión diferente pero próxima y derivada de la primera, lo que nos lleva a la idea de serie.

¿Qué tipo de interacción encontramos en la pintura con respecto a la multiplicidad en las instalaciones? La idea de serie supone una sucesión de obras en el tiempo, una evolución basada en un germen único. Sin embargo en la instalación la vocación es que todos los módulos se integren simultáneamente en una sola obra. Aquí surge un curioso campo de contacto, pues en el momento en que se pretenda una exposición de una serie se da a entender una unidad superior que trasciende a todas las fases de la misma. Otras manifestaciones artísticas actuales nos remiten a un concepto de serialidad análogo al que se muestra en el contexto pictórico. A menudo lo que se pretende es poner de manifiesto el germen temporal necesario para que cada elemento se muestre diferente del resto. Esto ocurre, por ejemplo, en una obra de Manuel Sáiz *Siete momentos que son el mismo,* en la que se muestran distintas fases del crecimiento de plantas y donde la labor del artista se ha reducido al mínimo (a la decisión de plantar las semillas en diferentes fechas para que las fases de crecimiento se muestren distintas). Así, cada elemento adquiere su valor por confrontación con los restantes. Del mismo modo, una instalación puede ser obtenida a través de una secuencialidad temporal. Si tenemos además en cuenta que los cuadros pueden pertenecer a una instalación, acabamos de hallar un campo indefinido de instalaciones

y pinturas.

Por ejemplo, *Detergent Test Painting*, de Luciano Perna (ilustración 7), muestra cinco lienzos en los que se ha puesto énfasis en la marca de detergente con que se han lavado diversas manchas ordenadas compositivamente. Tratándose más bien de una serie, subyace en ella la idea de la multiplicidad, por la existencia de un denominador común de carácter procesual en todas las telas.

Il. 7. Luciano Perna. *Detergent test painting*. 1993.

No obstante, la idea de copia de una obra por parte del mismo autor se enfrenta a las bases de ciertas posiciones pictóricas. La *action painting* por ejemplo, consideraba el acto creador como un suceso único. Se ponía el acento en lo procesual, que constitutía lo verdaderamente importante en el arte. Estas autocopias, para creadores como Pollock, dejan de tener valor, puesto que de un tiempo diferente surgirá una obra distinta.

Un factor que a menudo es la causa para las copias es la necesidad comercial, por lo que resultan mucho menos valoradas desde los presupuestos de la *action painting.* Poniendo en cuestión estos principios, Rauschenberg realiza en 1957 una *combine-painting* gestual, *Factum 1*, casi simultáneamente a su duplicado *Factum 2*. La copia simultánea de una obra que es realizada casi a la vez que la primera pintura deja relucir una cuestión molesta, pues ¿qué cuadro tiene entonces más valor?, ¿cómo juzgar una copia que es casi un original? *Factum 1* y *Factum 2* ponen de manifiesto muy pocas diferencias, de forma que lo que llega a interesar al público no es el proceso necesario y único para la creación, sino el parecido de dos momentos. La transgresión de Rauschenberg no hubiera tenido sentido si dentro de la pintura no figurativa, y por tanto de la *action painting,* no se hubiera puesto el acento en que la actividad artística es única y determinada por un tiempo preciso.

La idea de multiplicidad desaparece cuando un segundo cuadro se constituye verdaderamente como otra obra, pues no existe mayor relación entre una pintura y otra. Pero en los casos de autocopia, el panorama cambia

radicalmente. Las variantes pueden ser de diferente orden y equipararse en cierta medida a las relaciones existentes entre los diversos elementos de una instalación. La variante formal más usual es el cambio de formato, cuestión asimilable a aquellas operaciones en las instalaciones donde un módulo -llamémosle originario o inicial- va aumentando de tamaño como en una progresión. No existen, sin embargo, paralelismos eficaces entre las relaciones entre diversos módulos que afectan a su posición, puesto que las series no se dan simultáneamente en el tiempo (aunque sí es cierto que muchos cuadros han sido copiados para que pudieran estar expuestos en diversos sitios). Genette alude también a variantes temáticas e iconográficas como la adición, la supresión, la intercambios o las sustituciones[31].

De todas maneras, es planteable el considerar si el proceso de la autocopia puede ser el mismo que el de los *remakes*. Los *remakes* ponen el acento en un ‹hacer de nuevo', elaborando una obra sobre un mismo motivo, pero no sobre una obra realizada con anterioridad. Aquí se encuadrarían las diversas versiones de Cezanne sobre la montaña de Santa Victoria, o las distintas vistas de la Catedral de Rouen realizadas por Monet. Lo cierto es que en todos estos casos no se trata de copiar de un cuadro, pero ha de tenerse presente que la existencia de un cuadro anterior modifica la creación de uno nuevo. Las intenciones de uno no tienen por qué coincidir con las del otro. Con el principio de variación deliberada se consigue una serie como la de la Catedral de Rouen, pero también nos internamos en el campo de las instalaciones, como ocurría en las intervenciones de Buren o Christo, o en otras manifestaciones pictóricas abstractas, como los cuadros de Rothko o las variaciones de Albers. Por tanto, existe una herencia de los métodos de investigación creativa proporcionados por la pintura dentro del campo de las instalaciones y esta herencia se basa la multiplicidad en la creación artística. Aunque tratemos como diferentes todas estas obras, no podemos negar un evidente isomorfismo entre ellas que nos lleva a la idea de la multiplicidad. De todos modos, la convención, las costumbres será lo que haga considerar realmente distintas todas las obras, aunque en ellas aparezcan unas

31.GENETTE, Gérard: *L'Oeuvre de l'art. Immanence et trascendance.* Seuil. París, 1994. Pag. 195.

evidentes afinidades.

Si, con respecto a la pintura, se tienden a realzar las diferencias y no los parecidos, en las instalaciones, cuando existen elementos parecidos, se procura considerarlos análogos, para provocar alguna cerrazón en estas ‹obras abiertas'. Como las obras pictóricas no incluyen en su producción un proceso mecánico de autocopia, la convención cultural insiste en considerarlas obras diferentes, aunque exista una evidente relación temática o formal.

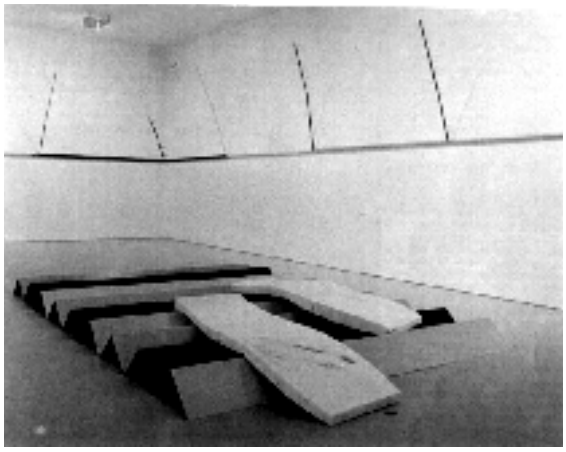
2. Desde el punto de vista de la génesis de la obra pictórica, también se evidencia cierta idea de multiplicidad. Pensemos en los bocetos o en los esbozos. En el primer caso suelen existir un número indeterminado de dibujos, pinturas, etc., necesarios para la elaboración sin riesgos de una obra definitiva, o para que lo estime el futuro cliente que ha encargado la pintura. Se trata de un estado preparatorio, realizado materialmente independiente de lo que será el cuadro acabado. La historia del arte nos ha dejado numerosos documentos de bocetos de cuadros que no llegaron a realizarse. En este sentido, existen casos parecidos dentro de las instalaciones y otras producciones artísticas que no han sido finalmente elaboradas por falta de medios u otras causas. Lo que queda como documentación de esa tarea creativa es un proyecto, que ha dado lugar incluso a la denominación de **arte de proyecto**. El arte de proyecto nació dentro de varias corrientes -sobre todo en tendencias conceptuales- y alude preferentemente a trabajos de excesivos gastos y dificultoso proceso que obstaculiza la elaboración de un producto final, pero no la realización ‹intelectual' del proyecto. El arte de proyecto es por tanto la versión en instalaciones de aquellos bocetos preparatorios de cuadros que finalmente no han sido elaborados.

Por otra parte, Genette apunta que cierta pluralidad subyace a la pintura misma gracias al esbozo, que comparte el mismo soporte de la obra definitiva. El esbozo es un estado provisional de la obra misma, y pocas veces tenemos posibilidad de compararlo a ésta, pues la pintura se aplica sobre él. El esbozo sólo podrá ser visto cuando la pintura inacabada lo permita, o cuando utilicemos rayos X para la percepción de la obra. Su estatuto pertenece al de la obra inacabada, aunque convencionalmente se le pueda dotar de valor artístico. Los esbozos no forman parte a la instalación en sí, debido a su materialidad repartida. Sólo podremos hablar de las instalaciones como puesta en escena. En este sentido, y apurando la cuestión, un esbozo en una

instalación podría estar conformado por unas líneas-guía sobre el suelo y paredes, que ayudan a la ubicación de los elementos, pero que no son visibles en la obra acabada.

3. Por ahora no hemos hecho referencia a las versiones de obras realizadas por otros autores. Estas abundan en el campo de la pintura (por ejemplo, las Meninas de Picasso). Es necesario en este punto que los autores sean diferentes. Sin embargo, comparando la pintura con la instalación, la primera puede ser perfectamente fuente de una instalación. Y desde puntos de vista muy diferentes.

Si antes la pintura intentaba expresar un espacio (por ejemplo, la pintura metafísica de Chirico), ahora la instalación se sirve también de medios pictóricos que vienen de la tradición. Por medio de la clara referencia del título *Dos desnudos bajando por una escalera bailando el boogie-woogie* (ilustración 8), Luciano Fabro realiza tanto un homenaje a Mondrian como a Duchamp.



II. 8. Luciano Fabro. *Two nudes descending a staircase dancing the Boogie-Woogie.* 1989.

Se establece, por tanto, una relación entre pintura e instalaciones gracias al punto común espacial. Si Chirico creaba un espacio por el proceso tradicional de disposición de pigmentos y adecuación a unas leyes de perspectiva, Fabro lo consigue por una puesta en escena real, no basada en la ilusión pictórica. Sin embargo, debemos recalcar que no es sólo la pintura lo que funciona como fuente en las instalaciones. Todos los campos de la actividad humana pueden ser objeto de la investigación creativa que dé lugar a la creación de un entorno. El versionar obras de otros autores es una práctica admitida en nuestra época, y se revela como uno de los gustos de nuestra sociedad por el fragmento o la variación partiendo de un mismo motivo. Versionar una obra significa multiplicar en cierta medida sus significados originales poniéndolas

al día, (y transgrediendo también las intenciones originarias del autor). Versionar una obra es un síntoma de que la cerrazón de las actividades humanas es una ilusión, de que se impone la interdisciplinariedad. No sólo se versiona una obra desde la pintura, también, como hemos visto, es posible desde la instalación, lo que constituye una ampliación del significado primigenio aportado por el primer autor. Versionar multiplica los sentidos de una obra con el solo hecho de pasarla a otro formato, un formato espacial y ya no sólo bidimensional. Se funda un nuevo lenguaje, un nuevo sistema de relaciones por evolución del sistema originario.

4. PINTURA Y NUEVOS ESPACIOS

De lo descrito hasta ahora se puede entrever que hemos adoptado la postura de tomar un lienzo como elemento y compararlo a cada uno de los componentes que configuran una instalación. Pero desde el principio de nuestro trabajo hemos planteado la hipótesis de la instalación como manifestación que se debate en la tensión entre lo variable y lo totalizador. En este sentido, cabe hablar ahora de la pintura, no como elemento que puede ser repetido (mediante copias o reproducciones, por ejemplo), sino como entidad compuesta de un conglomerado de partículas menores que le aportan su variabilidad. Esta segunda acepción muestra cómo la intensidad en la búsqueda de unidades mínimas ha sido planteada desde hace tiempo en el contexto artístico. La misma existencia del arte ornamental, que se sirve de unos módulos de partida que pueden ser repetidos infinitamente, demuestra que la yuxtaposición de elementos iguales, o con alguna alteración, ha nacido con la misma facultad artística del hombre. El arte decorativo, relegado a un segundo plano, a favor de la gran categorización de las Bellas Artes, ha seguido perviviendo, aunque la cultura occidental le haya adjudicado unas connotaciones peyorativas[32].

32. "En el conjunto de elementos constitutivos de la ornamentación radica una de las inspiraciones formativas más fecundas de una época cultural, por lo que la fase ornamental podrá ser, según los casos, tanto el embrión de una posterior obra de arte realizada como su remate extremo, su vástago y que, por tanto, sólo con extrema dificultad y en condiciones anómalas podrá existir una obra en que el ornamento no entre en juego, antes o después, como factor determinante, necesario de toda evolución artística" (DORFLES, Gillo: *Elogio de la inarmonía.* Lumen. Barcelona,

(continúa...)

Pero no vamos a retrotraernos muy atrás en el tiempo. Desde finales del siglo XIX la evolución pictórica ha dado muestras de su interés, paralelo al científico, por abordar desde el terreno creativo la problemática de las unidades mínimas que componían la pintura. Seurat planteó la formalización del arte, atendiendo a que una teoría del arte ha de tender a la institución de un sistema, y que éste se basa en sus elementos de base y sus reglas combinatorias. Seurat estableció reglas de organización de unidades cromáticas partiendo de las investigaciones de Chevreul y Rood. A partir de ello, es posible determinar diversos niveles del código visual. Uno estaría caracterizado, según Menna[33], por unidades elementales carentes de significado, y que toman su valor por oposición dentro del contexto del sistema (como puede ocurrir con cada pincelada puntiforme el divisionismo), mientras que otro estaría determinado por unidades más complejas, resultantes de la combinación de las unidades elementales y dotadas de significado (pensemos en un elemento icónico, como un parasol, en una obra de Seurat)[34]. Pero las muestras de la práctica analítica en la pintura serán variadas (y ligadas en numerosas ocasiones a las propuestas científicas).

El planteamiento cubista es, en este sentido, también sintomático, por la introducción de la multiplicidad de instantes o puntos de vista en un cuadro. Al desdoblamiento de modos de percepción se añadirán luego los modos de re-presentación, por la introducción de fragmentos de la realidad cotidiana en

(...continuacion)
1989. Pág. 146-147).

33.MENNA, Filiberto: *La opción analítica en el arte moderno. Figuras e iconos.* Gustavo Gili. Barcelona, 1977. Pág 17.

34.?En definitiva, lo que importa en la operación de Seurat, (...) es precisamente la fuerte tensión metalingüística que la involucra y que permite al artista desarrollar simultáneamente el doble procedimiento de hacer arte y de hacer un discurso sobre el arte. Seurat opera siempre dentro de un código icónico (...) pero su interés dominante no apunta a la imagen o a la representación, sino a los signos básicos del color y de la línea, precisamente porque se da cuenta, lúcidamente, de que a este nivel es posible alcanzar una definición más rigurosa de las invariantes". *(Ibídem*, Pág 18).

el *collage*, precedente imprescindible del *ready-made.* La fragmentariedad temporal es conseguida por medio del montaje de elementos pertenecientes a diferentes instantes. Así, renunciando a plantear un instante único, ha exhibido el proceso de yuxtaposición de una pluralidad de instantes en el interior del mismo marco. Utilizando la lección cezanniana por la cual toda figura puede descomponerse en volúmenes simples, y llevándola más allá, el cubismo constituye otro ejemplo que pone en escena las ideas de la multiplicidad y la fragmentariedad. La adición del movimiento a las facetas descritas pictóricamente por el cubismo dará como resultado la estética futurista, donde a la yuxtaposición de elementos se suman factores dinámicos. Mientras tanto, el camino iniciado por el *collage* tendrá su digno continuador en el *ready-made.* Pero, ¿se puede considerar a este último como un elemento dinamizador de los conceptos de multiplicidad y fragmentariedad? Desde el momento en que el *collage* inaugura la diferencia entre presentación (de materiales) y re-presentación, se inicia ?el interés sobre el cuadro-objeto, que se exhibe a sí mismo y su propia concreción física, y a la vez pone a descubierto el procedimiento que lo ha constituido, ya sea en el plano de las relaciones recíprocas entre signos, ya sea al nivel de las diversas fases de la desestructuración del código icónico y de la reducción de éste a las figuras, es decir, a las unidades elementales del lenguaje"[35].

Cuando Juan Gris adhiera un trozo de espejo a uno de sus cuadros, estará proporcionando también la posibilidad de duplicar un espacio real en el campo mismo de la ilusión pictórica, lo que constituye un precedente del interés por lo espacial y por la introducción del objeto especular en las instalaciones, que integra la imagen del mismo espectador en la obra.

Como afirmamos anteriormente, Lyotard considera positivos los momentos de la historia en que la perspectiva deja de tener preeminencia. Desde este punto de vista, podemos hablar del paso de un espacio euclidiano a otro más complejo, que apunta a un mayor número de dimensiones. Con las instalaciones, la mirada pasa a formar parte de las manifestaciones artísticas, es decir, la presencia de la mirada como si el cuadro (o la instalación) fuese un campo. ?Al igual que la perspectiva -toda perspectiva, cualquiera que sea-

35.MENNA, Filiberto: *La opción analítica en el arte moderno. Figuras e iconos.* Gustavo Gili. Barcelona, 1977.Pág. 31.

atestigua una eleccion simbólica, también la clausura del espacio figurativo resulta de la institución de un desglose de lo visible por una mirada, de la definición de lo que llamaremos un **campo**, y da testimonio con ello, de modo igualmente simbólico, del privilegio concedido a esta mirada y a su actividad"[36] .Ese campo, ese terreno abarcado por la mirada, es de carácter dinámico (y no olvidemos que Arnheim hablaba de la percepción como un *travelling*). La estaticidad tanto del objeto como del sujeto receptor se ha perdido y ha sido sustituida por la noción de movimiento. Cuando éste pasa al campo de la pintura, ésta comienza a complicar sus tradicionales principios. Fontana realizó en 1960 una serie de cuadros con tajos que denominó *quanta,* nombre tomado de la física cercana a los principios de indeterminación de la teoría de Bohr. Se trataba de unas telas de formas irregulares, trapezoidales a menudo. Sobre ellas el artista había aplicado los consiguientes tajos. La posibilidad de disponer de diversas maneras los cuadros apuntaba a su integración como módulos, por lo que se acercan cada vez más al concepto de instalación.

En estos trabajos de Fontana se puede evidenciar una influencia de los principios que condujeron a los constructivistas y, por otro lado, una objetualidad debida a la asunción del cuadro como módulo-objeto. La indeterminación final de muchas estructuras en física es paralela a una germinal indeterminación en la posición de las pinturas. Como el *Ambiente negro*, estas obras no tuvieron reconocimiento inmediato. Sin embargo, el desarrollo del arte ha mostrado cómo estos ejemplos constituían otro tipo de puente entre pintura, espacio y conceptos teóricos de la física. La interacción entre pintura y espacio se muestra también en el hecho de que, hasta el fin de sus días, Fontana diera a sus obras el nombre de‹conceptos espaciales', y que dichas obras constaran de un lienzo, lo que las asociaba a la pintura.

Pese a que desde presupuestos pictóricos ya hubieran existido contactos entre los sugerentes y complejos conceptos que trataban las ciencias (por ejemplo, Dalí había elaborado dibujos de pliegues dedicado a Thom, teórico de las ‹catástrofes'), las obras de Fontana constituyeron un antecendente, porque hasta entonces la unificación de lienzos como módulos, y sus cambios de posición, su capacidad de intercambiabilidad, aun

36. AUMONT, Jacques: *La imagen.* Paidós. Barcelona, 1992. Pág 232.

obedecían a principios racionalistas herederos de la estética del concretismo, del constructivismo, etc, tendencias todas ellas muy euclidianas[37].

5. DE LA PINTURA A LA INSTALACIÓN: EL EJEMPLO CONSTRUCTIVISTA

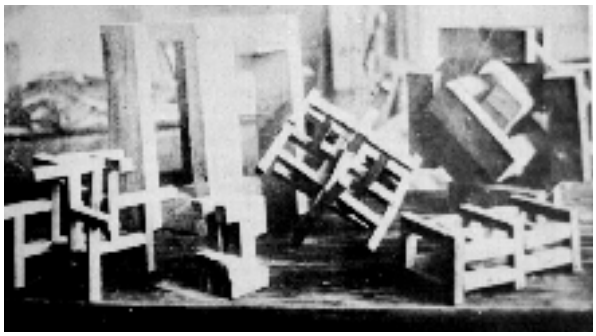
Podemos establecer unos ejes generales a los que asociar movimientos artísticos de este siglo. El eje abstracto englobaría entre otros, las corrientes ópticas, neoconcretas o cinéticas. La objetualidad, la figuración o las manifestaciones *pop* podrían constituir otro eje, y las manifestaciones performativas, un tercero. Nos interesa el primero de estos conjuntos, en el que se evidencia una multiplicación de módulos que se ve apoyado en cierta medida por una geometría euclidiana y por la influencia de la aparición de la máquina, que responde a esa geometría y que se acerca a la línea iniciada por el suprematismo y constructivismo ruso.

La tendencia analítica del cubismo parte de las indicaciones decisivas de Cezanne y de Seurat, pero se impulsa así también la vía a la reducción, al lenguaje mínimo que propondrá, entre otros, el constructivismo. Las formas geométricas elementales, definidas y constantes serán el punto de partida de lo múltiple en innumerables movimientos del siglo XX. A modo de ejemplo, hemos optado por recuperar ciertos antecedentes de las instalaciones en el constructivismo y suprematismo, dado que resulta una tarea inabarcable repasar todas las opciones artísticas de nuestro siglo.

37. Se tiene la idea generalizada de que movimientos geométricos como el constructivismo se acercan a la noción del espacio euclidiano. No obstante, dentro de poco podremos comprobar que esta idea es el resultado de una operación reductora sobre los productos artísticos de estas tendencias. Desgraciadamente, las limitaciones de espacio no nos permiten trasladar este análisis a otros movimientos artísticos a los que, al menos, hemos aludido.

Con la entrada del abstracto se encuentran dos tendencias contrapuestas relacionadas con un espacio euclidiano o con un espacio más complejo.

Incluso en movimientos considerados habitualmente ‹racionalistas', como el Suprematismo o el Constructivismo, existen tendencias que apuntan a poner de relieve un espacio complejo. El interés analítico del suprematismo se demuestra en su búsqueda de unidades básicas, a partir de las cuales se puede generar un arte nuevo[38]. Pero aunque sea este vocabulario de tipo geométrico el que se imponga finalmente (y el que heredan en gran medida las instalaciones minimalistas), no hay que olvidar una tendencia ‹orgánica' que se presenta como un antecedente de algunos fenómenos que exponen numerosas instalaciones actuales. Tomadas las unidades formales que hallan los constructivistas como módulos, o como una analogía del concepto de número, podemos remitir hallazgos más cercanos -como los cubos de Sol LeWitt- a obras plenamente constructivistas. Así ocurre en la ilustración 9, en que una aplicación modular de Rodchenko, basada en ángulos rectos, puede tratarse como precedente de un minimalismo



Il. 9. Rodchenko.*Construcciones espaciales.* 1920-21.

38. En Petrogrado, en 1915, Malevich definió este nuevo estilo con ocasión de su exposición titulada *0.10: La última exposición futurista de pintura*. Suprematismo proviene de *supremus* (esencial, absoluto); se trataba de un movimiento que pretendía crear un ‹arte puro' en consonancia con el orden y armonía de los tiempos que corrían. Todo ello porque ?no se adecuaban a los ideales de una sociedad inmersa en un proceso de cambio debido a la tecnología industrial, la física de Einstein y los disturbios sociales"(DABROWSKI, Magdalena: *Contrastes de forma. Abstracción geométrica. 1910-1980.* Catálogo de la exposición en las salas Pablo Ruiz Picasso. Ministerio de Cultura. Madrid, 1986. Pág. 64).

repetitivo[39].

Las relaciones que proponemos, pues, entre las instalaciones y ciertas obras constructivistas, suprematistas o productivistas, están basadas en la hipótesis de que en realidad no hay un vocabulario nuevo en movimientos como el *minimal* o el mismo conceptual, sino nuevas versiones de obras ya existentes y hallazgos formales muchas veces no tan conocidos en nuestro entorno.

El interés matemático de estos artistas parece ligar de nuevo ciencia y arte. Entre 1920 y 1929, El Lissitzky escribe *Proun*, libro en que relaciona la matemática y la creación.

?Queremos ver la cultura como una región de la tierra fertilizada por la matemática.(...) Ni por un momento negamos que el arte crea *ad finitum*, puesto que crea lo vivo, y no se mide con números aquello que se ha cerrado, que está atrofiado, que se ha extinguido. Examinaremos el proceso interno de la matemática y de las artes como dos líneas curvas que no corren siempre en planos paralelos, pero que proceden siempre del mismo ambiente: la cultura de su época. Y tomamos esta analogía en cuanto a la esencia del proceso, no en lo referente a las manifestaciones formales, puesto que no es posible equiparar directamente las abstracciones matemáticas extramateriales con lo en pintura se ha llamado tan impropiamente ‹abstracto'"[40].

A partir de una nueva perspectiva en el concepto de número es posible

39.Christina Lodder comenta sobre estas obras: ?Aquí, la naturaleza modular de los elementos componentes condujo a una gran simplificación de la estructura. Investigaciones más complicadas estaban representadas en las densas construcciones que utilizaban secciones rectangulares de madera semejantes a tacos (...) En ellas, el acento no se pone sobre la delineación del espacio, sino sobre la definición de las masas mediante complejas combinaciones de unidades normalizadas" (LODDER, Christina: *El constructivismo ruso .* Alianza. Madrid, 1988. Pág. 24).

40.CORAZÓN, Alberto (ed.): *Constructivismo*.Comunicación serie A nº19. Madrid, 1973. Pág. 43. De este modo, el espacio podía convertirse en una forma, un pensamiento que puede observarse en instalaciones contemporáneas.En 1923 El Lissitzky creó lo que, para Oliveira, Oxley y Petry es presumiblemente la primera instalación, *Proun Environment.* Lissitzky aludía a la noción de espacio como una materia física con propiedades, como la madera o la piedra. (OLIVEIRA, OXLEY, PETRY: ?On installation", en *Installation Art* pág. 7).

delimitar las imbricaciones que arte y ciencia sufren en el constructivismo, suprematismo y productivismo. En líneas generales, Lissitzky diferencia el número antiguo que era concreto y determinado, asociado a un objeto (el número clásico no tenía, pues sentido por sí mismo), respecto a un nuevo número matemático. Éste número matemático, para el que no existen magnitudes definidas (*x,y,z)* se integra en un espacio abstracto, y se trata de un centro relativo.

"Para el griego, la línea recta era siempre el lado medible del cuerpo, del objeto; para nosotros -afirma Lissitzky- esa línea es una inconmensurable sucesión de puntos(...) El matemático contemporáneo, apenas liberado de las viejas trabas y después de haberse encontrado a sí mismo, ha penetrado en el campo de la cantidad numérica donde el espacio tridimensional se convierte en un caso particular del espacio pluridimensional"[41].

La utilización de la ciencia aparece como un nuevo método para colocar orden donde antes había caos, o para diferenciar un orden proveniente del número antiguo (lo absoluto) ante un nuevo orden (lo relativo). Esa intención de crear un nuevo orden es la que proporciona el vocabulario formal que se determinará en una tendencia euclidiana u orgánica. Como explicaba Lissitzky, la construcción en el espacio venía determinada por una serie de ejes, ?ya sean diagonales o espirales, la vertical del ascensor, la horizontal de las vías, las líneas rectas o curvas del aeroplano. Y la forma está dispuesta para cada uno de estos movimientos. Tal es la construcción. Condición *sine qua non* de la construcción debe ser, por tanto, el movimiento o la participación en el movimiento"[42].

41.CORAZÓN, Alberto (ed.): *Constructivismo* . Comunicación Serie A nº 19. Madrid, 1973. Pág. 46.

42.*Ibidem*. Pág. 58.

Se desprende del párrafo anterior que la tendencia euclidiana u orgánica podía provenir precisamente del hecho de adoptar una serie de ejes en detrimento de otros. Cuando el lenguaje constructivista-productivista aún no se había formado (es decir, en las obras que posteriormente se denominaron 'no utilitarias'), la libertad estilística fue conformando estas dos tendencias. No obstante, los que adoptaron una postura más euclidiana fueron tomando posiciones, de modo que el rechazo posterior a una serie de obras de carácter orgánico se volvió evidente. Lo que en principio fue concebido como una nueva forma de organización plástica, parecía desvirtuarse con el paso del tiempo. El mismo Naum Gabo, cuya tendencia euclidiana parece evidente, afirmaba que los relieves de Tatlin (que usaba a menudo la línea curva y la espiral) tenían demasiadas características 'caóticas' del cubismo[43].

Il. 10. Panorama del estudio de Miturich, en el que se observan sus pinturas espaciales.

Si antes hemos aludido a la obra de Rodchenko como precedente de la multiplicación de los módulos cúbicos, una versión orgánica de la resolución del mismo problema nos la ofrece Miturich (ilustración 10), que realiza una obra organizada a partir de lo lineal pero cuyo aspecto se podría parecer más a la apariencia caótica que critica Naum Gabo. Cuando Miturich, además, se plantea la penetración del espacio, al estilo de una instalación contemporánea, el resultado es sorprendente. El estudio del artista parece un lienzo cubista pasado a tres dimensiones[44].

43.LODDER, Christina: *El constructivismo ruso* . Alianza. Madrid, 1988. Pág. 39.

44. En otras aportaciones de la tendencia orgánica podemos evidenciar un gusto parecido al que luego experimentarán las instalaciones. Así lo demuestra el diseño de máquinas voladoras, que incide en la aceptación de cualquier material u objeto dentro de la materia artística, o, por otro lado, la propuesta de ampliar el concepto de pintura y escultura para incluirlo todo en una experiencia sensorial que viene

(continúa...)

La utilización de la línea curva como un método de desarrollo según las dimensiones nos habla de la complicación espacial que estaba poniéndose en candelero a través de los avances matemáticos. Matyushin, en 1911, exponía estudios de raíces y plantas, por considerar que el movimiento de éstas era lo más perfecto de la naturaleza. La materia orgánica crecía en forma curva y superando dimensiones. No puede haber una relación más profunda, a pesar de lo adelantado de estas cuestiones, con lo que posteriormente se ha denominado la teoría del caos y con la apreciación de los objetos fractales.

"Mayutsin creía que la manera usual de entender y percibir el espacio tridimensional era inadecuada por ser unidireccional, es decir, la percepción penetraba en el espacio hacia delante. Argumentaba que el espacio tridimensional se extendía también detrás del observador, y que este concepto de espacio multidireccional era confirmado por el modo en que una célula crece desde el centro en todas las direcciones simultáneamente. El objetivo del artista, por consiguiente, era describir esta totalidad del espacio tridimensional, y para ello necesitaba desarrollar una percepción de lo visual desde la parte de atrás de la cabeza. Una vez desarrollada esta visión total (es decir, sin ninguna limitación por arriba, por abajo, por los lados ni por detrás), percibiría "la aparición del sentido de una nueva dimensión, una dimensión que no tiene límites por arriba, por abajo ni por los lados (y en la cual) la dirección no representa ningún papel". En otras palabras, Matyushin argumenta que por medio de esta conciencia intensificada de lo tridimensional llega a ser perceptible una dimensión más, la cuarta"[45].

El concepto de crecimiento basado en lo curvilíneo no era puesto a menudo en práctica debido a imposibilidades materiales. No obstante, se han conservado documentos del poeta futurista ruso Velimir Khlebnikov en que se proyectaba una ciudad para el futuro que precisamente incidía en el carácter modular y el crecimiento orgánico de una ciudad. La utilización de materiales

(...continuacion)
determinada por el espacio en que la obra se manifiesta.

45. LODDER, Christina: *El constructivismo ruso.* Alianza. Madrid, 1988. Pág. 202.

transparentes y los movimientos curvilíneos demuestran una preocupación por ampliar el concepto de espacio cerrado y, en suma, por hacer que la dualidad formada por lo tecnológico y lo orgánico se vieran fusionadas en un nuevo concepto de entorno natural visto a través de la tecnología. Las casas esbozadas por este poeta son proyectos de carácter utilitario, aunque no fuera posible ponerlos en práctica (lo que antecede, de nuevo, al arte de proyecto). Miturich, incluso, expresó "su idea de que las ciudades deben ser organizadas de acuerdo con el principio de la ondulación (...)Explicaba que la naturaleza crece de la manera en que crece un árbol y las ciudades deberían crecer también en armonía con los ritmos naturales"[46].

Pero la búsqueda de un nuevo lenguaje fue paulatinamente ocupada por la tendencia geométrica, y fue esta tendencia la esencial para el desarrollo minimalista posterior. Mientras que la herencia euclidiana del constructivismo y el suprematismo ha sido admitida por el minimalismo[47], el movimiento en el que surgió la palabra 'instalación', aún queda por recuperar la labor de ampliación espacial que sugiere la tendencia orgánica, de la que acabamos de dar unas breves notas y que puede guardar bastante relación con recientes instalaciones de tecnología virtual.

La búsqueda de elementos mínimos trajo también la posibilidad de tratar el constructivismo como un antecedente de obras interdisciplinares de

46. LODDER, Christina: *El constructivismo ruso .* Alianza. Madrid, 1988. Pág. 218.

47.También en vida de este movimiento, fue la tendencia euclidiana la que se vio más apoyada desde instancias oficiales.En 1921 el *Grupo General de Análisis Objetivo en Acción*, realizó unos debates sobre la dialéctica de la construcción y la composición. A partir de entonces las posturas se definieron. Aquí, el análisis formal se convierte en el protagonista de las mismas obras. Las divergencias estribaban a menudo en considerar la construcción en un plano estético sobre el mismo lienzo o dar mayor importancia a lo material era lo primordial (lo que guardaba más íntima relación con los objetivos reales y menos con los medios pictóricos e inclinaba la balanza hacia la interdisciplinariedad de la obra artística). Apareció una formulación general del término construcción como 'organización efectiva de los elementos materiales'. Las construcciones formaban, según estas premisas, un sistema de fuerzas basado en la combinación de líneas, planos y las formas definidas por ambos. Toda esta problemática da a entender que se estaban superando las fuertes delimitaciones que hasta entonces habían tenido las distintas artes. Un movimiento de raíz enteramente pictórica necesitaba de una expansión espacial, expansión que no es más que síntoma y precedente de las instalaciones.

fines de nuestro siglo. La elección de blancos, negros y colores puros fue llevada aún más allá con la propuesta de la elección de materiales transparentes, que constituyen un precedente de la desmaterialización del arte moderno[48]. Numerosos artistas escribieron manifiestos que propugnan una ambición espacial. En 1920 Naum Gabo y Pevsner escriben el *Manifiesto realista*, donde proclaman que el tiempo y el espacio han nacido gracias a un nuevo vocabulario formal[49]. Los artistas intentan ligarse a otros tipos de producciones que rebasan lo meramente pictórico. Y no se trata de casos aislados, sino de una vocación de ingresar en la sociedad moderna y en la construcción de un ‹arte total'.

Iogansonponía su trayectoria como ejemplo a seguir: ?De la pintura a la escultura, de la escultura a la construcción, a la tecnología y a la invención: éste es mi camino y éste es y será el objetivo final de todo artista revolucionario"[50]. Se entiende la pintura como un ‹estado primigenio' del que surge, debido a las ambiciones del artista, la intención de una visión que abarque una dimensión más (la escultura), pero también se manifiesta un

48. Así ocurre en la obra de Naum Gabo *Construcción en relieve . Modelo para una construcción espacial (Modelo para un cristal plástico),* fechada en 1920 y en paradero desconocido.

49. "1. Repudiamos el color como elemento pictórico en la pintura. El color es el rostro idealizado y óptico de los objetos (...) El color es accidental y no tiene nada común con el contenido interno de los cuerpos. Proclamamos que el *tono* de los cuerpos, es decir, su sustancia material absorbiendo la luz, es la única realidad pictórica. 2. Rechazamos el valor gráfico de la línea (...) Carece de relación alguna con la vida esencial y la estructura permanente de las cosas. Solamente afirmamos la *línea* como *dirección* de las fuerzas estáticas escondidas en los objetos en la obra de Naum, y de sus ritmos. 3. Renegamos del volumen (...) No se puede medir el espacio en volúmenes de la misma manera que no se pueden medir los líquidos en metros. (...) Proclamamos la profundidad como única forma plástica del espacio. 4. En la escultura, renegamos de la masa en tanto que elemento escultórico (...) Por este medio afirmamos (...) la profundidad, única forma de espacio. 5. Proclamamos un elemento nuevo en las artes plásticas: los ritmos cinéticos, formas esenciales de nuestra percepción del tiempo real."
(En CORAZÓN, Alberto (ed.) : *Constructivismo* . Comunicación Serie A nº 19.Madrid,1973. Págs. 67-68).

50.LODDER, Christina :*El constructivismo ruso* . Alianza. Madrid,1988. Pág.96.

interés por desbordar sus propios límites físicos. Es imposible hallar precedentes más claros que expliquen la formación de un nuevo género interdisciplinar, la instalación, puesto que la ampliación del concepto de espacio limitado e intransitable venía ya surgiendo en la década de los veinte.

En 1921 se publica un libro de varios autores titulado *El arte en la producción*, que proponía dos tesis básicas que iban a ser el síntoma de la época. La primera analizaba el arte según sus elementos formales, y concluía que era lógico el fin de la pintura ante la anterior evolución artística. La segunda llegaba a una conclusión análoga -la desaparición de las Bellas Artes- partiendo de presupuestos sociológicos. Ambas tendencias se referían a conceptos de arte ya anticuados, que debían ser eliminados, a cambio de que el artista se sumergiera en otros ámbitos, menos delimitados por la presencia o ausencia de lo aurático.

La palabra ‹construcción' tenía a su favor que se pretendía que sus posibles significados fueran universales, es decir, que se pudiese aplicar a todo tipo de arte. El concepto de arte abarcaba ya a más productos que los puramente escultóricos o pictóricos. De este modo, los hallazgos de los constructivistas se podrían observar, por ejemplo, en las artes aplicadas. La universalidad de método había de relacionarse con formas también universales, es decir, de carácter geométrico. Rodchenko relaciona al constructor con ?las leyes de la funcionalidad de las formas aplicadas", y lo vincula?a sus combinaciones regulares". Así se podía ?mostrar que con formas es posible realizar construcciones de todo tipo, diferentes sistemas, especies y aplicaciones[51]". No es posible, por tanto, que el azar intervenga, sino sólo el intelecto. Este modo de entender la obra artística pone en contacto las artes de las que partían los constructivistas con la arquitectura; son precisamente los constructivistas los que van a ser iniciadores de una corriente que nace en la pintura pero que, para ser utilitaria, llega hasta los campos arquitectónicos. También así la antigua distinción entre arte puro y arte aplicado deja de tener sentido.

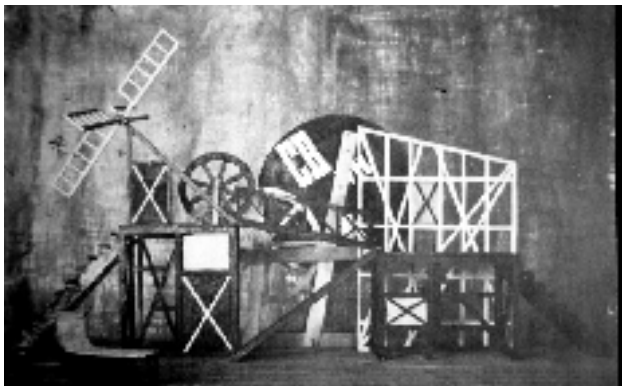
Por su función utilitaria, el productivismo pone en relación diversos campos artísticos o del saber. También el suprematismo y el constructivismo habían actuado en esa dirección:

51.LODDER, C.:*El constructivimo ruso* . Alianza. Madrid, 1988. Págs.154-155.

?El Suprematismo aspiraba a ser no sólo un estilo y una teoría estética de arte puro sino también un sistema filosófico, una visión planetaria que abarcara otros aspectos de la vida, las artes aplicadas, el teatro y, sobre todo, la arquitectura y el medio ambiente. Después del año 1918 Malevich se dedicó esencialmente a diseñar dibujos para una arquitectura idealizada y a elaborar su método de enseñanza suprematista"[52].

Asimismo

?la idea constructivista no es una idea programada; (...) es una concepción del mundo(...). No se aplica sólo a una disciplina artística (pintura, escultura o arquitectura) ni se limita al dominio del arte. Atañe a todos los dominios de la nueva cultura que se está edificando. No es el resultado de fórmulas abstractas, no se impone mediante leyes o proyectos inmutables; se desarrolla orgánicamente con el desarrollo de nuestro siglo"[53].



Il. 11. Popova. Decorado de *El cornudo magnánimo*.1922.

Debido a esta ambición porque el arte entre en la vida y la vida en el arte (idea que habría de ser un estandarte en la eclosión de manifestaciones artísticas como el *happening)*, los constructivistas, productivistas y suprematistas se iniciarán, entre otras parcelas, en el diseño textil y de mobiliario, en la cartelística, en el fotomontaje, en la tipografía, y en

52.DABROWSKI, Magdalena:*Contrastes de Forma.Abstracción geométrica. 1910-1980.* Catálogo de la exposición en las Salas Pablo Ruiz Picasso. Ministerio de Cultura. Madrid, 1986. Pág. 66.

53.CORAZÓN, Alberto (ed.): *Constructivismo* . Comunicación Serie A nº 19. Madrid, 1973. Pág. 78.

la escenografía. A esta última vamos a dedicar nuestra atención, puesto que el teatro ofrece la posibilidad de que el artista cree un microentorno, lo que constituye un antecedente claro de las instalaciones. Su sentido espacial penetrable -aunque sólo por los actores- se unía a la posibilidad de añadir otros tipos de manifestaciones constructivistas como el diseño de ropa. Asimismo, proyectos que quedaron inacabados sobre ciudades del futuro podían tener una primera puesta en práctica a través de la escenografía. Si añadimos a ello la posibilidad de crear unas acciones de tipo gestual, o de introducir maquinaria o el factor temporal, hemos de admitir, de nuevo, su paralelismo con las instalaciones que estudiamos en este volumen.

La ilustración11 muestra el decorado de Popova realizó para la obra *El cornudo magnánino*, dirigida por Meierkhold. En la representación, los actores llevaban ropa de producción (*prozodezhda*).

Así describe Cristina Lodder la obra de Popova:

"Para ejecutar sus movimientos mecánicos, Popova había transformado el molino en un intrincado conjunto de plataformas, puertas giratorias, escaleras y andamios.(...) Como tramoya para la representación, la construcción de Popova comunicaba el urbanismo de la vida ciudadana. El entorno urbano industrial tenía el secreto del progreso social, y por lo tanto, la tramoya de Popova poseía una adicional implicación ideológica en la que reflejaba el intento en la vida real de construir las bases industriales del socialismo con métodos primitivos"[54].

En esta obra se verificaba esa sensación de ‹arte total'. Incluso lo dinámico era experimentado no sólo por la movilidad de los actores, sino por los engranajes de la tramoya: la rotación de las aspas del molino, o de las puertas y ventanas, etc. A partir del teatro se podían experimentar nuevas estructuras espaciales y materiales que, sin un apoyo económico, nunca se hubieran realizado. El vocabulario constructivista ya estaba preestablecido, y sólo había que pasarlo al microentorno del teatro. Este sistema de construcción se basó en una tramoya de estructuras-esqueleto de forma angular, con economía de la línea y del material. Toda la solución era de estilo geométrico (la tendencia euclidiana estaba absorbiendo a la orgánica). El

54.LODDER, Christina: *El constructivismo ruso* . Alianza. Madrid, 1988. Pág. 170-171.

problema de este tipo de diseños podía radicar en que la aplicación mecánica en tareas decorativas podía desvirtuar el propio sentido constructivista, por lo que se adoptó una geometrización extrema en todos los elementos.

Si el concepto de escenario dispuesto por Popova obedecía a las normas del artefacto global donde las acciones de los personajes se desarrollaban, y no como un fondo pasivo, el trabajo de Stepanova en *La muerte de Tarelkin* (1922) se relacionaba más con la disposición de una serie de objetos constructivistas por todo el escenario. En este sentido, el trabajo de Popova parecía más interesante.

La invención de objetos adquiría también su importancia en el entorno privado. Aunque no se trataba de *ready-mades,* el diseño de mobiliario acercaba al artista al ámbito cotidiano. La disposición de estos objetos modificaba un espacio pre-dado. Pero hay que tener en cuenta que el diseño de muebles tenía sobre todo un carácter utilitario, y si en estos objetos había un valor estético, éste se asociaba a su función. Nada más lejos de la escasa funcionalidad de las instalaciones. Pero nada más cerca del uso que con posterioridad se le ha dado a los muebles en las obras que nos ocupan (dedicaremos más adelante un epígrafe al papel de la silla en las instalaciones).

Vamos a frenar nuestro análisis aquí. Los múltiples ejemplos advertidos en las páginas anteriores dan razón de las numerosas vertientes desde las que se pueden abarcar los precedentes de las instalaciones en movimientos artísticos de este siglo. Pero también dan razón de algo más, de que la invasión del espacio va ligada, de alguna manera, a la fragmentación de un espacio pre-dado, o a la dispersión de elementos en él. Los conceptos de multiplicidad y fragmentariedad están irremediablemente ligados al arte de siglo XX, y muy especialmente al florecimiento de las instalaciones y videoinstalaciones.

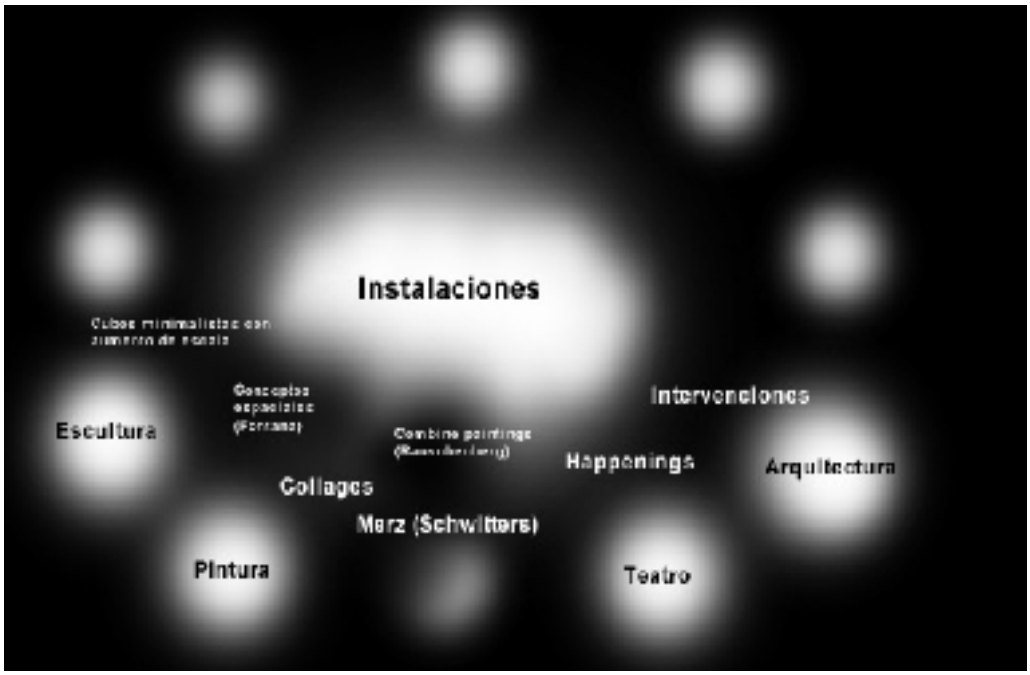
6. PROPUESTA DE UN TERRENO INTERDISCIPLINAR

Como hemos visto, numerosas tendencias artísticas muestran su sujeción a un orden (arte neoconcreto, arte óptico, tendencia euclidiana del constructivismo, etc.), pero los avances científicos cada vez dan más importancia a los desórdenes y a la discontinuidad. Y todo ello pasará también

al ámbito de la pintura. Por tanto, es lógico que hayan aparecido manifestaciones artísticas que se desliguen de las tradicionales clasificaciones de ‹escultura' o ‹pintura'. La indefinición formal se une, por tanto, a la ausencia de órdenes determinados, o de categorizaciones que habíamos asumido de la tradición.

El próximo esquema muestra cómo hay que pensar más bien en un terreno de fuerzas cuando tratemos de diferenciar entre diversas artes. Los *collages* cubistas superan en cierta medida el concepto de pintura, los *merz* de Schwitters se acercarán a lo volumétrico a pesar de partir de un lienzo.

El gráfico incide en el hecho de que puedan existir aún manifestaciones que se adecúen a las tradicionales definiciones de las Bellas Artes. Las cimas de las montañas serán los lugares donde se intenta exponer que aún son posibles manifestaciones se adhieran a las clasificaciones heredadas por el pasado. Ello no obsta para que el descenso de cada montaña suponga a la vez una adjunción de elementos extraños a la consideración tradicional. Así, el *collage* estará incluido aún en la pintura pero supone una innovación que la asocia a otras prácticas artísticas. También ocurre así con los conceptos espaciales de Fontana, o las *combine paintings* de Rauschenberg. Este gráfico, aun respetando aquellas manifestaciones que se adecuen a las categorizaciones de las Bellas Artes, trata el campo artístico como un campo de fuerzas, más que un esquema cartesiano con fuertes limitaciones espaciales. El artista podrá instalarse a la altura que desee en los montículos propuestos. Eso no tendrá que ver con la calidad de su arte.



II. 12. Esquema de un campo interartístico

1. ALGUNAS PRESUPOSICIONES METODOLÓGICAS

Resulta necesario un punto de vista sintáctico para estudiar las instalaciones, puesto que los conceptos de multiplicidad y fragmentariedad se refieren a los modos en que se desglosan espacialmente una serie de elementos, los que componen la instalación. Pero esta sintaxis no es sólo una cuestión formal, sino que se adhiere al mismo significado de la obra propuesta. Gracias a ello, un mismo conjunto de elementos pueden forjar una instalación diferente.

Nuestras observaciones se pueden asimilar a una perspectiva semiótica del problema. Recordemos que Morris[1] acentuaba que las tres dimensiones en el estudio de la semiótica respondían o bien a un planteamiento sintáctico, semántico o pragmático. La **sintáctica** se acerca al modo en que se componen unos determinados elementos, y cómo funcionan unos respecto a otros. Pues bien, la labor de esta fase de nuestra investigación se centra en estos aspectos, lo cual no significa que se olvide lo semántico o lo pragmático, ya que cierta ordenación de elementos remite a un significado (semántica) y a una puesta en escena que interacciona con el espectador (pragmática).

Un acercamiento lo más empírico posible integra la primera fase de este análisis. Pero la sintaxis de ciertas obras problematizan sobre qué elementos las constituyen. ¿Cómo adoptar un punto de vista que añada simplemente otra categoría?, ¿cómo hablar de módulos materialmente dados cuando uno de los temas propuestos continuamente por los objetos artísticos alude al síntoma de la desmaterialización, o a la diversidad de soportes que nos proporciona la realidad? Ante tales problemas, no podemos afirmar que el estudio de las instalaciones se resuelva desde un marco estrictatmente empírico. Se impone la necesidad de otro análisis que complete el anterior. Para ello, nada mejor que acudir a la tarea deconstructivista de Derrida. Vamos a adoptar ciertas ideas generales que nos serán de utilidad. La deconstrucción implica el estudio de cada una de las partes de nuestro corpus, pero estudiarlas hasta el mismo límite. Un análisis de cada una de las partes correspondería a una línea tradicional de investigación, que es la que

1.MORRIS, Ch. : *Fundamentos de la teoría de los signos.* Paidós. Barcelona, 1985.

ahora estamos dispuestos a comenzar. Dentro de esta línea, por ejemplo, la estricta diferenciación entre lo interior y lo exterior hace posible que podamos delimitar *materialmente* los elementos que componen una instalación. Una instalación se compondrá por siete cubos de acero, o de 27 alargaderas , o de 34 pescados disecados. El análisis tradicional, por tanto, identifica materia con el interior de la obra. Ahora bien, si este estudio pormenorizado se lleva hasta las últimas consecuencias, veremos cómo lo que es interior o exterior a una obra deja de tener razón de ser cuando, por ejemplo, la imagen del espectador conforma parte de la misma. El esquema que proponemos en la ilustración 13 ejemplifica cómo un análisis tradicional nos puede llevar, si lo ejercemos hasta sus últimas consecuencias, a la puesta en duda de los presupuestos de los que él mismo partía.

Nuestra intención, en último término es evidenciar qué se ha dado por supuesto en la metodología científica tradicional. No renunciamos a explicar cada uno de los elementos que componen una instalación, pero el análisis no puede quedarse ahí. El mismo hecho de tratarse de un género peculiar que adapta eclécticamente procedimientos y técnicas de diversos orígenes nos induce a pensar que trata de desligarse de las imposiciones categóricas con las que se han constreñido la pintura, la escultura, el teatro, la música, etc. En resumen, nuestro método de análisis se compone de dos fases. La primera, digamos, tradicional, se ocupa de los elementos que componen las instalaciones. La segunda, a través de ese análisis exhaustivo, pretende poner en claro que el primer acercamiento da por supuestas unas cuestiones que deben ser dilucidadas. Esta estrategia, tal vez deconstructiva, no intenta imponer otras dualidades diferentes, no es una forma de aniquilar los componentes de un sistema de pensamiento, porque esto, en realidad, no nos llevaría a otra cosa que a sustituir unas categorías con otras. Más bien se trata de tener en cuenta lo siguiente dentro del ámbito científico:

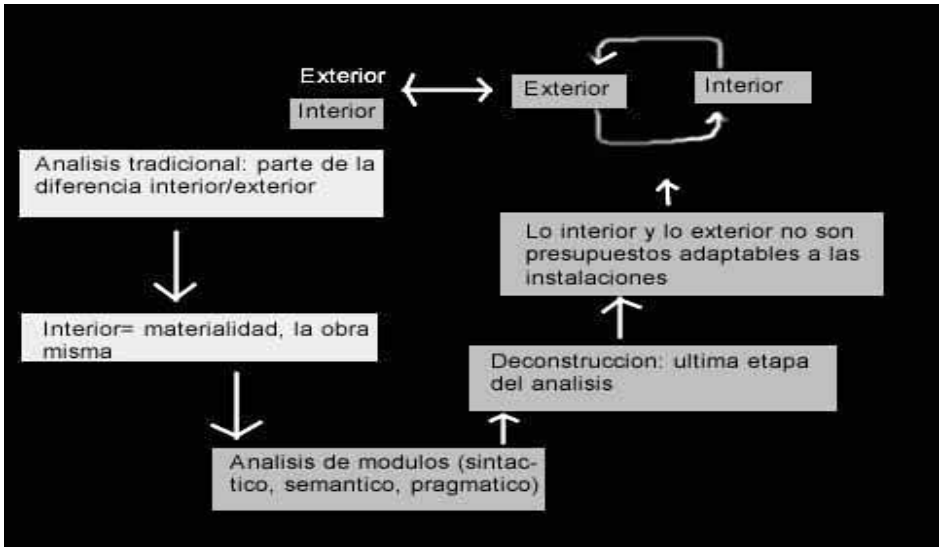
-Que la tarea deconstructiva nos permite abordar un campo de investigación desde el punto de vista convencional, pero, además, ampliarlo.

-Que nuestra investigación intenta conformar parte de una línea de estudios que se adapte a las novedades sociales, políticas y culturales de nuestra civilización. Las nuevas condiciones de convivencia han anunciado un cambio, que se puede traducir en un paradigma científico (Habermas, Kuhn, etc) adaptable a él.

-Que se trata de una labor estratégica, de un ir más allá, que intenta denunciar

que existen unas normas tácitas por las que hasta ahora nos hemos regido para definir una obra como válida o no válida.

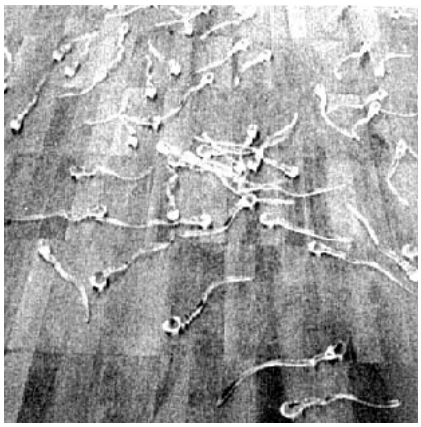
2. ANÁLISIS SINTÁCTICO



Il. 13. Dialéctica interior-exterior

Como exponíamos en el epígrafe titulado "Definición del término instalación", ante la gran variedad de técnicas aplicadas a lo que se denomina instalación, resulta casi imposible ofrecer unas claves para su definición atendiendo a un criterio basado en los procedimientos técnicos. Tampoco la temática nos aclara si las instalaciones, como la pintura, se dedican concretamente a ciertos asuntos. En las instalaciones que tomamos para nuestro análisis se abordan temas sociales, del imaginario colectivo, las experiencias personales, etc. Incluso si hablamos de obras de arte, resulta un tanto paradójico querer atribuir un mensaje fijo en estas producciones, al igual que sería infructuoso que nos obstináramos en eliminar la polisemia de muchas obras pictóricas. Partimos, no obstante, de la hipótesis de que existe un denominador común que, al menos en el plano formal, se viene dando en

las instalaciones. Este denominador tiene diversas causas, de las que trata este trabajo; subyace un cierto grado de multiplicidad o fragmentariedad en las instalaciones, si bien expresado de diversos modos. Ello ocurre en primer lugar por una necesidad pragmática espacial. La creación de una instalación, asociada a un espacio humano que se encuentre respecto a sus dimensiones entre lo impenetrable y lo penetrable -es decir, entre la escultura y la arquitectura, en el sentido tradicional de los términos- obliga a que los elementos dispuestos en nuestras obras se hallen a menudo desligados espacialmente, pero con la suficiente cercanía como para captar que no se trata de elementos autónomos, sino de un conjunto de objetos que constituyen una nueva obra: la instalación. Esta cercanía incluye el contacto de unos objetos con otros: por ejemplo, en la instalación de Kiki Smith *Sperm* (ilustración 14), las figuras que representan espermatozoides pueden tanto chocar entre sí como verse relativamente aisladas unas de otras. Esta necesidad pragmática espacial provoca, pues, una repetición de elementos, ya que un recurso habitual de la construcción de un espacio a la medida del hombre lo constituye la acumulación de objetos, sean éstos análogos o no.



Il. 14. Kiki Smith. *Sperm.* 1988-89.

La multiplicación de escala constituye un caso muy especial en las instalaciones, que nos lleva a un terreno muy cercano al arquitectónico[2]. Aunque es cierto que subyace en ello una idea de multiplicidad (la repetición de ladrillos nos abocaría al mismo concepto), en principio vamos a dejar de lado estos casos en favor de aquellas instalaciones en las que se evidencia una multiplicidad de elementos separados entre sí. El análisis sintáctico

2.Un ejemplo de estudio sobre interferencias entre arquitectura y escultura lo constituye MADERUELO, Javier: *El espacio raptado* . Mondadori. Madrid, 1990. En dicha obra se pone atención a bastantes casos que pueden definirse como instalaciones.

supone que han de existir una serie de elementos (que vamos a identificar con los objetos que conforman la instalación), que éstos son diferentes entre sí y por tanto ocupan un espacio distinto, aparte del hecho de poseer o no poseer características comunes. De ahora en adelante, cuando hablemos de los módulos de las instalaciones, nos referiremos a cada objeto que la configura, delimitado espacialmente por el aire que los rodea.

El problema que nos surge en este momento es cómo acceder a este módulo desde un análisis sintáctico. Cada objeto que configura parte de una instalación tiene unas características morfológicas precisas. Para saber cómo funcionan sintácticamente nos importa conocer en qué consisten esos objetos y ver cómo se relacionan con los restantes. Nos interesa que son cuatro los cubos que conforman una instalación de Judd y que esos cuatro cubos son todos ellos de metal, que poseen una textura similar, o que se diferencian por el color, etc. Tendremos en cuenta en nuestro análisis sintáctico lo formal, pero hemos de dejar en claro que los módulos pueden interaccionar de distintas maneras y que estas formas de relación nos obligan a dos tipos de análisis:

-por un lado, un análisis geométrico, por el cual simplificaremos la cuestión, y cada módulo será sustituido por un punto;

-por otro lado, un análisis perceptivo, que tiene en cuenta las similitudes formales entre distintos módulos para realizar agrupamientos de objetos.

Estas dos formas de análisis resultan complementarias. Se tendrá en cuenta la morfología de los componentes cuando esto permita poner en relación unos módulos con otros, y manifestar por tanto una relación. Este hecho tiene unas consecuencias espaciales concretas, y pragmáticas, puesto que las relaciones de dos módulos entre los siete que compongan una instalación nos permiten, ya a nivel perceptivo, agrupar unos módulos en un conjunto y no en otro. Dicho de otro modo, las leyes de la Gestalt intervienen de un modo concluyente para establecer relaciones entre los módulos de una instalación. Señalemos como una constante la ley de la proximidad, que da lugar a gran parte del análisis que aquí llevamos a cabo, puesto que el desarrollo espacial de las instalaciones alude continuamente a la cercanía o a la lejanía. Otros medios de relacionar módulos se definirán por la forma, por el color, etc.

Esta identificación provisional de cada objeto que conforma una

instalación con un módulo intenta dejar de lado el tema de la referencia, es decir, de cómo un módulo denota otra cosa, de todo lo que nos pueda llevar al terreno de los significados. Nuestra intención es poner de relieve que el acto mismo de multiplicar objetos en un espacio determinado, acto clave en la instalación, responde a un proceso de sintaxis; y habrá que verificar las relaciones de unos módulos con otros. Y podemos recurrir incluso a la gramática para ayudarnos en esta problemática. La misma palabra *sintáctica* nos conduce a establecer una comparación con el lenguaje a la hora de analizar estas instalaciones. Tenemos que ver ahora si existen reglas formales de combinación de elementos en estas manifestaciones artísticas, igual que a través de la gramática nos es posible adivinar ciertos elementos, con más o menos importancia, en una oración[3]. En este sentido hablamos ahora de las instalaciones, como si se tratara de una oración en la que debemos desligar los elementos formales que la componen.

El hecho de diferenciar unos elementos en las instalaciones respecto a otros denota que en principio partimos de la base de que existe, al menos entre los módulos, una diferenciación entre lo que es el interior (el objeto mismo, dado materialmente) y el exterior (lo que no configura la obra, el aire que rodea al objeto). Se podrían entrever ciertas *reglas de formación* que, sin dar necesariamente legitimidad artística a una obra, sí permiten una extensión espacial mayor que en otras artes. Objetos que de por sí nos pueden llevar a determinados significados, una vez insertos en una instalacion, pueden llegar a constituir una hipotética ‹frase'. La gramática de los objetos en las instalaciones muestra distintos modos en que interactúan unos componentes con otros (y esto sin integrar el cuerpo del espectador en las instalación misma, que es una dimensión más compleja a la que aún no aludimos). Pero no existen sólo reglas de formación, sino también *reglas de transformación*. Una instalación puede convertirse en otra distinta aún conteniendo los mismos elementos, gracias a su ubicación en otro espacio. En este caso es como si hubiera inventado una frase distinta con las mismas palabras que constituían la anterior y por tanto, nos llevara a otro significado (un caso modélico de ello

3.En el medio cinematográfico, por ejemplo, Metz había hablado de los planos como una especie de unidad frase, por la que el plano en que aparecía un revólver tenía un equivalente lingüístico más o menos parecido a ‹he aquí un revólver'.

serían las esculturas de Rückriem). Por ejemplo, un *objet-trouvé* puede estudiarse o bien aisladamente (1) o bien por comparación con el resto de escombros que lo rodeen en una obra (2). Con la dimensión sintáctica pretendemos acercarnos al segundo caso. Morris decía que tanto las reglas de transformación como las de formación son reglas sintácticas [4], pero en su caso hablaba de vehículos sígnicos, y en un contexto más teórico y algo diferente al nuestro. La adopción de esta terminología coincide solamente, pues, en la nomenclatura, y no en el significado preciso que expone Morris en su libro.

El considerar las relaciones que se establecen entre los módulos en una instalación hace pensar que unas propiedades de estos objetos se nos muestran más relevantes que otras (por ejemplo, a la hora de establecer similitudes por medio de la repetición de un forma cúbica, es esa forma lo que parece un rasgo pertinente). Eso da lugar a que las relaciones que observamos entre los módulos tengan un carácter universal y no sólo subjetivo, sino intersubjetivo. Y porque las relaciones entre los módulos son intersubjetivas, son también comunicables, pues tienen una misma base perceptiva.

2.1. Procesos mínimos de multiplicación

¿Cómo se generan las relaciones mínimas entre dos de los objetos que compongan una instalación? Vamos a partir de dos módulos que sean adyacentes, con lo cual evitaremos los problemas espaciales que pudieran surgir. En este análisis primigenio las relaciones de semejanza entre los módulos son fundamentales, pues la observación de características comunes pone en evidencia que serán muchos los modos en que los módulos puedan ‹crecer ‹ en el espacio.

11111121111
11112111111
12111111121
11111111111
11111112111

Il. 15. Esquema de una hipotética instalación

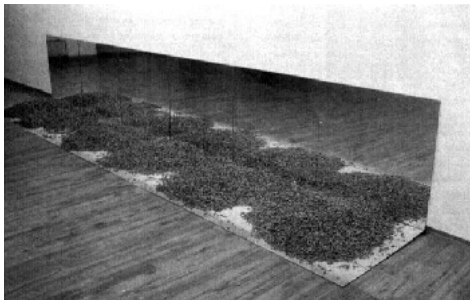
En las relaciones que vamos a ver a

4.MORRIS, Ch: *Fundamentos de la teoría de los signos.* Paidós. Barcelona, 1985. Pág 45.

continuación entre dos módulos interviene la estructura del objeto, sobre todo en el problema de la intersección. Un objeto que contiene huecos guarda la posibilidad de que esos huecos sean rellenados por una parte de otro módulo.

Debemos aclarar desde ahora que la proximidad inmediata entre un módulo y el siguiente es lo que nos interesa en esta parte de nuestro estudio, y es diferente a la agrupación que el espectador pueda efectuar entre los módulos componentes de una instalación. Observemos por ejemplo en este gráfico (ilustración 15) un esquema de una instalación que se desarrolla en una superficie.

Los módulos cúbicos corresponden a los unos y las esferas a los dos. Pues bien, nos interesan ahora las relaciones que existen entre dos módulos que se hallan lo más próximos que permite la instalación. De este modo, el 1 de la esquina superior izquierda sólo tendrá relaciones con los tres 1 con los que comparte un contacto. Las relaciones de proximidad son las que darán la clave sobre cómo proceden los módulos a interaccionar entre sí, sea por reflexión, traslación, o intersección. Estos tres procesos de repetición de módulos están muy relacionados con el arte ornamental. Resulta imprescindible la misma estructura del objeto, pues por ella evidenciaremos los procesos que se han llevado a cabo.



Il. 16. Robert Smithson. *Gravel mirrors with cracks and dust.* 1968.

a) Una operación de reflexión para conseguir un módulo a partir de otro inicial resulta análoga a la necesaria para la consecución de una forma de simetría primigenia: la bilateral. En este caso proponemos el ejemplo de una instalación de Smithson (ilustración 16).

Smithson coloca montones de arena, de forma que su continuación en el espejo da lugar a una apariencia simétrica. Se percibe una forma de simetría perfecta a través del artificio del espejo, de modo que la imagen reflejada por cada luna corresponde a la exacta fracción respectiva de la línea de crecimiento que expresa el esparcimiento de arena.

Desde últimos del Medievo, el arte occidental se ha inclinado a mitigar la simetría perfecta. En innumerables representaciones hallamos una simetría

que parece evidente, pero miradas con más detenimiento, las partes reflejadas no coinciden exactamente. Podemos decir que entonces la noción geométrica de simetría bilateral empieza a disolverse en el concepto de *Ausgewogenheit*, es decir, figura equilibrada. Esta tendencia a evitar la simetría perfecta no resulta tan evidente en el caso de las instalaciones: con el caso de los espejos, se pretende una simetría total, *aunque con la consecución de módulos de distinta naturaleza* (no olvidemos que la imagen reflejada carece de la categoría de objeto).

Hemos definido la simetría en cuanto a modo de crecimiento en un módulo respecto al siguiente. Ello no quiere decir que una instalación no presente una configuración simétrica, tenga la obra un crecimiento lineal, bidimensional o tridimensional. La simetría bilateral comienza por un discernimiento acerca del espacio. Así pues, si en las instalaciones se evidencia un sentido simétrico es porque precisamente se encuadran en un espacio.

b) En el caso de la repetición de un módulo por traslación no se juega ya con un eje de reflexión. El resultado no es un módulo simétrico, sino otro de iguales características. La traslación se halla en el mismo concepto de instalación, pues la adjunción de diferentes módulos en un espacio llega a configurar el mismo. En el fondo, toda reflexión o toda intersección es una traslación, puesto que se trata de la adjunción de un módulo al lado del otro. En este caso, sin embargo, hay que especificar que hablamos de traslación estrictamente cuando un módulo tiene a uno de sus lados otro de similares características. El problema vuelve a residir en definir cuáles son las características a tener en cuenta. En el gráfico que expusimos con anterioridad, todos los 1 guardan una relación de traslación con los módulos que lo rodean. Pero, más específicamente, hablamos de traslación cuando un 1 tiene a su lado otro 1. En el caso de que tenga a su lado un 2, no existe traslación en el sentido estricto, sino en el genérico[5]. Una traslación, en suma,

5.Se puede comprobar que vuelve a surgir la constante de diferenciar entre la geometría pura (si 1 y 2 son distintos, no importa, porque estos módulos se identifican con puntos para su estudio : traslación genérica) y lo perceptivo (unimos los 1 con los 1 y los 2 con los 2 gracias a las semejanzas: traslación en sentido estricto).

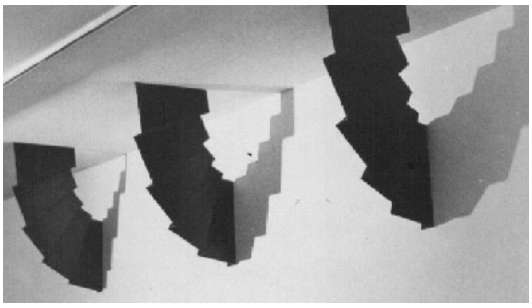
(continúa...)

consiste en la repetición de un módulo y su ubicación inmediatamente próxima al primero. El segundo módulo puede guardar más o menos características comunes con el inicial.

Las consecuencias de ello se inscriben dentro de la geometría euclidiana. Una traslación continuada implica la consecución de una línea, y en este sentido el crecimiento por intersección no sería más que un caso particular de traslación. Igualmente, una reflexión sucesiva puede dar lugar a una línea, lo que ocurre es que existiría entonces una confusión entre cuáles son los módulos auténticos: dos reflexiones separadamente o una unidad conformada por ambas. La instalación *Son de mi raza*, de Encarni Lozano (ilustración 17) expresa perfectamente el crecimiento por traslación.

Il. 17. Encarni Lozano: *Son de mi raza.* 1992.

En el sentido genérico la traslación no tiene por qué ofrecer una repetición en su totalidad: el módulo puede verse trasladado sólo respecto a su color, a la forma, a un atributo iconográfico, etc. Por ejemplo, en el crecimiento lineal de *Son de mi raza*, de Encarni Lozano (ilustración 17), los módulos guardan en común el color, formato y disposición espacial. Los motivos representados no son, en cambio, comunes, mientras que, en *Procesos y repeticiones*, de Ramón de Soto (ilustración 18) no existe ninguna diferencia fundamental entre



Il. 18. Ramón de Soto. *Procesos y repeticiones.* 1989.

(...continuacion)

los módulos: podrían intercambiarse sin que percibiéramos una consecuencia palpable de ello.

c) Decíamos anteriormente que el crecimiento por intersección no es más que un caso peculiar de la traslación. La novedad se presenta en el hecho de que los módulos se alteran a través de la inclusión en ellos mismos de parte del módulo anterior o siguiente. En la ilustración 4, que presentábamos en el capítulo segundo de esta investigación, puede confundirse la traslación con la intersección, pues la unión de los módulos se presenta a través de la introducción de un enchufe macho en otro hembra. Es la naturaleza del módulo la que va a permitir un crecimiento de este tipo. Si la naturaleza del módulo conduce al crecimiento por intersección, también puede presentarse en módulos cuya supuesta materialidad no induzca a pensar en él como recipiente: es el caso de las sillas insertadas de la obra *Confrontaciones,* de Antoni Abad (ilustración 19).

Estos tres tipos primigenios de crecimiento, con los que nos hemos introducido en el análisis sintáctico, tienen bastante en cuenta las peculiaridades materiales de los módulos. No ocurrirá lo mismo cuando los casos se compliquen. La geometría euclidiana nos ayuda a simplificar la cuestión: no en vano, las formas de extenderse los módulos en el espacio responderán a un crecimiento uni, bi, o tridimensional.

2.2. Modos en que se expresan las instalaciones y videoinstalaciones

Il. 19. Antoni Abad. *Confrontaciones.* 1991.

respecto a los conceptos de multiplicidad y fragmentariedad en el espacio

Como la reflexión, traslación e intersección son procesos mínimos de multiplicación de módulos, los tres casos participan en crecimientos más generales. Ahora ya no analizamos los módulos pormenorizadamente, sino a través del aspecto general de las instalaciones donde se integren.

Resulta evidente que no se puede hablar de instalaciones unidimensionales, pero su crecimiento sí lo es. ¿A qué nos referimos con ello? Una instalación se desarrolla en el espacio, pero las relaciones de los objetos que la constituyen pueden alinearse en un estudio que atienda a la geometría euclidiana. Así, si concebimos cada uno de los módulos que conforman una instalación como un punto, es posible verificar si se describe en la repetición de estos módulos una línea, una superficie o un volumen. Se podrán inscribir las instalaciones dentro de un crecimiento unidimensional o lineal, bidimensional o de superficie, o tridimensional o de volumen. Veremos con posterioridad que esta perspectiva que parte de la geometría euclidiana no puede cumplirse en todos los casos de las instalaciones. Sin embargo, esta perspectiva tradicional nos sirve como punto de partida para el análisis sintáctico que nos proponemos.

¿Cómo diferenciar nuestra intención de analizar el orden que se evidencia en los módulos de una instalación y nuestro propósito de no aludir a la estructura? Esta aparente contradicción se resuelve si acudimos a Arnheim y a su diferencia entre orden y ordenación[6]. Cuando la tensión visual entre los distintos componentes de una obra se reduce y los módulos alcanzan un alto nivel de homogeneidad, la ordenación se ha llevado a cabo (como, por ejemplo, en instalaciones que son lo más parecido a un diagrama cartesiano). Sin embargo, atenderíamos al concepto de orden si nuestra intención es verificar la existencia de una estructura que organice en la complejidad. Así, una medida de orden se basa en la relación entre la ordenación y la complejidad.

Nuestro análisis por ahora toma ese concepto de ordenación, y no de

6. ARNHEIM, R.: ?Arte y entropía. Ensayo sobre el desorden y el orden", en *Hacia una psicología de las artes visuales. Arte y Entropía.* Alianza Forma. Madrid, 1980. Págs-331-374. Nota: págs. 370-371.

orden. Tratamos aquí de simplificar las formas que se ofrecen en una instalación. No desdeñamos que las relaciones que se dan entre diferentes módulos de las obras implican distintos niveles, pero esto atañe ya a una escala de valoración de los módulos más cercana al concepto de orden que al de ordenación, pues ?puede definirse el orden como el grado y el tipo de reglamentación que gobierna las relaciones entre las distintas partes de una entidad. Tal reglamentación u obediencia a unos principios normativos, deriva del motivo o estructura global"[7].

Il. 20. Mario Merz. Sin título. 1993.

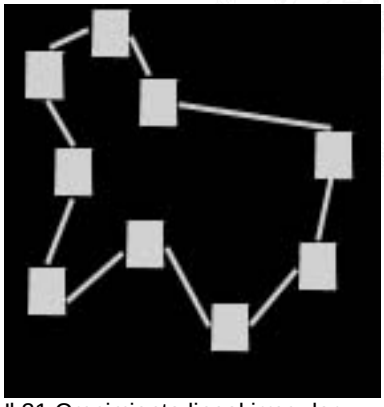
2.2.1. Crecimiento unidimensional o lineal

Una línea recta (aunque sea imposible desligarla de cierta curvatura) es por propia definición infinita. Sería posible en ciertas instalaciones provocar un crecimiento interminable a través de los medios expuestos en el apartado anterior.

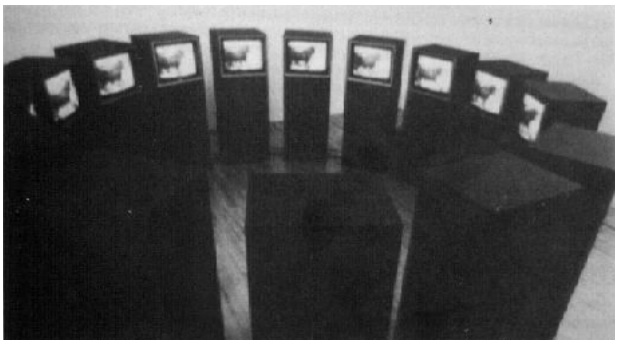
Seguimos en una perspectiva euclidiana. El crecimiento puede deberse a líneas que respondan a cierta regularidad (por ejemplo, una línea recta o una espiral) o a otras que no presenten regularidad alguna, a líneas que conformen una figura cerrada o a figuras abiertas. Ejemplos de líneas con regularidad serían evidentemente la recta (como se mostró en la ilustración 17 o como se observa en la instalación de Mario Merz de la ilustración 20) o la espiral.

7.ARNHEIM, R: ?Orden y complejidad en el diseño de jardines", en *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía.* Alianza Forma. Madrid, 1980. Pág.119-129. Nota:pág 119.

-Las instalaciones que siguen un **crecimiento lineal irregural cerrado** se ven representadas por la instalación de Stefan Demary que se mostró con anterioridad (ilustración 4). En este caso la misma forma alargada del módulo y la capacidad de intersección de uno a otro conlleva que el crecimiento se represente como lineal irregular. La sensación de enmarañado alude a la infinitud de este tipo de líneas, al igual que observábamos anteriormente el caso de la línea recta. Esto dota a la instalación de un aspecto caótico, y muy en el fondo, cíclico, pues la forma cerrada conlleva a la repetición de un mismo ritmo. Así, el enmarañado tiene al final un orden mayor, pues hay en él unos límites prefijados: se trata en suma de la ordenación del caos, de su determinación. Evidentemente dentro de este tipo de crecimiento podemos encontrar ejemplos donde la complicación no sea excesiva, como se muestra en el esquema de la ilustración 21. Nos remitimos a todos aquellos casos en que la instalación corresponda, por ejemplo, a una forma poligonal irregular cerrada.

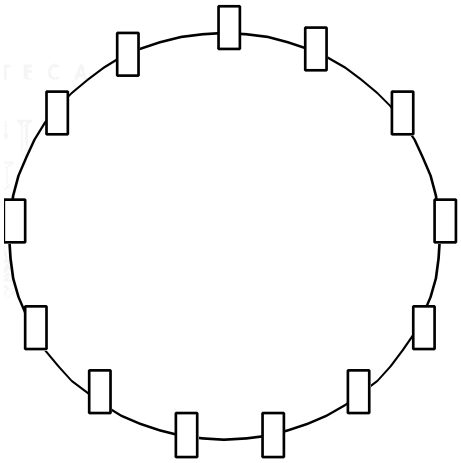

Il.21.Crecimiento lineal irregular cerrado

-Un **crecimiento lineal regular cerrado** se diferencia del anteriormente expuesto por la analogía con las figuras prototípicas de la geometría euclidiana. Se encuadrarían en este caso todas aquellas instalaciones cuyo crecimiento corresponda a la formación de una línea imaginaria que coincidiera con formas como las de un cuadrado, una circunferencia, un triángulo, una línea hexagonal, etc. En la ilustración 22 hallamos la videoinstalación de Marie-Jo Laf



Il. 22. Marie Jo Lafontaine. *A las cinco de la tarde*. 1984.

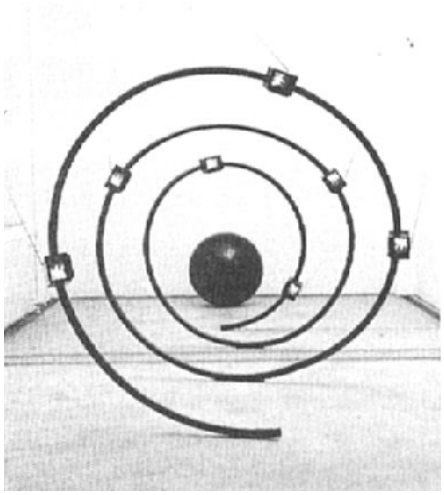
ontaine titulada *A las cinco de la tarde*. La disposición de los monitores como módulos que configuran una forma circular, al igual que el ruedo de una plaza de toros, inclina al espectador a introducirse en el centro de la hipotética plaza. En este tipo de instalaciones la infinitud de la línea recta a la que aludimos con anterioridad es imposible si partimos del punto de vista de la disposición espacial, pues no da lugar a la repetición de más módulos a no ser que se altere la longitud del perímetro de la circunferencia o la dimensión de cada monitor. No obstante, sería la variación de los módulos (gracias al desarrollo de imágenes en la trama electrónica) la que podrá provocar otra sensación de infinitud, pero esta vez a partir no de lo espacial, sino de conceptos temporales. La ilustración 23 muestra un esquema de una instalación de este tipo, con una vista cenital. La línea que se ha conformado a través de la relación entre los distintos módulos es análoga a la que se puede observar en la instalación *A las cinco de la tarde.*



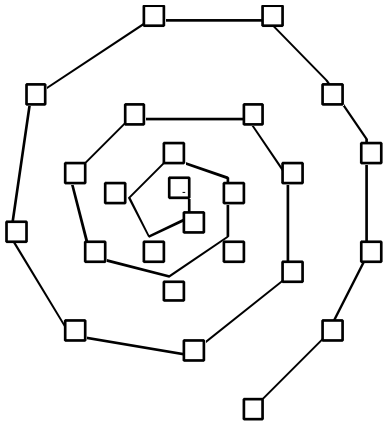
Il.23. Crecimiento lineal regular cerrado

-El **crecimiento lineal regular**

abierto representa mayor infinitud a través de una forma geométrica regular. Es el caso de la espiral, una sucesión ilimitada. Desde este punto de vista, los iglús de Mario Merz, que formalmente no parecen representar ninguna multiplicidad de módulos, sino más bien al contrario, una fuerte sensación de unidad basada en el centramiento de las formas, se organiza a partir de la sucesión matemática de Fibonacci, por la que cada módulo es el resultado de la suma de los dos anteriores. No podemos hablar en este caso propiamente de módulos, sino de crecimiento modular, pues la uniformidad de la superficie lo que hace es dividir el iglú del mismo modo que los meridianos dividen imaginariamente la tierra. Es mejor, pues, hablar propiamente de módulos con un caso muy claro que se expone en la ilustración 24. Aquí el artista ha forzado el crecimiento a través de la inserción de monitores en una espiral. La ilustración 25 es una muestra esquematizada de ese movimiento que se realiza a partir de las relaciones de diversos módulos dispuestos de tal modo que generan un crecimiento tendente al infinito (en este caso mediante la utilización de una forma regular abierta como es la espiral). Este movimiento espiral puede observarse tanto en la imagen utilizada en la ilustración 24 como en otras obras cuyos módulos estén dispuestos sobre el suelo (entonces el esquema propuesto correspondería a



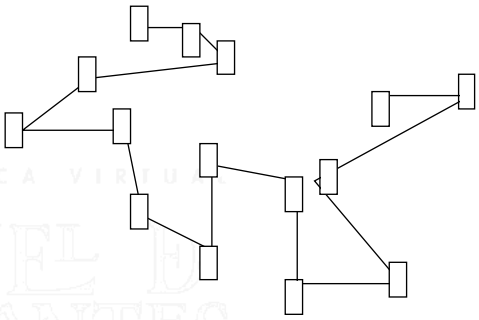
Il. 24. Michael Bielycky. Obra para *VideoFest*. 1992.



Il. 25. Crecimiento lineal regular abierto

una vista cenital).

-El **crecimiento lineal irregular abierto** es posible en muchas instalaciones, pues la diferencia con el caso anterior estriba en la pérdida de conexión entre el primer y último módulo de los representados por el artista. Por ello, todas las formas abiertas poseen intrínsecamente más capacidad de significar el infinito, pues la línea formada puede ser continuada imaginariamente por el espectador. Por ejemplo, en el caso de la instalación ya revisada de Stefan Demary (ilustración 4), compuesta de alargaderas, sólo bastaría desconectar dos módulos para conseguir un crecimiento abierto. De este modo, nos damos cuenta de que esta diferenciación entre distintos tipos de crecimiento, a pesar de fundamentarse en la observación general de la instalación, a veces no sirve para categorizar sobre ella. En efecto, cuando nos encontramos con una instalación compuesta por mil módulos, ¿desde qué punto de vista podemos afirmar que un módulo ha sufrido una traslación hacia uno de sus lados y no a otro? El problema de este tipo de análisis es que no tiene en cuenta aquellos casos de instalaciones que transgreden los presupuestos de la geometría. El esquema de la ilustración 26 puede mostrar unas asociaciones entre unos módulos y otros que tal vez se compliquen demasiado y que caigan en la responsabilidad del receptor. No obstante, el artista posee tácticas para hacer que el receptor asocie unos módulos a otros y pueda evidenciarse ese crecimiento cada vez más complejo como es el lineal, irregular y abierto.



Il. 26. Crecimiento lineal irregular abierto.

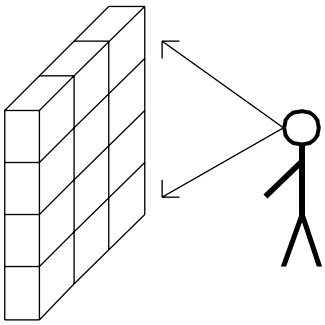
2.2.2. Crecimiento bidimensional o de superficie

Ninguno de los objetos tratados pueden ser calificados como bidimensionales. Ni siquiera una hoja de papel es bidimensional, pero el crecimiento modular sí que lo puede ser, ya que se puede establecer a partir de dos longitudes.

Aunque los módulos que estudiemos posean un fuerte carácter tridimensional, esto no interesa a su modo de crecimiento, puesto que desde el principio hemos partido del presupuesto de que en nuestro análisis vamos a considerar a cada módulo como un punto. El crecimiento nunca se refiere a la morfología del módulo, sino a su inserción en el espacio. Por ejemplo, en la exposición de Robert Longo titulada *When heaven and hell change places* (ilustración 27) hablaríamos de crecimiento tridimensional sólo cuando simultáneamente hubiera una superposición de unas cruces sobre otras y una multiplicación de varias cruces sobre una misma superficie.

Il. 27. Robert Longo. *When heaven and hell change places.* 1992.

El crecimiento bidimensional puede expresarse en sentido vertical, horizontal, en diagonal, etc, es decir, como cualquier plano en el espacio. Esto queda bastante claro cuando nuestro punto de partida es geométrico, pues nos hallamos en el terreno de la abstracción. La cuestión cambia cuando nos referimos a las instalaciones. Nuestro intento de identificar puntos con cada uno de los módulos que las componen conlleva desventajas, y entre ellas se encuentra una fundamental: nos olvidamos de que nos encontramos en un campo donde la materialidad resulta esencial. La identificación con puntos en el espacio oculta una problemática que excede a la pura geometría.

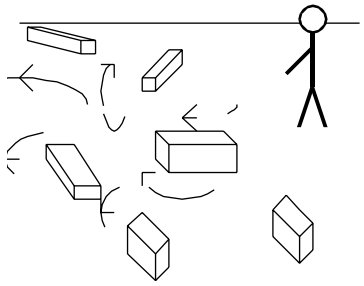


Il. 28. Instalación de crecimiento vertical: razón perceptiva visual.

La segunda desventaja proviene también de lo material. Para un análisis sintáctico llevado hasta sus últimas consecuencias, se hace necesario verificar cada una de las conclusiones con obras concretas. Por eso, si bien es cierto que un plano en el espacio se puede colocar de muy diversas formas, que van desde la posición vertical a la horizontal con todas las diagonales posibles, también lo es que las leyes del mundo material hacen su presencia: evidentemente, son más frecuentes aquellas instalaciones con crecimiento bidimensional que se apoya sobre el plano del suelo. Es el plano horizontal el que sirve de base más a menudo. Y a este razonamiento, de carácter sintáctico, no podemos llegar de otro modo que por medio de la pragmática. Hemos aludido continuamente al problema del recorrido que se proporciona al espectador, a la posible penetrabilidad[8]. La fuerza de gravedad y la relación espacial del recorrido nos obliga a reconocer que existe una mayoría de instalaciones en las que el crecimiento bidimensional será expresado horizontalmente. De nuevo ha surgido el tema de la pragmática, pues gracias a ella podemos justificar que las instalaciones se manifiesten sobre un plano horizontal. Hasta tal punto es así, que la pragmática también nos sirve para explicar por qué existen excepciones a esta regla: si bien es cierto que nuestra capacidad de caminar sobre una superficie insta a que los elementos de una instalación, cuando crecen bidimensionalmente, se encuentren en el plano de esta superficie o paralelo

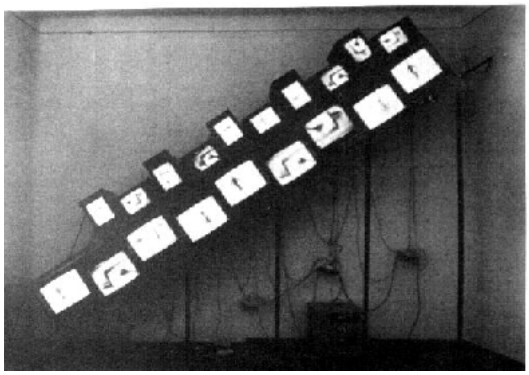
8. De todas formas, la penetrabilidad puede ser más una invitación a la penetrabilidad que darse de hecho. En ello interviene, por ejemplo, el aumento de escala, o que se dé la sensación de espacio arquitectónico por encima de los módulos (es decir, que los módulos no se coloquen a la altura de los ojos del espectador), o que no se trate de módulos escultóricos, sino de carácter bidimensional para modificar un espacio ya dado con anterioridad.

a él, también lo es que cuando encontramos, por ejemplo, unas pilas de monitores en una instalacion, éstas se hallen desplegadas verticalmente debido a que nuestra visión impone ver estos televisores como ventanas, frontalmente a nuestros ojos, como se muestra en la ilustración 28. Sin embargo, nuestra corporeidad, nuestra facultad de movimiento, nos conduce a una mayor interacción con los objetos y a una descentralización de la obra de arte (como se expone en la ilustración 29) Sea de una forma u otra, la explicación sintáctica esta vez ha de recurrir indefectiblemente a la pragmática.



Il. 29. Instalación de crecimiento horizontal: razón perceptiva pragmática.

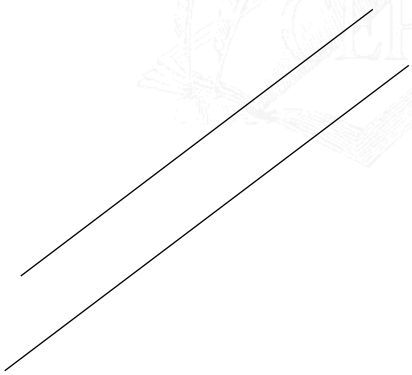
La sencillez que se observa en el crecimiento unidimensional se complica cuando tratamos con más de una dimensión. Cuando aparecen problemas para adivinar a qué modelo de crecimiento pertenece una determinada instalación, el dato que suele resultar definitivo para despejar el enigma no proviene de lo geométrico, de lo abstracto, sino de lo puramente material. Consideremos por ejemplo la obra de Nam June Paik *Diagonale*(ilustración 30), en la que se podría dudar respecto a la existencia de un crecimiento de bidimensionalidad o unidimensionalidad.¿Se puede considerar que una instalación en la que sus módulos conforman dos hileras paralelas tiene un crecimiento bidimensional? En geometría, esas dos líneas pertenecerían a un mismo plano, con lo cual, si seguimos en estos presupuestos, la respuesta debería ser afirmativa. Pero esto olvidaría la naturaleza material de los módulos en cuestión. El caso es que la percepción de la instalación en su totalidad nos lleva más a la idea de una línea que de un plano, dada la



Il. 30. Nam June Paik. *Diagonale.*

cercanía de las dos líneas imaginarias, tal como se muestra en la ilustración 31. Lo perceptual se convierte entonces en una ayuda, pues el aspecto meramente geométrico se olvida de la dimensión material de los objetos que sirven de módulos.

Existen asociaciones entre las pantallas de los monitores debido a las imágenes que se desarrollan en ella. Sin embargo, las pantallas grandes concentran la importancia de la obra y constituyen una línea diagonal que es la que da la apariencia a la instalación. Incluso sin tener en cuenta lo proyectado en la pantalla, si tomáramos uno de los mónitores de una hilera y otro de otra, comprobaríamos que carecen de la pregnancia que en cambio sí tiene cada una de las líneas diagonales. Sólo podemos hablar aquí entonces de dos crecimientos lineales paralelos[9]. Se supone que dos líneas paralelas corresponden a un mismo plano, pero en este caso se evidencia que no existe correspondencia entre los distintos puntos (o sea, los módulos) de ese hipotético plano. Provisionalmente apuntamos la necesidad de que si se quiere crear un crecimiento de carácter bidimensional mediante líneas, éstas han de cruzarse, y ese cruce ha de ser evidente.

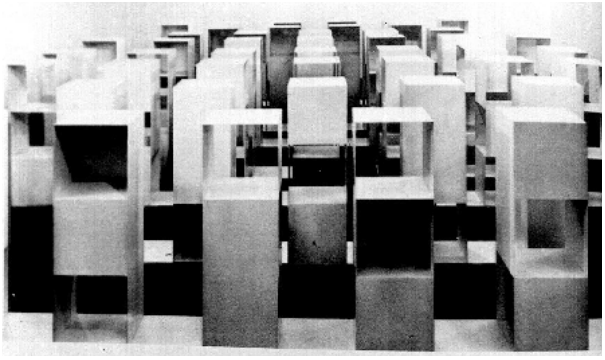


Il. 31. Esquema de *Diagonale*, de Nam June Paik

El hecho de que, una vez que contamos con más de una dimensión, la visión geométrica del problema se complica, podemos verificarlo con la siguiente cuestión. De nuevo, será una razón ajena a la geometría la que nos podrá dar las claves de por qué un crecimiento que se

9.El mismo caso de líneas paralelas podemos hallarlo cuando nos encontremos espejos dispuestos linealmente: una hilera correspondería a los módulos de la realidad, y otra al conjunto de sus reflejos. No obstante, sólo pretendemos apuntar esta particularidad, pues el espejo se revela como un medio muy peculiar que habremos de estudiar en un futuro.El caso de los espejos es complicado de analizar, pues el proceso de estudio ha de tener presente las dos ‹materialidades' de éstos: como objetos con unas determinadas dimensiones, o como ventana que reproduce simétricamente lo que se encuentra fuera de sus límites.

encuentra entre lo unidimensional o lo bidimensional se acerca más a uno u otro. Tomemos dos instalaciones que ya hemos observado: una, *Sperm,*de Kiki Smith (ilustración 14). En su composición una multitud de pequeñas esculturas con forma de espermatozoides están rondando por el suelo aleatoriamente. La segunda es una obra sin título de Stefan Demary (ilustración 4), y se articula mediante múltiples alargaderas. Los enchufes machos terminan conectados a enchufes hembras, cuyo cable a su vez termina en otro enchufe macho, que vuelve a conectarse en otro hembra, y así sucesivamente. Ambas instalaciones guardan entre sí bastante semejanza: la forma alargada de los módulos que la componen, la dispersión directa sobre el suelo... Podríamos considerar que la instalación de Stefan Demary responde a un crecimiento unidimensional irregular (probablemente cerrado, si tenemos en cuenta la capacidad de módulos de interconectarse), y la de Kiki Smith, dada la aletoriedad de los módulos y su permanencia sobre el plano del suelo, como un crecimiento bidimensional. Con ello el problema estaría aparentemente resuelto. Decimos, sin embargo, que no lo está debido al parecido formal de ambas instalaciones. ¿Cómo se explican las semejanzas? Aquí nace el problema de la interdimensionalidad (que provoca que califiquemos de insuficiente un análisis geométrico para las instalaciones). La instalación de Stefan Demary puede contener también un crecimiento bidimensional, puesto que la apariencia de una línea curva extremadamente complicada sobre un plano puede hacernos contemplar más un plano que una línea. El razonamiento se incluye, pues, dentro del terreno de lo perceptual, de lo pragmático. La interdimensionalidad es evidente en esta instalación, y si algo nos hace acercar el crecimiento más a lo unidimensional que a lo superficial es precisamente la morfología de los módulos: evidentemente, unas alargaderas remiten más al universo abstracto de la línea que al del plano. El modelo euclidiano para analizar las instalaciones es, pues, insuficiente. Si la obra que acabamos de estudiar puede situarse entre dos dimensiones, ello se debe precisamente a que es posible partir del presupuesto de que se trata de una superficie o bien de una serie de módulos que se mueven linealmente. Es decir, el punto de vista resulta esencial para calificar la instalación de una u



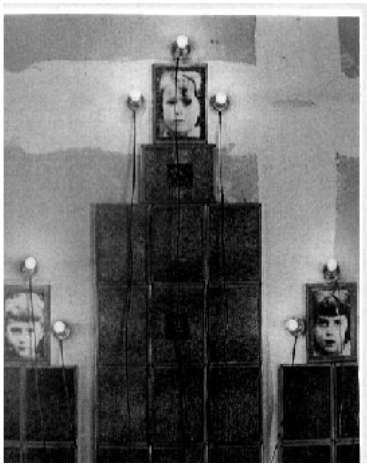
Il. 32. Sol Le Witt. *493 part variations.* 1967-70.

otra manera.

Si esto ocurre entre la línea y el plano, también podemos hallar casos de instalaciones en las que se encuentran dudas acerca de si su crecimiento responde a un canon bidimensional o tridimensional. La instalación de Sol LeWitt (ilustración 32) *493 part variations* muestra una serie de prismas a los que se les ha practicado huecos forma cúbica. Todos los prismas se diferencian unos de otros porque no comparten superficie de contacto, con lo cual podemos identificar módulo con prisma. La alineación de éstos a lo largo de una habitación remite a un crecimiento de carácter bidimensional. Hasta aquí el modelo geométrico no plantea ningún problema. Pero si atendemos a la morfología de los módulos, comprobamos que éstos se subdividen en tres partes cúbicas. ¿Cuáles son entonces los módulos de esta instalación, los cubos o los prismas donde se integran? En el caso de que partiéramos de las formas cúbicas, su desarrollo en tres dimensiones parecería evidente. En el caso de que considerásemos unidad los primas, surge un crecimiento bidimensional. Hay que diferenciar entre un punto de vista y otro. El considerar que la unidad modular es representada con el prisma converge con la idea de que el objeto limitado por aire tiene una autonomía suficiente para considerarse módulo de una instalación. Mientras tanto, la forma cúbica depende de esta forma anterior

Il. 33. Adrian Piper. *Out of the corner.*1990.

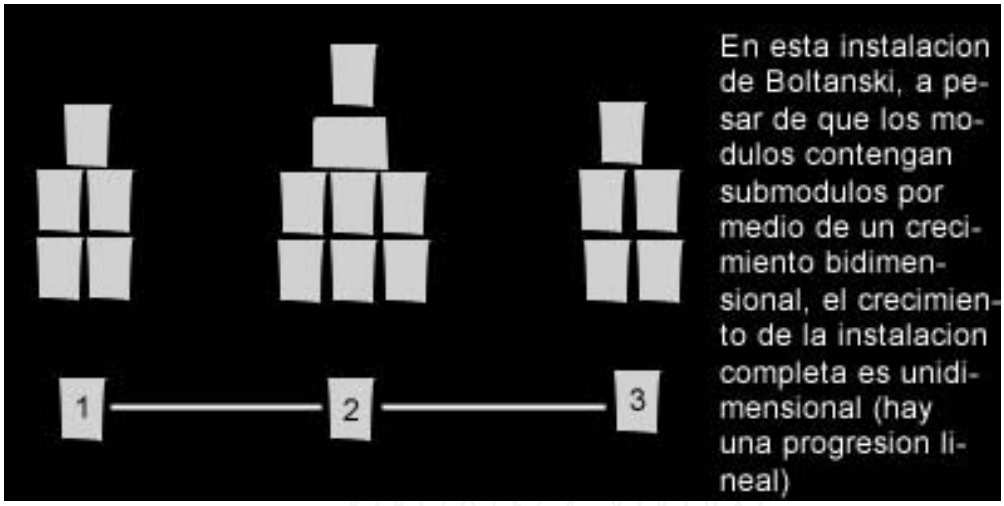
prismática. Aun dentro de ese espacio intermedio entre las dos y tres dimensiones, *493 part variations* se acercaría más a un crecimiento bidimensional (insistimos en que no es el carácter tridimensional de los módulos el que importa geométricamente, sino su desarrollo en el espacio).



Il. 34. Christian Boltanski. *Monument*. 1986

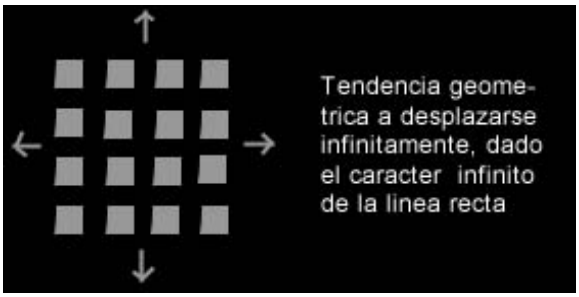
Igualmente se desarrolla este tipo de crecimiento en la instalación de Adrian Piper *Out of the corner* (ilustración 33). A diferencia de Sol LeWitt, la submodularidad en cada uno de los prismas se consigue a través de la utilización de objetos de distinto tipo: el asiento de una silla, parte del soporte del monitor y el monitor mismo. Estos tres elementos guardan no obstante una relación entre sí en el orden de lo formal que los asimila a un cuadrado. La capacidad que esconden estos submódulos es que pueden integrar respectivamente tres subconjuntos de submódulos -cosa menos evidente en Sol LeWitt-: el de los monitores, el de las sillas, el de los muebles. Desde este punto de vista, se daría un crecimiento lineal vertical simultáneo al horizontal de la superficie, mientras que, olvidando la existencia de submódulos y teniendo sólo en cuenta la presencia de módulos, el crecimiento sólo se realiza en la superficie del suelo. La pregnancia de cada módulo prismático es tal, que optamos por afirmar que el crecimiento bidimensional aquí es más evidente que el tridimensional.

En el fondo, se deduce que la definición de un crecimiento bidimensional o unidimensional depende qué cosa es la que tomamos como módulo, o de si éste puede dividirse en submódulos. En la instalación de Boltanski que hemos tomado como ejemplo (ilustración 34) el crecimiento es lineal siempre y cuando se considere cada conjunto de rectángulos como un mismo módulo. Es bidimensional siempre que se considere que los módulos son lo que con anterioridad podríamos considerar submódulos.



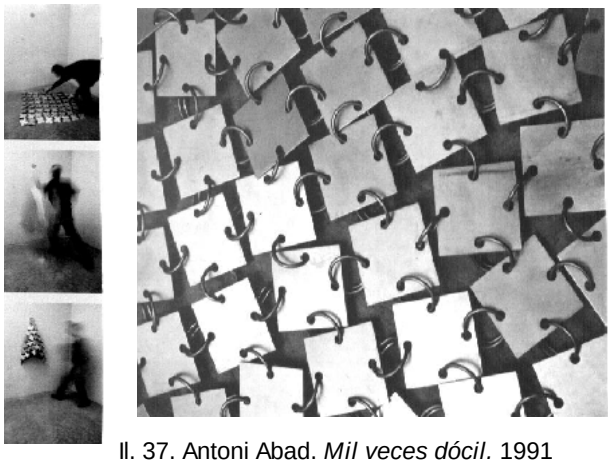
Il. 35. Esquema de *Monument*, una instalación de Boltanski

Cuando tratamos el tema de la reflexión, traslación e intersección nos acercamos al estudio de los módulos sin tener en cuenta la totalidad de la obra, pero sí aquellos otros módulos que se hallaban en proximidad con el analizado. Ahora, en esta parte de nuestro estudio, nos interesa la totalidad de la instalación, y al tomarla por entero debemos deducir cuáles son las unidades que definen su crecimiento. Así pues, lo definitorio para este estudio será que el módulo esté delimitado, a falta de otra cosa, por el aire. El módulo es aquí objeto. Esta delimitación ya comporta en sí cierta idea de pregnancia. En la instalación de Boltanski el conjunto de marcos tienen más pregnancia que cada uno de ellos separadamente. Así pues, podemos concluir que se da aquí una progresion lineal de módulos, a pesar de que cada uno de ellos tenga, morfológicamente, un desarrollo bidimensional. Se muestra esta progresión en la ilustración 35.



Il. 36.Tendencia infinita de la ordenación

A pesar de que la reciente delimitación entre uni, bi y trimensionalidad se hacía necesaria, debemos poner de relieve que a menudo se combinan dos tipos de crecimiento. Se asocian los módulos de análoga



Il. 37. Antoni Abad. *Mil veces dócil*. 1991

composición, y sólo a partir de haber discernido entre dos conjuntos de elementos se verificará la presencia de dos tipos de crecimiento. La visión geométrica y la perceptiva se combinan para aportar un análisis sintáctico más completo. Un crecimiento bidimensional es ya de por sí ilimitado, si es considerado como en el caso de la decoración islámica[10]. Cuando no existe ninguna variación formal de los módulos, sino que sólo se diferencian por su distinta posición, hablamos de casos donde el concepto de infinito es fácilmente adaptable. Se trata aquí de una ordenación (como en el caso de la ilustración 36) posible de ser aumentada ilimitadamente.

Il. 38. Julio Le Parc. *Luz continua*. 1960

La obra de Antoni Abad *Mil veces dócil* refleja esta tendencia al infinito (ilustración 37). El hallazgo formal no es enteramente original de Abad. La herencia del artista Julio LeParc es evidente (ilustración 38), sólo que en este caso, aunque el crecimiento bidimensional llama la atención, se juega con las reflexiones de los cuadrados a través de su distinta orientación en el espacio. Ni aún así la obra de Antoni Abad resulta

10.La decoración islámica insiste en la profusión del cuadrado como una red plausible de extenderse hasta el infinito.

original, pues intenta asimilar la movilidad de LeParc según la disposición total de la trama. Si la multiplicación de módulos iguales nos lleva a la idea de infinitud, en el caso de la alteración de módulos encontramos la sensación de caos.

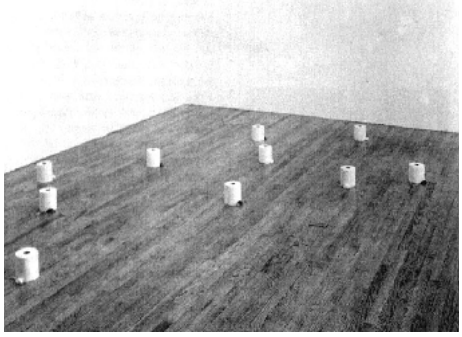
Cuando la forma total de los módulos, como en el caso de la obra de Antoni Abad, resulta proporcional a la forma de cada módulo tomado individualmente, la sensación de infinitud, mirado el problema desde el punto de vista geométrico, es posible. No obstante, no todos los casos de crecimiento bidimensional obedecen a tal exactitud. La obra de Richard Long titulada *Halifax circle* (ilustración 39) se encuentra inscrita en una circunferencia. Cada uno de los fragmentos que se desgranan de la forma circular es diferente al siguiente, y parece no regirse por esquemas cartesianos. Sin embargo, si bien este tipo de contactos entre módulos podría darse infinitamente, la utilización de una circunferencia para poner límite a esa posibilidad de infinito se ve aumentada gracias a la fuerte pregnancia del círculo en nuestra percepción. No hay, por tanto, sólo medios para el crecimiento a través de redes cartesianas. La multiplicación de módulos, como en este caso, puede ser aleatoria pero tener también una férrea limitación gracias a un perímetro de carácter geométrico regular.

Il.39. Richard Long. *Halifax circle.* 1990.

El crecimiento bidimensional puede ser, como venimos viendo, más o menos ordenado. Su disposición puede realizarse en un plano vertical , horizontal, o diagonal en el espacio. De todas formas, estos esquemas que se derivan de lo geométrico no son suficientes para evidenciar un tipo de crecimiento en

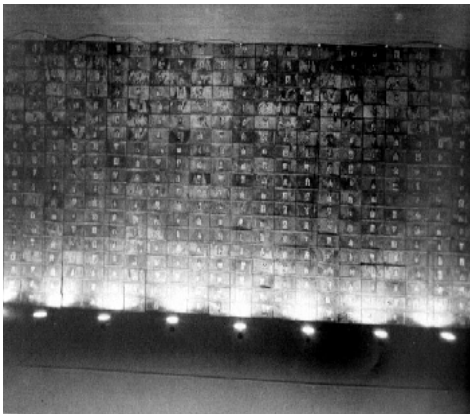
Il. 40. David Hammons. *Cold Shoulders* 1990.

el espacio, aunque sirvan para un buen número de dimensiones. Supongamos que enrollamos el plano que supuestamente nos sirve para evidenciar el crecimiento bidimensional (dejaría entonces de ser un plano). En este caso no contaríamos con una superficie uniforme como puede suponerse de los casos expuestos con anterioridad, con lo cual los principios geométricos de los que hemos partido se nos mostrarían insuficientes, y el problema no entraría ya en el campo de la bidimensionalidad, sino de un crecimiento más complejo.



Il. 41. Alix Pearlstein. *Cat and mouse* 1992.

La bidimensionalidad ofrece una posibilidad de aletoriedad mayor que la unidimensionalidad, y ello lo hemos comprobado al observar instalaciones que comparten características de la línea y de la superficie (el caso de las instalaciones realizadas con las alargaderas como módulos). La razón de que ello ocurra así radica en que un plano puede contener múltiples líneas en diversas direcciones, mientras que la unidimensionalidad sólo se desarrolla a través de una línea, tenga ésta las características que tenga. Ello tiene consecuencias también con la aleatoriedad de ubicación de los módulos. Cuando los módulos no son muchos, como por ejemplo en el caso de *Cold shoulders,* de David Hammons (ilustración 40), no se puede verificar claramente la aleatoriedad de la disposición. A medida que aumenta el número de módulos, como en *Cat and Mouse,* de Alix Pearlstein (ilustración 41), aumenta también la posibilidad de una aleatoriedad modular. El hecho de que ésta exista no es sin embargo obstáculo para que se puedan encontrar instalaciones con gran cantidad de módulos y muy ordenadas, como la obra *Reserva de suizos muertos* de



Il. 42. Christian Boltanski. *Reserva de suizos muertos.* 1991.

Boltanski (ilustración 42).

La ordenación reticular de este último ejemplo no es la única que puede aparecer. Toda ordenación supone un sistema de clasificación. De este modo, *Isolated elements*, de Damien Hirst, (ilustración 43) ofrece una ordenación a partir de franjas en las que se incrustan los módulos. Ante tal variedad, ¿qué podemos concluir sobre la bidimensionalidad y la apariencia caótica? Evidentemente, la bidimensionalidad ofrece más caminos que la unidimensionalidad para que se efectúen determinados crecimientos de módulos, al igual que ambas serán superadas por la tridimensionalidad. Además, aunque no resulte imprescindible, es recomendable, si se pretende esa apariencia caótica, que los módulos aparezcan en un elevado número: de este modo se evitarán las relaciones con figuras geométricas que remiten a números fijos de lados o vértices. Parece que vuelve a surgir el problema del orden, ya que calificamos como más sencillas las instalaciones que remitan a una forma geométrica, y la contraponemos a la apariencia caótica.

Il. 43. Damien Hirst. *Isolated elements*. 1991.

Arnheim dice que una apariencia desordenada no se debe a la ausencia de orden, sino a la presencia de varios órdenes distintos que no se integran entre sí. En nuestro análisis hemos querido olvidar la estructura, digamos gestáltica, de la instalación en favor de un frío ordenamiento, derivado lo más posible de un esquema reduccionista. La ordenación, entonces, a diferencia del orden, no tiene porqué dar lugar a un carácter artístico en la instalación, y el orden, la relación de las partes con el todo no dejaría mucho lugar a la autonomía de los módulos. Sin embargo, eso sí ocurre con nuestro análisis, pues no pretendemos verificar la estructura general en la obra, sino un desarrollo de crecimiento de los módulos. Es como si viéramos los árboles sin importarnos

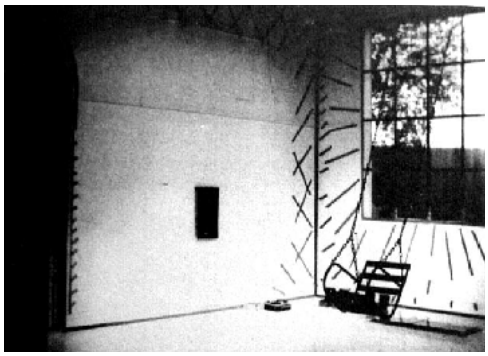
aún (en un futuro sí ocurrira) lo que conforma el bosque. De este modo se hace posible un análisis euclidiano, donde podemos por ejemplo observar entre dos módulos una relación de intersección. Cuando, sin embargo, nos dedicamos a las instalaciones de un modo general, tratamos los módulos como puntos, para verificar la ordenación de las partes en el todo, pero no para ver el orden, que es algo subyacente a la apariencia misma.

Pero no hemos de olvidar que si por ahora nuestra intención es la de desligar la ordenación (no el orden) de la instalación, en un futuro habremos de abocarnos al tema del orden. Adelantemos la importancia de esta diferenciación. El orden se alía ya al momento de percepción, porque no hay percepción sin cognición. Ya en la misma percepción damos más importancia a ciertas partes respecto a otras en un enunciado visual. Lo mismo ocurrirá en las instalaciones; así que un crecimiento visto en principio bidimensionalmente, es decir, en un plano o superficie, tendrá ciertas rugosidades que nos inducirán a verificar cómo unos módulos serán más importantes que otros. Y esto no sólo ocurrirá en el nivel perceptivo. También observaremos que estas diferencias de niveles conlleva a diferentes valoraciones semánticas. La geometría tradicional, de nuevo, ni siquiera puede servir de metáfora para esta visión de las estructuras en las instalaciones.

2.2.3. Crecimiento tridimensional o de volumen

Nos hallamos ante el más complicado de los casos de crecimiento en las instalaciones. Éste se nos ofrecerá a partir de la inclusión y combinación de cierto número de puntos, líneas, y/o planos en un volumen. Vamos a especificar varios casos. En todos nos ayuda a simplificar la cuestión el evidenciar si la tridimensionalidad se consigue a través de una complicación de planos y líneas, o líneas en diferente dirección, o materias dispuestas bidimensionalmente, etc.

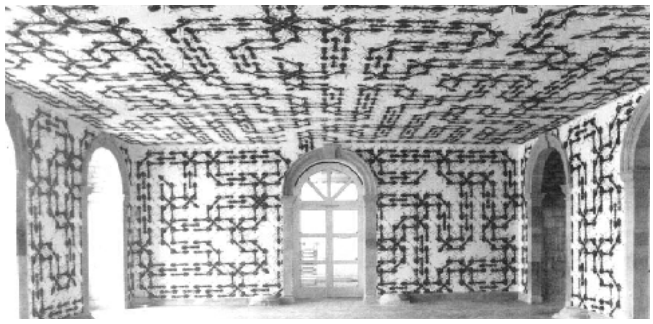
Comencemos por aquellas instalaciones que se muestran como resultado de una intervención en una determinada arquitectura. En estos casos la tridimensionalidad se acentúa debido a las interferencias con lo arquitectónico, pues los edificios de por sí ya tienen un alto grado de tridimensionalidad en el que ahora no vamos a entrar. Es más, en estas interferencias, se podía distinguir entre un crecimiento tridimensional que se



Il. 44. Juan Navarro Baldeweg. *Secto interior.* 1975

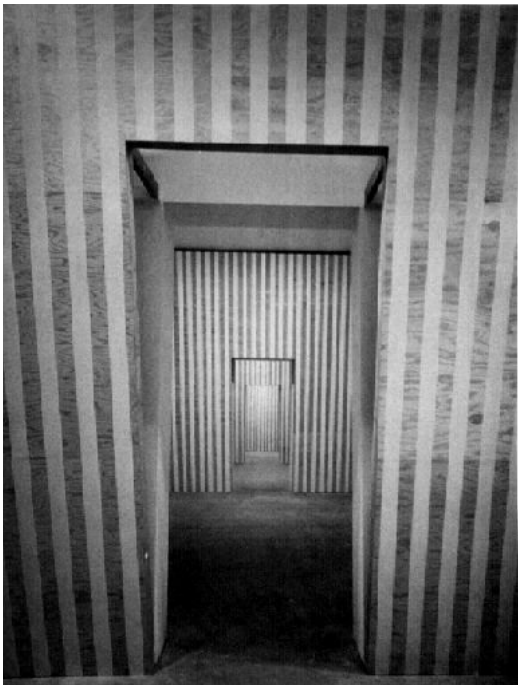
apoya en lo interior (es decir, las paredes de la galería constituyen su límite) o en lo exterior (se objetualiza una edificación, o sea, se hace un módulo a partir de un edificio).

Examinaremos varias vías por las que se consigue tridimensionalidad (apoyada en el interior arquitectónico) a través de diferentes combinaciones geométricas de planos o líneas. En las instalaciones de Juan Navarro Baldeweg, como *Secto interior* (ilustración 44) se modifica la superficie del muro de la galería en cuestión. Unas franjas pintadas señalan en la pared la huella del paso del tiempo a través del límite de la sombra y la luz a diversas horas del día. Aparte de la evidencia de una fragmentación temporal, la repetición de franjas podría hacernos pensar en ellas como si de módulos se tratase. Por otra parte, ya hemos advertido que se manifiesta una conexión con aspectos del arte arquitectónico mirado desde su penetrabilidad al interior. Los medios pictóricos sirven en este caso para extenderse por diferentes planos, planos que corresponden a los muros de la galería. Y hemos dicho que el uso de diversos planos, al igual que diversas líneas, remite a una multiplicación tridimensional.



Il. 45. Peter Kodler. *Ants.* 1992.

Un rol análogo juega el papel pintado en esas hipotéticas paredes que habrían de rodear la instalación, pues este papel también se extiende forrando los diversos planos que constituyen los límites de una habitación. La



Il. 46. Daniel Buren.Instalación de cinco habitaciones. 1989.

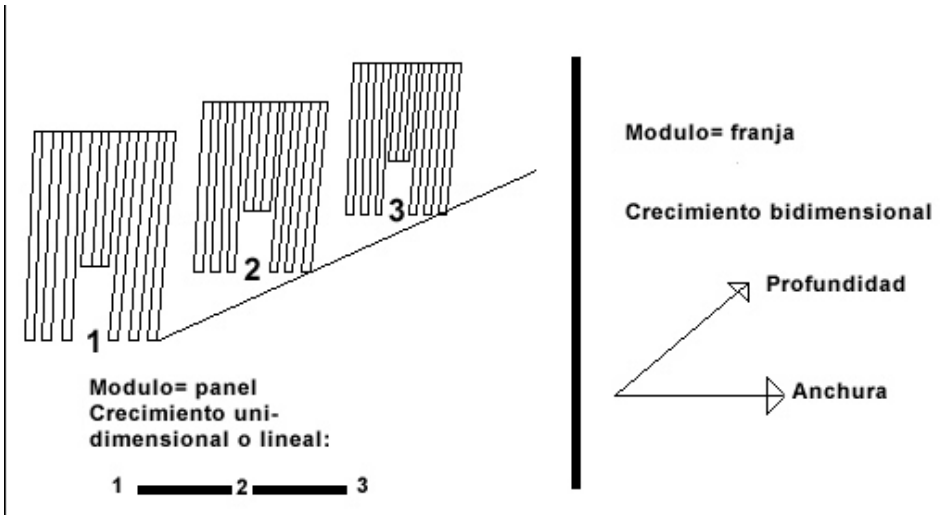
posibilidad de modularidad además aumenta si los motivos decorativos se repiten periódicamente sobre el papel.

La novedad de introducir el papel pintado como obra en una galería provoca que la multiplicidad modular se vaya a extender en los planos que conformen la propia sala. Desde este punto de vista, las instalaciones realizadas con papel pintado contienen cierta tridimensionalidad, por jugar con diversos planos del espacio, como ocurre en *Ants*, de Peter Kodler (ilustración 45).

Y yendo un poco más allá, verificaremos de nuevo que el análisis euclidiano se vuelve obsoleto si comparamos resultados perceptivos análogos en diversas instalaciones. La instalación de papel pintado que acabamos de examinar, realizada por Peter Kodler, guarda un parecido con la elaborada por Daniel Buren (ilustración 46). La diferencia entre ambas radica en la utilización por parte de Buren, no de papel pintado, sino de unos paneles que, a diferencia de las paredes de la galería, no son verticales. Sin embargo, si la experiencia de las instalaciones nos induce a pensar que ambas comparten un mismo tipo de crecimiento, esto, en sentido geométrico estricto, no es así. Desde el comienzo de este análisis hemos insistido en varios puntos: por un lado, no importa la apariencia tridimensional del objeto, porque lo que nos interesa ahora es su multiplicación en el espacio (por ello hemos caracterizado geométricamente al módulo con un punto); por otra parte, hemos identificado módulo con objeto, de tal modo que éste ha de estar limitado por espacio vacío. En la obra de Daniel Buren (ilustración 46) los módulos no pueden observarse de esa manera. Este artista ha realizado numerosas intervenciones con su sello característico: la decoración con una tela de franjas anchas.

Podríamos ver en esta obra en concreto dos posibles unidades modulares, aunque ninguna de ellas limite con aire: los paneles o las franjas con las que se decoran los paneles. Es posible simular una segunda pared gracias a paneles, y hacer que éstos mantengan una inclinación ajena a los muros verticales originales del edificio. Si identificáramos los tres paneles con puntos, conformarían un crecimiento unidimensional, en forma de línea recta.

Sin embargo, si identificamos las franjas con puntos, el crecimiento sería claramente bidimensional. ¿Por qué entonces persiste en la obra la apariencia de tridimensionalidad?

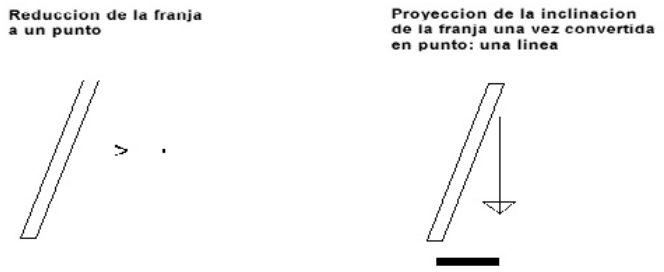


Il. 47. Crecimiento modular en la instalación de Daniel Buren.

Uno de los fallos que atribuimos al análisis euclidiano se basa en su estatuto fuera de la realidad. Si hay apariencia de tridimensionalidad en ambas intervenciones, es porque las dos se desarrollan en un espacio dado de antemano, y porque aprovechan los muros como soporte, o como continuación del mismo. Da igual que los muros de la galería no hayan sido fabricados por el artista: siguen estando ahí, de tal manera que calificar qué es una instalación, mirando solamente lo que ha pasado por las manos del artista reduce la cuestión hasta la abstracción. De igual modo se pone en evidencia la identificación del módulo franja con un punto: si hacemos caso a la inclinación de las franjas (obligada, dada la inclinación de los paneles), su situación en el espacio no podría proyectarse como un mero punto, sino que

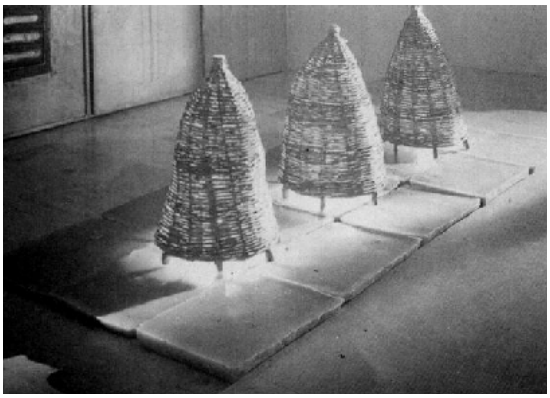
tendríamos razones para ver que podría proyectarse más afinadamente como una línea:

Pero puede existir una contradicción con algo que hemos expuesto con anterioridad: que la tridimensionalidad se consigue por medio de situar planos y/o líneas en el espacio. Aquí reside la similitud con la obra de Kodler de la que hemos partido, pero también la diferencia. En ambas instalaciones se utiliza el plano de la pared para modificar el aspecto de la habitación. Pero los planos decorados por Kodler se cortan en las esquinas de la galería, mientras que en la exposición de Buren se trata de nuevas paredes, y esta vez, inclinadas. Podemos concluir que la sensación de tridimensionalidad conseguida a través de la combinación de crecimientos unidimensionales y/o bidimensionales necesita que estos crecimientos lleguen a conectar, a cruzarse. Desde el punto de vista geométrico, la consideración de la tridimensionalidad se deteriora si se consigue con crecimientos lineales o bidimensionales que son paralelos.



Il. 48. Reducción modular de las franjas de Buren

En la instalación que observamos ahora, *Apicultural Arrangement,* de Marios Spiliopoulos (ilustración 49), la tridimensionalidad no está expresada a pesar de hallar en el crecimiento un plano y una línea. Esta obra muestra un crecimiento bidimensional en las planchas de cera y uno unidimensional en las construcciones de mimbre. Sin embargo, a pesar de combinar dos tipos de



Il. 49. Marios Spiliopoulos. *Apicultural Arrangement*. 1990-91.

crecimiento, el resultado no parece ser tridimensional en el mismo sentido que en Peter Kodler, por ejemplo. Esto se debe a que el plano y la línea resultantes del crecimiento son paralelos, y ya hemos hablado de la necesidad de que dos planos se corten para mostrar la evidencia de la tridimensionalidad.

Il. 50. Mario Merz. *Unreal city.* 1989

Vemos, por tanto, el abismo existente entre la evidencia pragmática de la obra, por la que la sensación de tridimensionalidad se da, y la representación geométrica de los módulos que la componen. Así pues, debemos insistir en la pragmática como parte esencial de la comprensión de las instalaciones.

Tanto teniendo en cuenta los muros de la galería como los recreados por el artista, lo cierto es que ambos conllevan la idea de que unos cuantos planos se disponen en el espacio tridimensional, con lo cual la idea de volumen queda subrayada en el interior del edificio donde se realiza la instalación. En el caso concreto de la obra de Buren, es posible verificar varios tipos de crecimiento, pues ya en sí cada una de las franjas pueden ser interpretada como unidad modular, y también (aunque desde otra perspectiva) cada una de las paredes; como se muestra a través de la profundidad de la fotografía, el crecimiento provocado será lineal gracias a la relación en paralelo de los diversos paneles. En cambio, si consideramos que los módulos corresponden a las franjas que sirven de diseño, el crecimiento se ofrece de un modo más complicado, que comparte la relación de profundidad de los paneles, la relación de proximidad de cada franja, y además la inclinación que hace de los paneles unos planos ligeramente inclinados en el espacio.

Acerquémonos ahora a la sugerencia de volumen a través de la utilización del entorno arquitectónico. En varias ocasiones hemos aludido a la ampliación de la escala, cuestión evidente en las instalaciones que en principio habíamos tratado como un caso muy peculiar que debía ser

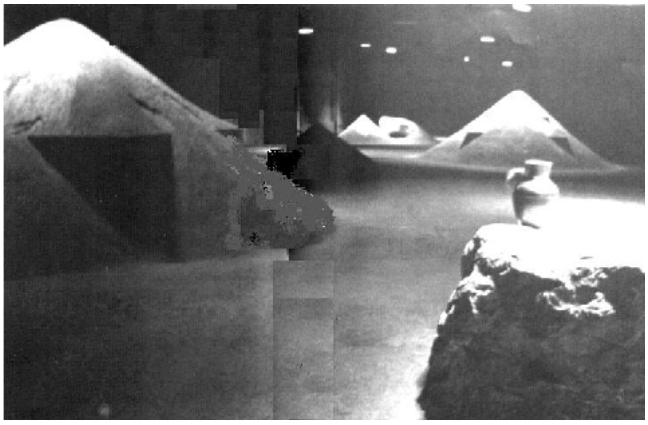
estudiado aparte. La objetualidad en estos casos es tratada en grado sumo, de modo que si con anterioridad dijimos que en nuestro análisis geométrico pretendíamos identificar módulo con un punto, en estos casos los puntos se reducen a uno solamente. El problema, por tanto, surge ante la objetualidad extremada, que se intensifica con el aumento de escala. Los iglús de Merz (ilustración 50) podrán ser tomados como una instalación, pero la evidencia de la multiplicidad de los módulos no es tal. ¿Qué ocurre en estos casos de instalaciones? Que sí existe multiplicidad, pero ésta no se aplica hacia el exterior sino hacia el interior de los mismos módulos que con anterioridad habíamos identificado con puntos. A lo sumo, en estos casos, y desde la perspectiva geométrica, podremos constatar la multiplicidad de los submódulos. El efecto plenamente tridimensional en el caso de Merz se debe, por tanto, a que utiliza una multiplicidad afín a la arquitectura. Así como ésta se sirve de ladrillos, podemos considerar que se seguirá cumpliendo la condición de manejabilidad de los objetos que componen las instalación: aunque el aumento de escala sea evidente respecto a las dimensiones de los módulos-objeto que hasta ahora hemos tratado, la escala no llegará nunca al tamaño de un edificio[11]. Una arquitectura (la galería) incluye otra arquitectura (el iglú de Merz, por ejemplo), y a su vez ésta se desarrolla de forma modular (gracias a los distintos objetos y materiales que llegan a conformar el iglú). Se están creando los principios de una estructura fractal.

Si pretendemos hablar de multiplicidad en el caso del iglú, hemos de tener presente que los módulos no se ven aislados unos de otros, sino que sirven como sostén, con el mismo sentido que la arquitectura. Pero esta arquitectura se incluye bajo el techo de otra edificación ajena a la propia instalación. Por tanto, incluso en aquellos casos donde la multiplicidad se ve enfrentada a un sentido de lo compacto en los iglús, podemos verificar que la manejabilidad y la necesidad de hacer ese espacio, posibilitan que se trate, por decirlo de alguna manera, de ‹pequeñas arquitecturas’, a la medida del hombre. Los iglús de Merz (ilustración 50) muestran un complicado esquema por el cual a través de una espiral, una casi semiesfera llega a posarse en el

11.Excluimos en estos casos los empaquetajes monumentales de Christo o las obras de *Land Art* que por sus dimensiones necesitan la colaboración de un equipo de personas y de maquinaria. Ninguno de estos casos, como vemos, se desarrolla en el interior de un edificio por lo que es dudoso denominarlas instalación.

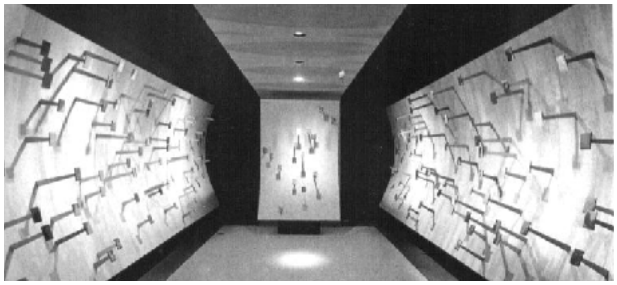
suelo. Incluso en este caso hay una referencia a la geometría, sea a través de la espiral de Fibonacci, sea a través de la imagen de la semiesfera. No podemos hablar aquí de una combinación de varios planos, pero sí de un fuerte caracter escultural que, gracias a la submodularidad, puede aludir a cierta idea de lo fragmentario (eso sí, en segundo lugar, puesto que la imagen principal que se ofrece resulta mucho más unitaria que la ofrecida por aquellas instalaciones que se conforman con muchos módulos dispersos en un espacio).

No obstante, el concepto de multiplicidad en Merz, asociado a la pequeña arquitectura, puede combinarse con crecimientos de otro tipo En *Arenes Girovanes* de Eva Lootz (ilustración 51), la submodularidad de cada montículo se consigue a través de la infinitud de la materia, los granos de arena. Sin embargo, si no consideramos este aspecto de la instalación, e identificamos montículo con punto, esta obra correspondería a un crecimiento bidimensional. Es más, la engañosa falta de penetrabilidad en los montículos hace posible que no podamos adscribir esta instalación al crecimiento tridimensional, pues, repetimos, no importa desde el punto geométrico la morfología del módulo sino su disposición espacial.



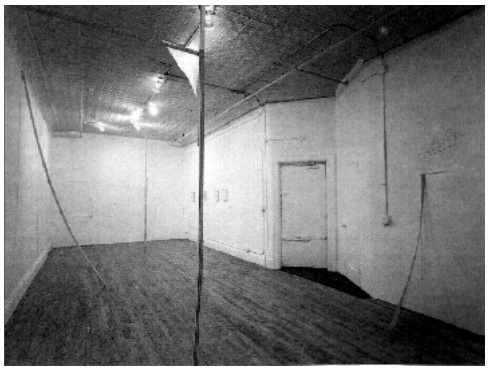
Il. 51. Eva Lootz. *Arenes Girovanes.* 1986

La utilización de lo arquitectónico para desvelar la tridimensionalidad desde el punto de vista de lo geométrico nos parece esencial, ya que hemos querido olvidarnos lo más posible de las posibilidades que ofrece el acentuado volumen de muchos de los objetos que componen una instalación. En un futuro, y abandonando el problema de la geometría, nos introduciremos en esta objetualidad. Sin embargo, repetimos, no es la volumetría de los objetos,



Il. 52. David Bunn. *Curvature(Some Projections).* 1989

sino el crecimiento tridimensional el que nos interesa aquí. Dados estos presupuestos, por ejemplo, estaría de más haber comentado la instalación de Eva Lootz. Sin embargo, cualquier ejemplo que nos lleve a la idea de crecimiento tridimensional, tomado estrictamente, nos acerca al concepto de lo bidimensional. Expliquémonos. Por un lado, hemos observado que la tridimensionalidad sólo se consigue en un interior mediante la combinación de crecimientos que hemos explicado con anterioridad: el caso que hemos encontrado con más frecuencia se ha basado en varios planos. Además, el grado óptimo de tridimensionalidad se ofrece cuando esos planos se cortan. Esta tridimensionalidad guarda también mucha relación con el interior arquitectónico, pues a menudo los artistas recurren a la modificación de los muros de la galería. Se da, por tanto, una construcción **sobre** los soportes de una construcción (con el otro caso de tridimensionalidad, ejemplificado con los iglús de Merz, encontrábamos una construcción **dentro** de otra construcción). Gracias a esta faceta de instalaciones que recurren a la utilización de las paredes de la galería como soporte, podemos evidenciar que el género de la instalación no es una ‹ampliación de la escultura’, como se le ha querido denominar. Muy al contrario, resulta fundamental la asociación con otras artes. Es curioso que la escultura, que se ha ligado con lo tridimensional, en nuestro análisis de crecimientos modulares tridimensionales, apenas participa, sino que más bien se recurre a la intervención del interior arquitectónico por medios bidimensionales.



Il. 53. Siobhan Liddell. Montaje de exposición. 1992

La instalación de David

Il. 54. Judy Pfaff. *Dragones.* 1981

Il. 55. Rebeca Horn. *La habitación de los amantes*. 1992.

Bunn *Curvature (Some Projections)* (ilustración 52), tiene unos módulos con una volumetría más fuerte que la observada en un papel pintado, pero estos objetos acaban en cuadrados que nos conducen de nuevo a la bidimensionalidad. Los soportes de las fotografías, al ser de distinta longitud, provocan la percepción de distintos puntos de vista, que no guardan regularidad alguna entre sí, a no ser la que se deduzca de las paredes curvadas. Aquí consideramos que los módulos son las fotografías y sus respectivos soportes. Del mismo modo, en la ilustración 53, los módulos, de apariencia alargada, son colocados aleatoriamente, y se adivina con menor claridad la limitación entre uno y otro, pues el movimiento que proponen traspasa imaginariamente las paredes de la galería. En este caso la linealidad está fuertemente marcada por la morfología de los módulos. Incluso se sugiere que es uno solo el módulo que compone la instalación, un objeto que va atravesando las paredes de la galería, y en esa interacción precisamente se da la sensación de tridimensionalidad. Se puede realizar ahora una comparación con el caso de la instalación de Stefan Demary (ilustración 4). Los enchufes en este caso ofrecían un crecimiento lineal irregular cerrado sobre una superficie, por eso podía ser identificado con un crecimiento bidimensional, pero en el caso que nos ocupa ahora, el crecimiento lineal se debe a la forma de un objeto, se efectúa en el espacio, de modo que incluso se supone que las varas penetran en la pared o se incrustan en el suelo.

En la instalación de Judy Pfaff (ilustración 54) observamos una complicación aún mayor que en la obra que acabamos de analizar, sólo que en este caso la complicación es tal que se ha acentuado la impresión de

enmarañado. Si en los casos recientes observamos desarrollos lineales en el espacio, de forma que se consigue un crecimiento tridimensional, también al identificar los módulos con los puntos se logra esa sensación de volumen: es el caso de los módulos-violines de la ilustración 55, en la que el crecimiento lineal de estos módulos se incluye en un interior arquitectónico claramente determinado. Las paredes, en este caso, vuelven a servir de soporte.

3. HACIA LA SUPERACIÓN DEL ANÁLISIS SINTÁCTICO

Hasta ahora nuestro análisis sintáctico ha tratado de aplicar esquemas geométricos al desarrollo de módulos en el espacio. Hemos intentado dejar claro continuamente que ese tipo de estudio debía ser completado, pues la geometría no explicaba todos los modos en que los módulos se disponían en una instalación. Ha llegado el momento de considerar otros aspectos que se pueden integrar en una perspectiva sintáctica de nuestro problema.

3.1. Orden y ordenación

La sintaxis sólo puede aplicarse a algo ordenado. En una manifestación artística donde no se evidencie orden alguno las relaciones entre las distintas partes no existen, o son de un calibre tan diferente que no se puede afirmar la presencia de un orden. Así pues, afirmamos con Dondis que ?la sintaxis sólo puede significar la disposición ordenada de partes”[12] .

Esta definición de sintaxis nos lleva, por tanto, a intentar aclarar en qué consiste el orden. En una manifestación artística donde el orden no se evidencie, no se podrá estudiar la relación entre partes porque (1) no existirán o (2) serán tan ambiguas que su estudio resultará una tarea imposible.

Pero, desde la perspectiva de la psicología de la *gestalt*, esas reglas de relación entre los diversos módulos no pueden ser fijas, como tampoco hay reglas absolutas en las disposiciones de las diversas partes en manifestaciones visuales. La psicología de la forma alude a la percepción de las obras por el ser humano. Al poner en contacto el objeto artístico con el

12.DONDIS, D.A.: *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual.* Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1992 (décima edición, primera en 1976). Pág 33.

sujeto receptor, no es posible restringir las posibilidades expresivas que nos llevan a determinadas percepciones. Tal vez se pudiera conseguir enumerar esas reglas cuando hablásemos de la recepción de datos de la inteligencia artificial. En el ser humano, insistimos, es imposible, por lo cual no hay normas absolutas en esa sintaxis, sino ?cierto grado de comprensión de lo que ocurrirá en términos de significado si disponemos las partes de determinadas maneras para obtener una organización y una orquestación de los medios visuales"[13] .

La comprensión del hombre sólo es posible a través del orden. Cuando identificamos una forma visual con la idea de perro, ya estamos atendiendo a la idea de orden, puesto que hemos realizado una categorización de todos los objetos que nos rodean. Categorizar, clasificar, es ordenar.

3.1.1. Ordenación

Cuando hemos tratado de verificar desde el punto de vista geométrico si se podían encontrar unas lineas, superficies o volúmenes en el modo en que los módulos se organizaban, utilizamos, entonces sin especificarlo, la ley de la proximidad descrita por la psicología de la forma.

Unificamos dos módulos cuando la pareja era la más cercana, y hablábamos de unas líneas "virtuales" por las que describíamos su crecimiento. No tuvimos en cuenta en esa ocasión las relaciones que podíamos efectuar a través de otras leyes descritas por la psicología de la forma. Y ahí radica la diferencia práctica entre ordenación y orden que tratamos de aclarar en este epígrafe.

Cuando hablamos de ordenación, si se puede tener en cuenta alguna de las leyes descritas por la psicología de la forma, es solamente la de la proximidad la que interviene. Al contrario, otros factores son los que se utilizan cuando hablamos del concepto de orden. La diferencia básica entre la utilización de la ley de la proximidad y la ley de similitud (que interviene en la idea de orden) es que la primera no tiene en cuenta la morfología del módulo en cuestión para establecer una relación sintáctica, mientras que la segunda

13.DONDIS, D.A.: *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual.* Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1992 (décima edición, primera en 1976). Pág 33.

sí lo hace.

Podemos establecer la similitud entre diferentes módulos por afinidades en el tamaño, el color, la textura, y la forma, por ejemplo. La proximidad, sin embargo, no alude nunca a las características del objeto, a la cualidad, sino a la distancia entre ellos y la ubicación relativa en el espacio. Por eso, cuando estudiamos los modos de crecimiento, la geometría se mostraba como un medio acertado, puesto que tiene en cuenta las cantidades o número de los módulos, y la medida entre éstos para establecer la proximidad (la distancia mínima entre dos módulos hacía posible la relación recíproca de ambos). No obstante, esa distancia no es cuantitativa, sino cualitativa, pues toda relación entre módulos se efectúa a partir del acto en que se perciben.

Los diferentes agrupamientos que los módulos sugieren nos llevan a la idea de ordenación si sólo se ha tenido en cuenta la proximidad, mientras que la idea de orden tiene en cuenta las similitudes cualitativas del objeto.

La ley de agrupamiento debida a la proximidad se acerca a este concepto de ordenación, que en realidad no toma aún la relación de todas las partes de una instalación, sino la de un módulo con el más cercano. Se establece en estos casos, con el agrupamiento, una suma de partes. No podemos, sin embargo, afirmar que en los crecimientos aplicásemos conceptos de la psicología de la forma, puesto que ésta incide en que el todo no es la suma de las partes. La ordenación, sin embargo, aludía a una suma de partes sin que se pudiera verificar necesariamente una *gestalt* [14]. Esta observación posibilita una diferencia fundamental entre orden y ordenación, que radica, por tanto en la psicología de la forma. En nuestro primer análisis sintáctico no teníamos en cuenta la relación del todo con las partes, porque la relación de los módulos la verificamos como una suma. Ahora sí debemos

14.Este punto nos parece de importancia suma, puesto que diferenciamos ya nuestra primera parte de análisis sintáctico de la segunda. Además, no invalida los crecimientos que estudiamos con anterioridad, puesto que la suma de las partes no nos llevan a una idea de totalidad, sino simplemente de amalgamiento. En la ordenación, por tanto, no existe aún una jerarquía de las partes, sino que simplemente hemos evidenciado la multiplicidad. La idea de orden remite a una idea de totalidad jerarquizada. Hablamos, por tanto, de conceptos diferentes. Tal vez la multiplicidad nos lleve a la esencia de la instalación, pues veremos dentro de poco que los presupuestos gestálticos no son tan fácilmente aplicables a las instalaciones como se podría pensar en un principio.

tener en cuenta esa relación, es decir, nos introducimos de lleno en el terreno de la *gestalt*.

3.1.2. Orden

El agrupamiento de módulos que tiene en cuenta la psicología de la forma se ve influido por la similitud entre los objetos que observemos y por la permanencia de una forma total. Este agrupamiento indica ya un orden, y se basa en la similitud. La ley de la similitud de la psicología de la forma nos recuerda que, a nivel perceptivo, los opuestos se repelen y los semejantes se atraen. Por eso nos interesa ahora, ya en el orden, la similitud que se establece entre diferentes módulos según compartan el contorno, textura, tamaño, color, etc.

La búsqueda de las relaciones entre los módulos por medio de sus características nos conduce a la psicología de la forma, pero a la vez nos permite, por primera vez, observar la instalación como algo material. Todo ello ocurre gracias a la ley gestáltica del isomorfismo, que ?es el mecanismo que garantiza en la percepción la correspondencia entre los estímulos sensoriales y la estructura visible del mundo físico"[15].

Resulta curioso que este acercamiento progresivo a lo material venga acompañado por una idea bastante abstracta, la de orden. ¿Puede una instalación configurar una estructura? Y en caso de que así sea,¿puede manifestarse como *gestalt*?

Decíamos que el orden, factor imprescindible para que la comprensión del hombre se efectúe, era la reglamentación que organizaba las distintas partes de una entidad. La relación, por tanto, de orden con estructura era evidente. No podemos identificar, y por tanto, concebir un perro, sin que establezcamos una categorización con los demás animales que conozcamos. El orden no es proporcional a una estructura simple o compleja; se trata de una cuestión diferente. Podemos hallar una instalación en que se verifiquen diferentes relaciones entre las partes de un todo, relaciones que no atiendan

15.OCAMPO, E. y PERÁN, M.: *Teorías del arte.* Icaria. Barcelona, 1991. Pág 165.

solamente al factor de la similitud en la forma, sino también en el color, en la asociación con determinados sonidos, en la textura, etc. Este cúmulo de relaciones responde al concepto de complejidad. Arnheim recalca que esta multiplicidad de relaciones ?no se identifica con cantidad. Una estructura puede constar de muchas partes conectadas por múltiples relaciones, y pese a ello ser muy sencilla"[16].

El orden, respecto a la complejidad, sirve como unificación, pues tiende a reducirla y simplificarla. En este sentido, ?orden y complejidad son antagónicos"[17], pero podemos encontrar instalaciones de apariencia muy compleja que sin embargo respondan a una idea organizada. Lo podíamos comprobar en instalaciones con un gran número de módulos que sin embargo nos dan la idea de un orden general. La instalación de las alargaderas de Stefan Demary (ilustración 4) nos ofrece una apariencia de complejidad y, desde el punto de vista de la forma, sólo hay unos tipos de relaciones entre módulos: todos ellos comparten una misma forma, y se diferencian en dos grupos de colores. Por tanto, la complejidad no proviene de las relaciones perceptuales que se den entre los módulos.

3.2. La Psicología de la Forma en el estudio de las instalaciones

El papel de la psicología de la forma en este análisis (que ha de tener como base el orden, puesto que esta teoría insiste en que el todo no es la suma de las partes) tiene una serie de inconvenientes. Algunos conceptos de la psicología de la forma nos podrán servir de gran ayuda para dilucidar la esencia de las instalaciones. Intuimos que es más la idea de la multiplicidad y fragmentariedad, y no la de la totalidad, la que se observa en las instalaciones, debido a esa necesidad pragmática de repetir módulos manejables por el hombre en una superficie determinada. No obstante, muchas instalaciones podrían esquematizarse con una forma bastante pregnante. Dilucidemos esta aparente contradicción.

El concepto de pregnancia se refiere a la tendencia a cerrar formas

16.ARNHEIM, Rudolf: ?Orden y complejidad en el diseño de jardines", en *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía.* Alianza Forma. Madrid, 1980.

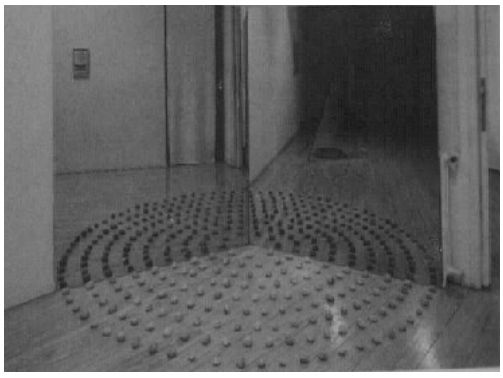
17.ARNHEIM, Rudolf: ?Orden y complejidad en el diseño de jardines", en *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía.* Alianza Forma. Madrid, 1980.

abiertas, a resolver una imagen percibida en cuestión de simetrías regularidad, simplicidad, etc. El término fue introducido por Wertheimer, y se sitúa en la capacidad que tiene el hombre de ver formas equilibradas cuando en realidad no hay un equilibrio perfecto en la imagen observada. Esta tendencia natural afecta a la percepción que tengamos de las instalaciones, por lo cual podríamos aceptar las conclusiones que nacieran de la psicología de la forma. En principio, la misma naturaleza de la percepción nos podría dar idea de cómo se organizan los elementos de una instalación (concepto de isomorfismo). Pero el problema (y he aquí el lugar de donde nace la contradicción) radica en que no es lo mismo la percepción de una instalación que la percepción de un objeto bidimensional, es decir, una pintura, una ilustración, un grabado, etc.Podemos tener una imagen mental basada en la única visión del Guernica, la frontal; sin embargo, esto no ocurre en las instalaciones, porque éstas proponen un recorrido: son posibles muchos puntos de vista. Se nos puede argumentar que lo mismo ocurre en la escultura, pero hallamos aquí una diferencia fundamental: la capacidad de la instalación de que nos ubiquemos en su interior. La escultura aún diferencia entre el interior y el exterior. La instalación, sin embargo, intenta transgredir esta oposición, mezclando los dos extremos de esta dualidad. Pongamos un ejemplo para resolver este problema.

La forma propuesta por un círculo configurado a través de muchos fragmentos de piedra en el suelo (es el caso de *Halifax circle*, ilustración 39) muestra suficiente pregnancia como para hablar de una instalación con una fuerte estructura. En principio, la idea de totalidad parece estar en acuerdo con las propuestas de la psicología de la forma: se trata de un círculo, una figura regular con una fuerte pregnancia: es cierto que los fragmentos no están completamente unidos y, sin embargo, efectuamos en nuestra percepción una unión, de tal manera que si podemos calificar de algún modo esta instalación es con la palabra ‹circular’.

Al aludir a la instalación de Longo surgen enseguida las afinidades con los presupuestos de la psicología de la *gestalt*. Pero, desde nuestro punto de vista **estas afinidades sólo se entienden en un concepto de la instalación que olvida su disposición espacial.** En efecto, la pregnancia que le otorgamos a *Halifax circle* es la misma que le dotaríamos a cualquier forma circular que estuviera dibujada en un papel. Visualizamos, por tanto, este

círculo en nuestra mente como algo bidimensional, olvidando la fuerte presencia espacial y la posibilidad de un recorrido alrededor. Podemos decir que hablamos de pregnancia respecto a una visión de la instalación bastante idealizada, que no tiene en cuenta dos posibilidades: primero, el recorrido que se impone alrededor del círculo de piedra; segundo, el recorrido virtual sobre el círculo de piedra[18]. Cuando nos representamos una imagen de *Halifax Circle* no se trata de una mera reproducción, sino de un equivalente que guarda una relación con el concepto perceptual de redondez. "La representación es creación en la medida en que exige convertir el percepto en forma. El isomorfismo es lo que permite la semejanza entre realidad y representación, una semejanza que descansa en aquello que de la realidad se mantiene en la representación"[19].



Il. 56. Adolfo Schlosser. *Centro.* 1994.

En *Centro*, (ilustración 56) instalación de Adolfo Schlosser, la configuración circular tendría un agudo parecido con *Halifax Circle*, pero existe entre ambas una diferencia radical. En la obra de Longo no se establecía ningún punto

18. No pretendíamos ahora entrar en el tema del recorrido virtual. Sin embargo, para que quede explicado este ejemplo, no tenemos más remedio que dar unas ligeras nociones sobre ello. Se podría hablar en esta instalación de un recorrido para el espectador análogo al que se realiza en la escultura de bulto redondo, puesto que se sugiere un recorrido circular alrededor de la obra. Es cierto que resulta imposible en este caso el poder pasear por el interior del círculo sin que encontremos dificultades. Sin embargo, la sensación de reparto bidimensional sí nos da idea del amplio espacio que se halla sobre la instalación, un espacio que, si se hubiera tratado de una escultura, habría llenado, y habría diferenciado por tanto el espacio en interior y exterior. No sólo vemos la instalación , sino el amplio espacio que hay sobre ella. Y ese espacio no está diferenciado por ningun punto para ver una posición distinta respecto al punto de vista del espectador. Este espacio que por cuestiones prácticas no se puede recorrer pero que sin embargo tampoco pertenece al espacio mismo que ocupa la materia de la instalación es lo que he llamado ahora espacio virtual.

19.OCAMPO, E, y PERÁN, M.: *Teorías del Arte.* Icaria. Barcelona, 1991. Pág 166.

preferente para la visualización dentro del recorrido propuesto. En cambio, la posición desde la que está tomada la foto en Schlosser muestra cómo son las leyes de la *Gestalt* las que muestran una jerarquía en el recorrido. La pregnancia afecta de muy diferente manera a ambas instalaciones. En la de Longo la instalación olvida su disposición espacial, es decir, es tan pregnante como cualquier representación bidimensional. En la de Schlosser, la pregnancia va aumentando a medida que el espectador se acerca al punto desde donde la foto está tomada.

Es imposible verificar en qué punto concreto la percepción se convierte en cognición. Cuando comentamos la posibilidad de observar la instalación como una *gestalt*, nos reducimos, si seguimos en la trayectoria de la psicología de la forma, a una representación mental. No hablamos de objetos exteriores a nosotros, sino de representaciones que nos hacemos de esos objetos. Pero a este nivel una instalación y un dibujo nos podrían llevar a un mismo concepto (pues se da en nuestra mente). No podremos analizar todas las instalaciones si las reducimos a esa idealización, puesto que será la misma *gestalt* la que aparecerá en un dibujo de un círculo que de la instalación. La instalación ha de ser observada desde otra perspectiva. La psicología de la forma plantea desde el principio una diferenciación entre objeto y sujeto. Sin embargo, la misma utilización del cuerpo del espectador como si de un módulo se tratase ya indica que nos hallamos estudiando un género que no parte de la separación de estos dos extremos. Muy al contrario, muchas instalaciones no son concebibles sin un recorrido, y ese recorrido está en función del cuerpo del espectador caminando a través de la instalación. La pragmática se nos ofrece como una fase imprescindible para dilucidar los problemas de las instalaciones. La psicología de la forma nos es útil pero tendremos que completar sus presupuestos con otras observaciones que provengan de la interacción del cuerpo con las instalaciones.

Si realizáramos una comparación de nuestro análisis sintáctico con la gramática, podríamos concluir que la ordenación, estudiada a través del problema del crecimiento, es análoga al análisis de aquellos elementos necesarios para configurar una frase-instalación. El orden, sin embargo, es el que aportaría el sentido estructural a esa oración, y no el que nos hablara de la necesidad de las partes, puesto que en esta fase las partes eliminan cierta importancia para conseguir una idea del todo.

Esto da la posibilidad de estudiar las partes funcionalmente en la estructura general de la instalación. Al considerar la obra como un todo, nuestro punto de vista queda definido y, por tanto, podemos verificar qué son realmente los módulos y qué son los submódulos. Las unidades diferenciadas respecto a la gran totalidad que constituye la instalación darán lugar a los módulos.Todo lo que se integre dentro de ellos será definido como submódulos. La psicología de la forma nos ayuda en este aspecto, puesto que buscará las formas de más pregnancia. Si acudimos a la instalación de Boltanski (ilustración 34) descrita con anterioridad, las mayores formas pregnantes aseguran que los módulos serán el cúmulo de los diversos rectángulos coronados por los retratos.

3.2.1. Movimiento versus simultaneidad

Los análisis clásicos realizados desde la teoría de la *gestalt* se han caracterizado por haberse centrado en la estaticidad. La pintura, la arquitectura, la escultura, han sido tomados como ejemplos para dilucidar la pregnancia de las formas. No obstante, también el cine o la televisión se prestan a los análisis de la psicología de la *gestalt*.

La misma sensación de ver cuerpos en movimiento cuando en realidad lo que estamos observando es una sucesión de 24 imágenes por segundo nos recuerda la indefinición de límites entre percibir y concebir objetos en movimiento. Es en la percepción donde se establece ese movimiento, pues el cine se basa en una acumulación de imágenes, no en la movilidad de éstas.

Cuando nos introducimos en el tema de las instalaciones, podemos verificar el movimiento desde diferentes perspectivas:

1. La morfología de los módulos puede conducirnos a un movimiento a nivel fáctico. Éste se verifica cuando nos encontramos objetos que se mueven. No es ajena a la instalación la maquinaria que tenga la capacidad de movimiento. La utilización de electricidad hace posible la inclusión de dispositivos que muevan los módulos de las instalaciones, o el uso de gasoil permitirá que un tractor describa unos movimientos programados para que una cámara vaya tomando diferentes vistas de la instalación del que el mismo tractor forma parte. Las cámaras de vídeo con dispositivos para localizar movimiento permiten que ellas mismas se muevan, gracias a su función de

vigilancia.

2. Otros módulos, aun sin moverse, implican una idea de movimiento. Nos referimos al caso de la televisión en las videoinstalaciones. Las imágenes en vídeo se mueven gracias a que, como en el cine, concebimos los 25 *frames* como un movimiento de figuras. El paralelepípedo que contiene la pantalla, sin embargo, carece de movimiento.

3. La sugerencia de movimiento es sin embargo muy diferente cuando hablamos del problema del recorrido por parte de un espectador. En la escultura el recorrido de visualización se puede efectuar desde puntos de vista muy diferentes, pero no permite el recorrido interno ni por supuesto, que el espectador forme parte de la obra.¿Cómo estudiar en estos casos la *gestalt*? Cuando se estudia una película, al fin y al cabo el material es perenne, pero muchas videoinstalaciones, gracias a la participación del espectador, están cambiando formalmente: a distinto espectador, distintas imágenes se observan en la pantalla. El problema del recorrido, además, alude a lo temporal.

Recordemos que ver es un proceso cuya característica más sobresaliente, en comparación con la lectura, u otros tipos de lenguajes, es su simultaneidad. No podemos en ningun momento desligar dónde acaba la percepción y donde comienza la cognición. Por eso mismo, el terreno de las instalaciones se vuelve más problemático, porque, si como venimos insistiendo, existe un recorrido, la simultaneidad de lo visual se combina con una dimensión temporal que estaba ajena a la pintura, a la ilustración y a otros tipos de manifestaciones.

La *gestalt* nos obliga a tomar las instalaciones como un todo. De este modo, el problema del movimiento toma una dimensión ajena a los crecimientos a los que nos dedicamos en la primera parte del análisis sintáctico. Pero existen movimientos que provienen no de la ordenación de la obra en sí, sino de la fuerte interacción con el espectador.

Las formas de crecimiento de nuestro primer análisis sintáctico se basaban en la necesidad de colocar en un espacio una serie de elementos. Se puede pensar que, al igual que percibimos de un modo parecido, proponiendo unas *gestalten* determinadas, las constantes de los crecimientos uni, bi y tridimensionales responden a unos constructos o reglas de formación comunes e innatas en todos los hombres. Efectivamente, los teóricos de la *gestalt* pusieron el acento en que el hombre posee unas estructuras innatas de lo

vertical y lo horizontal. Las formas regulares, exceptuando la esfera, poseen una referencia muy fuerte a estos dos parámetros. Esto puede constituir otra explicación de porqué podemos hallar unas estructuras comunes en las instalaciones. Las dos razones, además, pueden coexistir.

El constructo de lo horizontal-vertical que posee el hombre provoca que las instalaciones tengan unas disposiciones predominantemente horizontales, aunque también estos constructos explican las verticales. En las instalaciones, así, podra verificarse un recorrido que, en el fondo, proviene, como el constructo, de la relación básica del hombre con el entorno. El equilibrio es la referencia visual más firme en el hombre, es el estado óptimo para la necesidad que tiene el hombre de moverse. El recorrido, por tanto, a partir de un análisis gestaltista, tiene una razón que se afinca en profundas raíces antropológicas.

Todo lo expuesto nos lleva a pensar que en las instalaciones no se puede hablar de *gestalt* en el mismo sentido que en las otras artes. Efectivamente, el recorrido propuesto por una instalación depende de los movimientos del espectador y existen, por tanto, percepciones múltiples, mientras que en otras artes se basa en un único punto de vista.

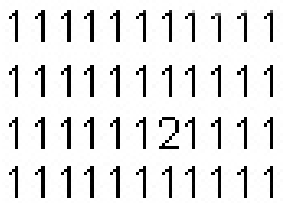
3.3. Orden, información y desorden

Cuando se empieza a tener en cuenta la morfología de los objetos que constituyen una instalación surge una perspectiva semántica. Intentaremos, no obstante, desligarnos de ella para exprimir todo el sentido que nos pueda dar nuestro punto de vista sintáctico.

La morfología de los módulos puede abocarnos a ciertos significados. La utilización de una televisión rota en vez de un toro disecado apunta sin duda a un campo semántico concreto. Sin embargo -y es lo que nos interesa aquí- las fuerzas compositivas de una instalación ya nos aportan diversos datos. Y estos datos -relacionados con la multiplicidad- constituyen ya una información. Los datos sensoriales nos pueden conducir, sin introducirnos aún en un análisis semántico, a ciertos significados que provienen exclusivamente del plano de la expresión. La importancia de la obra estaría ya presente en esa estructura que el espectador visualiza, y no en los sentimientos previos del espectador. Este concepto corresponde a la *cualidad terciaria* descrita por Köhler: por ejemplo, la sensación de frialdad de una instalación minimal o el

rechazo de ciertos ambientes modificados por las instalaciones ya nos hablan del terreno de lo significativo sin entrar en el campo de la semántica. Esta postura hace que psicólogos de la forma como Arnheim se desentiendan de la separación tradicional entre un plano de expresión y otro de contenido. :"la elaboración compositiva no es sólo recurso para conseguir una disposición placentera sino que es portadora de la significación central de la obra"[20].

Esta segunda parte del análisis sintáctico completa la anterior. Cuando estudiábamos la ordenación (y no el orden, como ahora), nuestro punto de partida geométrico nos hacía diferenciar entre formas regulares e irregulares. Cuando, como ahora, se ponen estos factores en relación con la percepción, podemos afirmar que la capacidad de la transgresión de lo regular es lo que nos da más información, y a la vez, que un exceso de información hace que ésta nos ofrezca la apariencia de desorden. La regularidad en las instalaciones no nos da mucha información. Ahora bien, la ruptura de esa regularidad hace posible que pongamos el acento en un determinado punto. Por ejemplo, en el gráfico de la ilustración 57 se nos muestra cómo es posible que sobre una regularidad planteada a través de elementos iguales (los 1), se dé relevancia a lo que se diferencia de la misma (el 2). El acento sobre lo que la instalación pueda comunicar se basa en lo que constituye una diferencia. La información, por tanto, ya se encuentra a nivel compositivo, pues sobresale en nuestra percepción la atención al número 2. Por eso, afirmamos con Dondis : ?La falta de equilibrio y regularidad es un factor desorientador. En otras palabras, es el medio visual más eficaz para crear un efecto en respuesta al propósito del mensaje, efecto que tiene un potencial económico y directo en la transmisión de la información visual"[21].



Il. 57. Un ejemplo de ruptura de regularidad

20.OCAMPO, E. y PERÁN, M .: *Teorías del Arte*, Icaria. Barcelona, 1991. Pág. 169.

21.DONDIS, D.A.: *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual.* Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1992 (décima edición, primera en 1976).Pág. 38

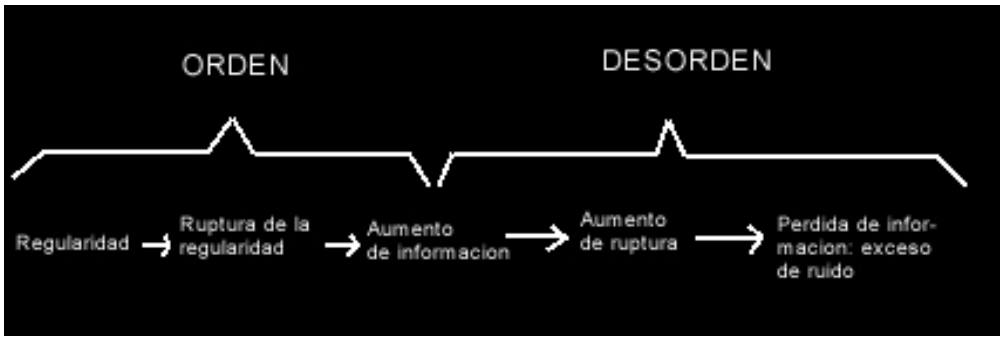
El caso anterior puede ser el más evidente de todos los que una instalación pueda mostrar. La significación que se desprende de él supone ya a nivel compositivo una diferenciación jerárquica de partes. Los 1 podrían constituir un fondo respecto al 2, la figura. No todos los casos que encontremos, sin embargo, serán tan fáciles de analizar.

Un ejemplo donde, como en el gráfico anterior, se responde a una idea de orden, jugaría con tipos distintos de módulos, de un modo ordenado o no. Así se muestra en la ilustración 58, en la que observamos diversos casos en que el orden se entiende como la ruptura de la regularidad. En los tres casos, la pérdida de orden se va corporeizando progresivamente. La información, por tanto, se va perdiendo, precisamente por añadir más diversidad entre los módulos. En la distancia que se observa entre los conceptos de orden y desorden se juega por tanto con la regularidad, de forma que la ruptura de la misma provoque una información. El abuso de las rupturas, sin embargo, nos lleva a la idea de desorden, como se expone en el gráfico 59.

Il. 58. Orden como ruptura de la regularidad

En realidad, no se puede hablar de un momento preciso en que el orden se convierte en desorden. Las fronteras no pueden estar delimitadas. El caso es que la información se produce gracias a una ruptura de la regularidad, y que el aumento desenfrenado de esa ruptura es causa de su opuesto, el desorden.

Cuando un módulo -o su ausencia- rompa la forma circular perfecta que se podía formar con los elementos restantes, lo que llama la atención, y



Il. 59. Tensiones orden-desorden.

por tanto comunica, es esa ruptura. Ese módulo preciso, ya en la percepción, nos está proporcionando más información que el resto de módulos y por tanto está tomando el papel de figura frente al resto de módulos, el fondo. La búsqueda de la regularidad, como nos enseña la psicología de la percepción, se efectúa ya en el ojo. La tendencia al equilibrio en el hombre, como dijimos con anterioridad, es innata. Lo que rompa el equilibrio constituirá la información.

3.4. Conclusiones parciales

Se nos plantea el problema de hallarnos en los límites entre la sintáctica y la pragmática, puesto que estamos teniendo en cuenta las relaciones del espectador con la obra, aunque sea a nivel perceptivo. De todos modos, en este análisis sintáctico era necesario averiguar si existían unas jerarquías entre los módulos. Efectivamente, eso ocurrirá a través de planteamientos de la psicología de la forma. Podemos afirmar:

1. Por un lado, los módulos diferentes de una misma instalación tienen cada uno una fuerte pregnancia, que los hace distinguirlos como módulos en esa totalidad;

2. Que se establecen unas relaciones entre los módulos, relaciones de raíces perceptuales gracias a similitudes en tamaño, color, forma, textura, etc.

3.Que al establecerse dichas relaciones, también se ponen de relieve las diferencias entre módulos y submódulos. Los submódulos serán siempre menos pregnantes que los módulos y por tanto, más dependientes y menos autónomos. Cuando las diferencias entre módulos y submódulos se hacen menos explícitas, esto indica una pérdida de pregnancia y un aumento del concepto de multiplicidad. En este sentido, desde la psicología de la forma, pregnancia y multiplicidad serían antagónicos.

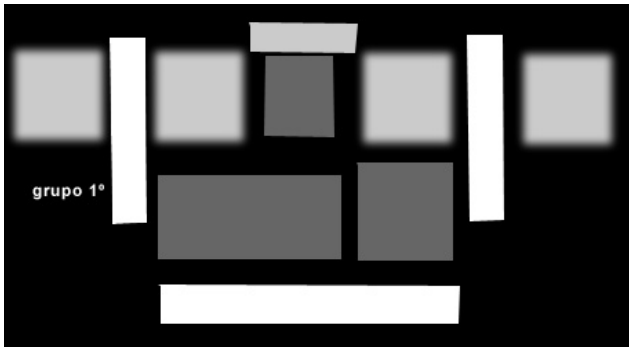
4. Este razonamiento nos vuelve a conectar con la idea de multiplicidad. El concepto de multiplicidad aumentará a medida que existan más módulos de nivel de pregnancia análoga. Sin embargo, disminuirá cuando la pregnancia tenga muy diverso grado según los módulos de una misma instalación. Esto unificará la obra, que tendrá más *gestalt* y perderá el sentido de la multiplicidad.

5.La psicología de la forma no olvida la morfología de los módulos. Por eso, permite evidenciar también una jerarquía según las características de éstos. Una videoinstalación tiene un punto preferente si tiene sólo un monitor. El problema cambia cuando los monitores son muchos e iguales, pues nos hallaríamos en un caso análogo al expuesto con anterioridad en el que se aludía a diversos módulos con pregnancia análoga. Lo mismo ocurriría con objetos que plantean una estaticidad (la silla, por ejemplo) frente al movimiento del recorrido que se insinúa al espectador.

6.El recorrido que realice el espectador está directamente conectado con su experiencia perceptiva. El lugar desde donde observe mayor pregnancia en la obra será el punto preeminente de visualización (recordemos de nuevo la instalación de Schlosser). Esta consideración entra de lleno en el terreno de la pragmática.

En suma, la multiplicidad se asocia más a la ordenación que al orden, ya que este último implica una jerarquía en la que los módulos tendrían una importancia muy diferente unos respecto a otros. Sin embargo, la fragmentariedad es un proceso que ha de nacer precisamente de un orden para desgajarlo y desgranarlo (es decir, fomentando la multiplicidad a partir de una unidad). Para la fragmentariedad es necesario un orden previo que se descompone y multiplica. Multiplicidad y fragmentariedad responden, por tanto, a dos fuerzas interrelacionadas.

4. UN CASO PRÁCTICO DE LOS DOS ANÁLISIS SINTÁCTICOS



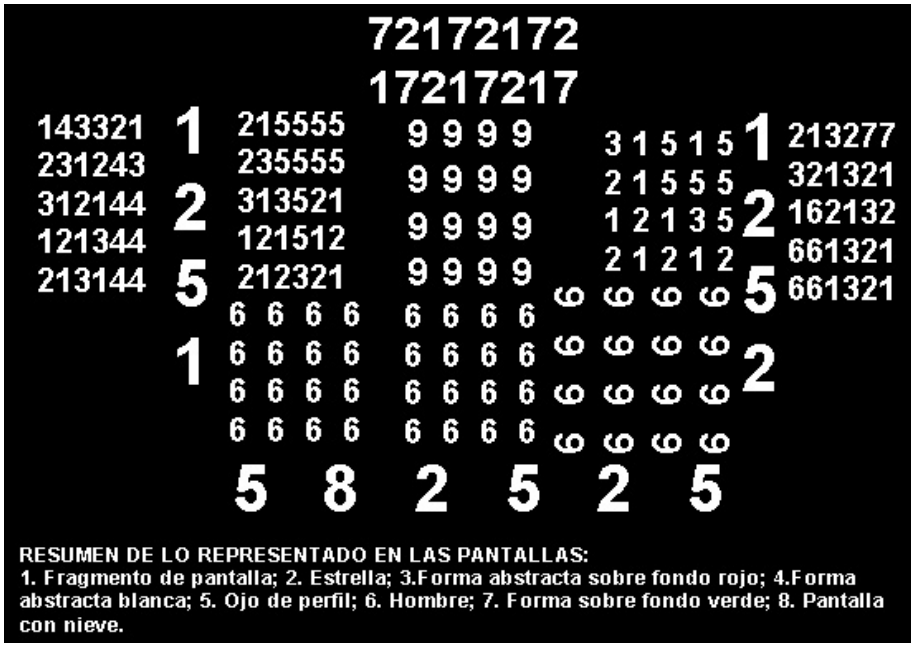
Il. 62. Jerarquías de monitores en *Fin de siècle II*.

corresponden a tamaño de pulgadas de la pantalla de los monitores. Esta relación nos lleva al esquema estructural de la ilustración 62.

Desde el punto de vista de la psicología de la forma, la percepción se efectúa de tal manera que tendemos a agrupar los monitores de igual tamaño. No obstante, como dijimos con anterioridad, el hombre posee una tendencia a percibir con equilibrio. De este modo, en el grupo 1º que hemos señalado, que en teoría debería estar compuesto por monitores del mismo tamaño, no lo está. Pero la diferencia es tan sutil si la comparamos con la uniformidad que guardan los restantes módulos de la videoinstalación respecto a su grupo, que perceptualmente tendemos a concebirlo como un conjunto uniforme. De este modo, gracias a la uniformidad de las demás estructuras cuadrangulares, se efectúa en la percepción el fenómeno mostrado en la ilustración 63. De ella podemos deducir que la fuerte pregnancia de las formas cuadrangulares que agrupan a una serie de televisores llevan a uniformizar la percepción, aunque nos hallemos con monitores de diferentes proporciones.

Il. 63. Igualación de módulos a nivel perceptivo en *Fin de siècle.*

Aquí acaba el análisis que tiene en cuenta la percepción de las formas de la instalación. Pero el asunto se complica si aparecen otros factores. Cuando tenemos en cuenta lo que aparece en la pantalla, y no ya el tamaño, el resultado estructural es diferente. En el caso de la ilustración 64, nos han interesado las formas que se adivinan en la trama electrónica en un determinado momento, el momento en que la

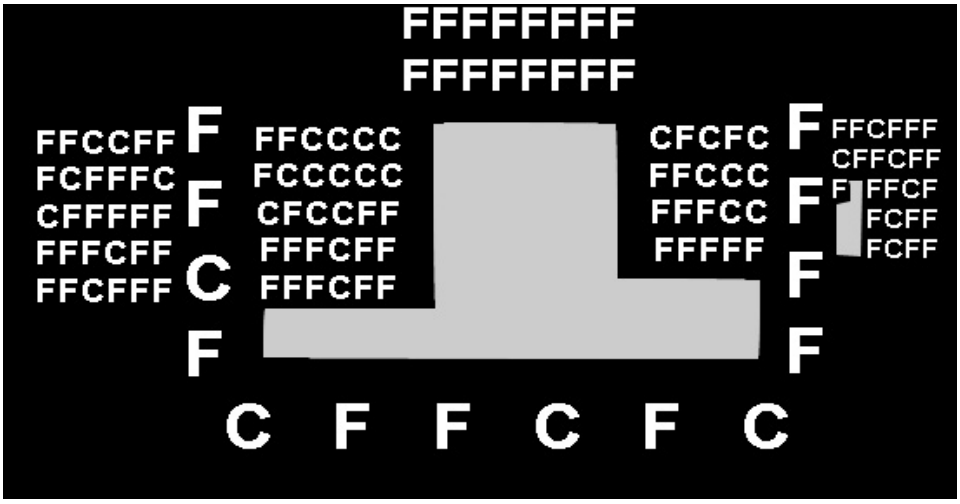


Il. 64. Agrupación de módulos con detalle de lo expuesto en la pantalla (*Fin de siècle)*

cámara fotográfica se ha disparado.

Si existe algún agrupamiento evidente, es el que se realiza a partir de la inclusión de la misma imagen en los cuatro grupo de monitores de la parte central. En esta videoinstalación son pocas imágenes las que se combinan: hemos visto que son ocho las que se cuentan en esta foto. Ahora bien, podemos deducir que éstas se van repitiendo aleatoriamente por varios grupos de pantallas. Así pues, la organización que hemos establecido resulta en último término absurda, cuando tenemos que tener en cuenta todos los *frames* que componen la grabación en vídeo. La diversidad de imágenes provoca que si se puede establecer una estructura, sea sólo en la parte central. Aún así, está por ver si la aparición de todas esas imágenes no configuran una coincidencia en el tiempo: de hecho, se observa la repetición de la misma figura humana en el grupo de monitores situado más a la derecha, hecho que se muestra con más claridad en el gráfico de la ilustración 65.

Otro parámetro con el cual se puede establecer una estructura por medio de la psicología de la forma es el color. Si diferenciásemos entre las



Il. 65. Agrupamiento de módulos por tonos fríos y calientes y según la aparición de una figura de hombre

tonalidades frías y calientes, según los frames que aparecen en el determinado momento en que se toma la foto, el resultado podría ser el que se muestra en la ilustración 65.

Pero la propuesta gestáltica, en busca de estructuras, llega a su término cuando empezamos a ser conscientes de que las imágenes que aparecen en las pantallas van alterándose 25 veces por segundo. Ni siquiera los grupos de monitores que muestran al unísono las figuras del mismo hombre son iguales, ya que podríamos dividirlos en cuatro subgrupos: el hombre , su simétrico, su imagen girada 90 grados y, por último, su imagen girada 180 grados.

Nuestra conclusión, a partir de este análisis formal no nos puede llevar a una estructura muy unitaria si tenemos en cuenta cómo las imágenes se van desarrollando en la instalación. La apariencia general de la videoinstalación resultará tremendamente desordenada; habrá cambios continuamente; las imágenes se irán repitiendo al ritmo de la música en unos y otros sitios. La única estructura posible proviene precisamente de lo más objetual del monitor: el paralelepípedo, la caja que contiene la pantalla. Todo lo demás, es profundamente variable. Por algo, este *Fin de siècle II* evoca los miedos del milenarismo, de Babel, del desorden.

Así hemos podido comprobar cómo la búsqueda de una estructura, de un orden, tal vez sea una tarea vana en cierto tipo de obras que se rigen más por la idea de caos que por la de la sencillez. Y nuestra herramienta ha sido, precisamente, la psicología de la forma, que, entre otros presupuestos, parte de la tendencia del hombre a observar en lo que tiene alrededor una forma equilibrada, (simplemente porque de otro modo no la podría comprender).

Muchas instalaciones se han realizado precisamente poniendo de relieve el caos, y no buscando una estructura. El caso de *Fin de Siècle* resulta modélico, por su intento de transgredir todos los órdenes con los que se ha asociado el arte. La aparición continua de la multiplicación de módulos es más una idea compleja que simplificada. Y las instalaciones harán lo posible para rizar aún más el rizo en cuanto a complicación estructural se refiere, tomando prestados numerosos procedimientos, estableciendo en este género una relación completamente miscelánea, poniendo incluso en duda el espacio donde los módulos se han ubicado.

1. ALGUNAS PRECISIONES SOBRE EL ANÁLISIS SEMÁNTICO

Otro modo de enfocar la cuestión de cómo se entreven en instalaciones y videoinstalaciones ciertas dimensiones de multiplicidad es el semántico. Atendiendo a los significados que deducimos de los módulos que forjan una instalación, podemos averiguar si también en este nivel la instalación responde a un género complejo. Pero nos volvemos a preguntar sobre qué considerar un módulo desde el punto de vista semántico (pues el término provenía del enfoque sintáctico). Vamos a tener presentes ciertas observaciones.

Respecto a un punto de vista físico, ha de determinarse qué unidades de una instalación van a ser estudiadas desde la perspectiva semántica. Para ello, hemos de tener en cuenta que un objeto significa por sí mismo o como representación (el nivel referencial del que se ha servido, por ejemplo, la iconografía). En muchas instalaciones establecer el nivel referencial resulta francamente difícil. Se trata a menudo del más puro nivel objetual.

?El físico Alfred Kastler -nos cuenta Maldonado- ha hecho resaltar que, en la escala de nuestros sentidos, estamos acostumbrados a reconocer en aquello que llamamos *objetos* dos propiedades fundamentales: la permanencia y la individualidad, propiedades que fueron características en la mecánica clásica y que hoy faltan en la microfísica"[1].

Estas características se asocian al módulo tal como fue concebido en el análisis sintáctico. Cuando tomamos un módulo como objeto nos referimos a que carece o que no resalta en ese momento preciso su nivel referencial. En una pintura figurativa, la representación de un ser humano tiene como referente a un cuerpo concreto, y nos lleva a determinados significados. Cuando encontramos un objeto no referencial en una instalación nos referimos a un objeto sacado de la realidad. Ello no quiere decir que este objeto no tenga significado, sino que su significado procede de un proceso diferente al de la pura referencialidad. En otras palabras, un módulo-icono

1.MALDONADO, Tomás: *Lo real y lo virtual.* Gedisa. Barcelona, 1994. Pág. 13-14.

representa, mientras que un módulo-objeto presenta[2].

La misma materialidad de un objeto interfiere en el sistema de los significados, pues no podemos negar la capacidad de connotación de diferentes sustancias. Esto permite que podamos desligar diferentes significados de los módulos según su materialidad. Y tiene que ver incluso con los postulados más básicos de diferentes corrientes artísticas. La instalación, por ser un género que se constituye a partir de un pasado reciente muy misceláneo, se merece que hablemos de esas corrientes y de cómo afectan a la materia y a la significación. Por ejemplo, el *arte povera* nace simultáneamente en los Estados Unidos y en Italia a finales de los 60. Se trata de un nuevo modo de arte objetual, relacionado con el ensamblaje, pero que se caracteriza por la pobreza de los materiales empleados. Beuys, sin ser un representante del *povera*, nos lleva a la profunda significación de los materiales (detrás de este caso hay un fuerte discurso filosófico). Sin la utilización de materiales como fieltros o grasas animales, no se podría entender la obra de Beuys. Es decir, éste es otro camino -aparte del iconográfico- para la consecución de significados a través de la obra de arte[3].

Pero los materiales que formen parte de las instalaciones no son significativos sólo por las cualidades energéticas que el *povera* pone en evidencia, o por el nivel referencial que se ligaría a una perspectiva iconográfica. Otras dimensiones afectan también al nivel semántico. Los

2. Dice Dorfles que la corriente objetual iniciada con el *ready-made* ? es hoy una nueva manera de concebir el arte visual, no sólo en función de un color o de un dibujito que ‹finja' algo, sino en función de un objeto que se *finja a sí mismo*; que, por lo tanto, se transforme, por solemne investidura del artista, en obra concluida y significativa". Un poco más adelante, afirma que, dentro de la corriente objetual, ?el objeto -o el fragmento de objeto- constituye no sólo una materia particular, un *medium* expresivo para agregar al óleo, al temple, al dibujo, sino un *medium*, en cambio, que arrastra a la interioridad del cuadro algo ya preformado, algo ya visto, cargado de resonancias, algo que exhibe y decanta un pasado existencial (o sea un pasado de vida existente en el objeto antes de su ingreso en el cuadro)" (DORFLES, Gillo: *El devenir de la crítica*. Págs. 88 y 89).

3."El *arte povera* **rechaza**, por tanto, las nociones definidas y acotadas, la iconografía, la superficie pintada y el concepto de **producto artístico** o de **obra de arte**. Su fin no es el resultado de un producto, sino el propio devenir del proceso"(SUREDA, J.; GUASCH, A.M.: *La trama de los moderno.* Akal. Madrid. 1987. Pág. 146).

materiales y objetos pueden pertenecer a una instalación porque nos hablen de un proceso. Un artista como Smithson, que elabora manifestaciones de *land art*, toma la tierra que ha removido en una obra y la ubica finalmente en una galería para realizar una instalación. Aquí, en el mismo material, se añade el significado del proceso que se ha llevado a cabo, lo que influye en la posibilidad de interpretar de un modo diferente la misma materia, según se ubique en su medio natural o se integre en el espacio comercial de los circuitos de arte.

Las instalaciones siguen tratando con objetos y materiales a pesar de que ciertas tendencias, como las conceptuales, hayan tendido a la desmaterialización. Los conceptuales insistían en que el arte no se encontraba en el objeto artístico mismo, sino que se trataba de un concepto. La investigación sobre el arte debía partir del hecho de que lo único que habría sería un documento, pero que el arte era, en realidad, inaprehensible.

No obstante, en nuestro análisis semántico hemos tomado objetos dados físicamente, y hemos realizado una investigación acerca de la propuesta de significados a que nos conducen. No importa que los conceptuales no los identifiquen como arte. Ciertos dispositivos de ‹carácter documental' tienen una significativa importancia a nivel semántico, y fomentan un espíritu de complejidad en la obra. Así ocurre en ejemplos en los que el espejo, la fotografía o los aparatos videográficos forman parte de la instalación. Estos dispositivos ya de por sí se asocian con ideas de lo complejo, aunque se liguen a otras manifestaciones que no sean instalaciones. Por ejemplo, *Retrato de un coleccionista* (Fred Forest, 1974) formalmente apenas tiene que ver con las instalaciones. Pero el planteamiento videográfico afecta al proceso creativo del cuadro en cuestión. Este retrato fue realizado en una subasta. La obra fue formándose según aumentaban las pujas, y una cámara de vídeo permitía que el artista viera las caras de quienes pujaban. Forest iba pintando el retrato progresivamente. Quien ganó la subasta se convirtió en el coleccionista que aparecía en el retrato. La tecnología del vídeo se iba infiltrando en el mundo del arte, es decir, elementos que en principio carecían de un carácter propio dentro de la

obra, iban tomando protagonismo con el tiempo [4].

Muchos más objetos de los analizados semánticamente podrían abocarnos a la idea de multiplicidad y fragmentariedad (sobre todo porque a menudo estos objetos responden a una simbología particular del artista que se desarrolla con el tiempo). No obstante, sirva este análisis para poner énfasis en aquellos objetos que aporten significados relacionados con los conceptos de multiplicidad y fragmentariedad que rastreamos en esta investigación.

2. EL SIGNIFICADO DEL CUBO

El concepto de instalación surge paralelamente al cubo en el contexto minimalista. Esto, sin duda, ha influido en el desarrollo posterior de este género. Numerosas instalaciones han tomado como punto de partida el cubo. Sin embargo, en el minimalismo, el uso de esta forma geométrica adquiere unas características muy determinadas. Se trata de un cubo que no actúa como soporte de, por ejemplo, representaciones icónicas. Con el desarrollo artístico, muchas instalaciones posteriores a las minimalistas añadirán diversos motivos a los iniciales cubos minimalistas. La posibilidad de conjugar esta forma geométrica con elementos de carácter figurativo u objetual se mostrará como otro resorte por el que adjudicar connotaciones de diferentes características a las instalaciones. Por otra parte, la reflexión sobre el simbolismo del cuadrado se asocia firmemente a la aparición del cubo como módulo para ocupar un espacio. Desde posiciones pictóricas, Ad Reinhardt investigará acerca de los significados inherentes al cuadrado a partir de unas series monocromas en las que el formato se repetirá simétricamente en el interior de la tela. Albers pondrá en juego una nueva relación arte-ciencia. La pintura será una ciencia autónoma, que no emula procesos científicos[5]. También en esta tendencia de pintura abstracta geométrica se encuadran

4.No obstante, hay que recalcar que no se trata de un precedente de las primeras videoinstalaciones.

5.MENNA, Filiberto: *La opción analítica en el arte moderno. Figuras e iconos.* Gustavo Gili. Barcelona, 1977. Pág. 62.

Frank Stella, B. Newman y otros, artistas que pretendían una organización holística del material y una economía de medios. Si con Cézanne el espacio pictórico se tamizaba con figuras elementales como la esfera, el cilindro y el cono, como unidades discretas separadas, en la pintura geométrica americana encontramos la misma consideración de la totalidad.

Los avances acerca del significado del cuadrado afectan inevitablemente a la aparición del cubo como módulo en las instalaciones. Desde esta postura pictórica americana, geométrica y totalizante, se pretendía recuperar la superficie del lienzo y eliminar toda referencialidad en el cuadro. Lo que importaba era la concreción absoluta del cuadro como objeto, lo que retomaría el minimalismo, que crearía objetos mudos, que no se refieren al mundo externo a ellos mismos.

Todas estas indagaciones de la corriente geométrica son asumidas por el *minimal*, y evolucionan desde el ámbito ilusorio de lo pictórico al mundo del volumen.

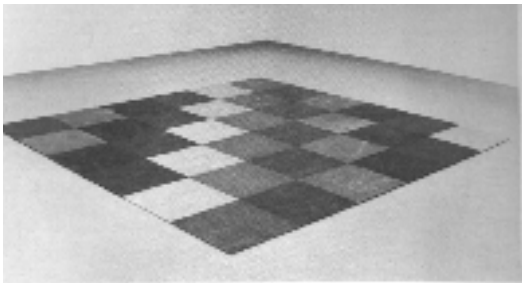
El uso del cubo nos remite a cierto clasicismo, pero un clasicismo abstracto que se basa en formas geométricas básicas. No es de extrañar esta asociación a lo clásico. Ya a Cézanne se le calificaba como tal, por haber reducido los motivos de la realidad en formas cilíndricas, cuadradas u ovaladas.

Es un hecho admitido que la reflexión sobre el cubo se remonta al contexto del suprematismo, con Malevich y su búsqueda de elementos mínimos en el arte, elementos que permitieran configurar un nuevo lenguaje artístico. Además de adoptar esta búsqueda, el minimalismo utiliza la repetición sistemática de los módulos hallados. En muchas de las obras, estos módulos serán cuadrangulares, y la multiplicación de los mismos se integrará en esquemas geométricos prefijados.

Como en el suprematismo, los minimalistas piensan en la necesidad de que los elementos plásticos se reduzcan a la mínima expresión. Es ésta la razón última que los conduce al cubo. En junio de 1915, el cuadrado negro de Malevich constituyó todo un programa del suprematismo. El cuadrado apuntaba a la creación de la razón, pero de una razón intuitiva, generada por la labor artística. Enfrentándose al realismo de las cosas, Malevich cree

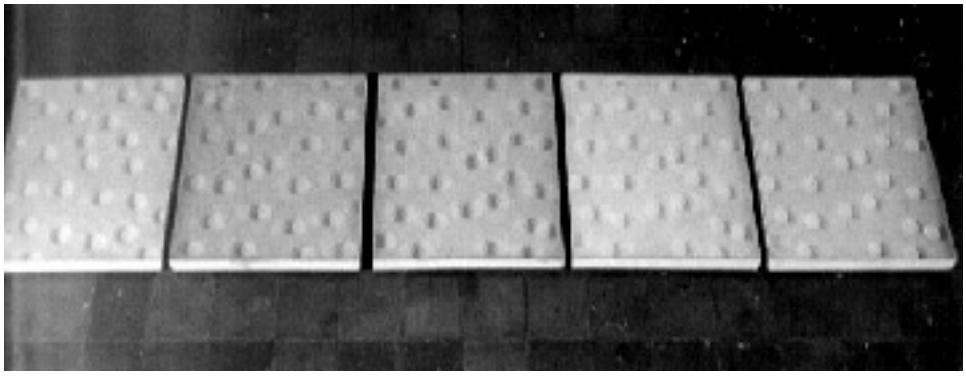
encontrar el de las unidades pictóricas que no dependen de nada: ni de la forma, ni del color, ni de su situación en relación con otra unidad. Este nuevo lenguaje dotaría al cuadrado de cierto misticismo o sacralidad, de manera que el mismo Malevich proclamaría que veía la cara de Dios en su cuadro o, dentro de la misma tendencia a la abstracción geométrica, Theo van Doesburg señalaría que ?el cuadrado es para nosotros lo que la cruz para los primeros cristianos"[6].

Las significaciones aplicadas al cuadrado dentro del entorno pictórico, cambiarán, sin embargo, cuando éste se traslade al volumen para convertirse en cubo en la instalación minimalista. En algunos casos, sin embargo, se conservará cierta bidimensionalidad. Nos referimos a las obras en las que Carl Andre ubica planchas cuadradas en el suelo (ilustración 66). Aunque se continúe con la constante bidimensionalidad, esta ocupación del suelo remite más acusadamente a una ocupación del espacio que un lienzo sobre el muro adyacente. Esto se debe a que las planchas imponen la prohibición de pisar en un área determinada. Afecta, por tanto, a la interacción física con el espectador. Por otra parte, el uso del cuadrado impone la idea de que esa



Il. 66. Carl Andre. *Wheathering piece.* 1970.

6.GABLICK, Suzi: *¿ Ha muerto el arte moderno?* Hermann Blume. Madrid, 1987. Pág. 21.



Il. 67. Mitsuo Miura. *Sin título*. 1989.

instalación es ampliable hasta el infinito, pues el cuadrado se muestra como un módulo óptimo para esta operación, dada la igualdad de longitud de sus lados.

Este tipo de manifestaciones ha influido en instalaciones posteriores a las minimalistas, de forma que la ocupación de un espacio a ras del suelo se ha conseguido muy a menudo a través del uso del cuadrado, sea creando una línea (como la obra de Mitsuo Miura en la ilustración 67), sea acumulando variantes de unos mismos motivos (como en Allan McCollum: il. 68), sea organizando módulos cuadrangulares por conjuntos y combinándolos con otras estructuras

Il. 68. Allan McCollum. *Drawings.* 1988-1990.

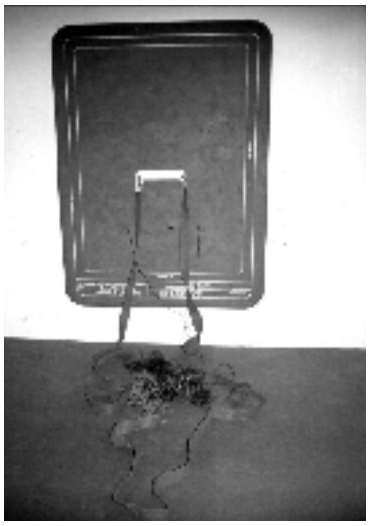
Il. 69. Gerardo Burmester. *Amadeo.* 1991.

Il. 70. Jusuf Hadzifejzovic. Sin título. 1994.

(como en *Amadeo,* de Gerardo Burmester: ilustración 69).

Teniendo en cuenta las investigaciones pictóricas acerca del cuadrado inmediatamente anteriores al nacimiento del minimalismo, y el hecho de que este movimiento surge en relación con pintores que evolucionan, sin embargo, hasta formas escultóricas, podemos concluir que el uso del cubo en las instalaciones proviene parcialmente de un ámbito pictórico que ambiciona aprisionar un espacio que supera la bidimensionalidad que impone el lienzo. Desde la postura minimalista, la pintura no parece poderse defender de la ilusión que genera y desde la que se hace. Pero estos artistas se refieren a una versión de la pintura bastante tradicional.

Si tenemos en cuenta la pintura aportada por las tendencias que ocupan el lienzo por completo con un único o muy pocos motivos geométricos, tendría sentido la posición de Judd. Judd afirma que el rectángulo del lienzo tradicional ya es una forma que determina y limita cualquier cosa en su interior. En último término, por tanto, la radicalidad del lienzo-objeto es la que conduce al rechazo de una de las categorías más inherentes a la imagen: la diferenciación fondo-figura. Esto hace posible que



Il. 71.Federico Guzmán. *Dibujo de SampleTown.* 1991.

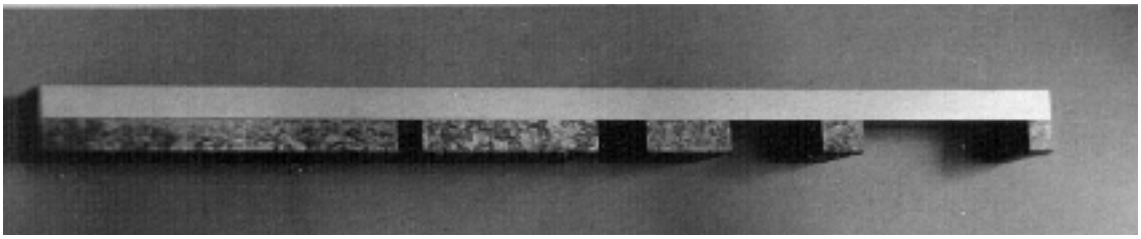
en instalaciones posteriores, el lienzo haya sido tomado en su pura objetualidad para conformar una instalación. Ocurre así cuando se evidencia la uniformidad en la superficie del lienzo. Por ejemplo, recubriendo el bastidor con una tela que refleje (en la ilustración 70), o identificándolo con otros objetos bidimensionales (*Dibujo de Sampletown,* ilustración 71, de Federico Guzmán), o introduciendo una tela que no se apoye en un muro, sino que caiga directamente del techo (como la instalación de Mitsuo Miura en la Galería Grinka; ilustración 72). De esta forma, se ponen en contacto los resultados de las progresiones de Judd (ilustración 73) con la asunción del lienzo como objeto. No olvidemos que muchas obras de Judd seguirán concibiéndose, como los cuadros, para adosarse a una pared. El cuadrado, y su ampliación cúbica, se hallan unidos en su significación. La diferencia entre ambos será muchas veces formal, y radicará en su aplicación a un espacio determinado.

Il. 72. Mitsuo Miura.Instalación en la galería Grinka, 1994.

Marchán Fiz apunta el mismo soporte de la escultura tradicional, el pedestal, como el germen que culminaría en el cubo. En efecto, ?¿no era precisamente el cubo pintado, en cuanto transposición del soporte, donde se apoyaban de pie o sentados los modelos académicos?(...) Un cubo que si en esta tradición se insinuaba como pedestal, Brancusi lo problematizará en sus obras con las mismas aspiraciones

escultóricas que a las figuras"[7].

Tanto en el caso de la asunción del lienzo como objeto cuadrangular, como en el del soporte escultórico, se avanza hacia la ambición de penetrar el espacio que con anterioridad sólo había sido referencial. Se identifica el objeto con la capacidad de recrear su propio espacio en el medio en el que se instale. La importancia que se concede a las formas cúbicas puras, o a las prismático-rectangulares está, por tanto, relacionada con el hecho de asumir



Il. 73. Donald Judd. Sin título (progresión). 1979.

el lienzo cuadrangular como objeto. Así se ha conseguido llegar al cubo en las instalaciones. Y éste irá ocupando cada vez más espacio por su repetición en un orden serial, permutándose, o haciendo composiciones simétricas. Sin embargo, si bien para las tendencias geométricas como el suprematismo el cuadrado se asociaba a ideas superiores o 'supremas', dentro del contexto *minimal* se pretende que las obras (y por tanto, el cubo) estén completamente desprovistas de significados, y que remitan sólo a ellas mismas en cuanto objetos de arte.

El cubo o el paralelepípedo se convierten, de este modo, en los bloques de una construcción, y resulta lógico que entre las formas más frecuentes se hallen el ladrillo, el enrejado, las placas cuadradas, las redes de alambre, o tetraedros (las caras del tretraedro, aunque triangulares, son cuatro, número que remite al cuadrado).

7.MARCHÁN FIZ, Simón: *Historia del cubo. Minimal Art y Fenomenología.* Rekalde. Bilbao, 1994. Pág. 22-23

En realidad, todos los usos geométricos apuntan a la versión del cuadrado o del cubo ampliable indefinidamente. Esta operación, que fue puesta en evidencia por el *minimal*, ha sido reelaborada en una gran cantidad de manifestaciones artísticas. Recordemos los juegos cinético-lumínicos de Julio Le Parc y la obra *Mil veces dócil,* de Antoni Abad (ilustraciones 38 y 37).

Las diferentes ubicaciones de los bloques en el espacio conducen tanto a investigaciones acerca del muro en el que se instala la pintura (Rymann), como a pesquisas espaciales, unas veces de carácter óptico (Smithson y sus espejos), otras táctil (Serra), o en indagaciones sobre la luz (como ocurre en Turrell, lo que conduce también a movimientos lumínicos que se van alejando del minimalismo más puro).

La ordenación cuadrangular se inscribe plenamente en la comprensión euclidiana del espacio. A partir de ésta, los cubos se disponen según horizontales y verticales de un fuerte carácter geométrico.

Por otra parte, el uso de procesos industriales, la delegación en la fábrica, hace que la máquina ‹lea' con facilidad aquellos proyectos que se basen en esas horizontales y verticales. El cubo representa las formas más sencillas que una máquina puede comprender (las más sencillas serán también las más frecuentes). Por ello, no se entendería este recurso a las formas cuadrangulares si no viviéramos en una sociedad industrial de producción en masa, pues de ella surge la idea de módulo intercambiable.

Estas circunstancias apuntan también al significado que podamos deducir del uso del cubo. La relación de los minimalistas será así serena y carente de aura, igual que ocurre con los productos de la reproducción industrial (aunque luego la sociedad pueda haber dotado de aura a las mismas obras, por medio de sublimar sus propios resultados culturales). Si la simplicidad del módulo facilita su reproducción, sin embargo, la amplitud de obras que se basan en él demuestra que se trata de un objeto polivalente y reutilizable desde muchas posturas artísticas.

Sureda y Guasch justifican el repertorio de formas geométricas en el hecho de que éstas constituyen un todo que sigue las propuestas de la Gestalt. La fuerte pregnancia es evidente en los casos de aumento de escala

de formas regulares, pero también puede adaptarse a una obra que manifieste un modelo de multiplicación euclidiano.

"Las partes, siguiendo las propuestas gestálticas, sólo tienen sentido en tanto que implicadas y relacionadas con un todo indivisible. Esto es la causa de la exclusiva preferencia por un repertorio de formas geométricas y simples que no debilitan el todo ni fomentan la división de las partes, tetraedros, poliedros (cubos, pirámides), octoedros, y por el recurso a sistemas modulares o de repetición basados en los principios gestálticos de la semejanza, de la simplicidad, del agrupamiento, de la constancia de la forma, en códigos matemáticos (matemáticas binarias), o incluso, en la cristalografía"[8].

El cubo también afecta a la apreciación artística, puesto que ante unos módulos cuadrangulares elaborados por la industria ya no cabe plantear la cuestión del virtuosismo del acabado como un punto a tener en cuenta en la valoración estética de la obra. Se deja una puerta abierta a las propuestas objetuales: si nuestra realidad se compone de un sinfín de objetos que responden a estas formas, sólo habrá que escoger de ella aquellos objetos cúbicos o cuadrangulares que nos interesen. El aspecto resultante no constituirá una base sobre la que apreciar la validez de la creación, consecuencia que ha afectado en general al mundo del arte y no sólo al *minimal.* Por ejemplo, los objetos colocados por Antoni Garau en *Vis a vis* (ilustración 74) no pueden ser calificados según un virtuosismo: se trata de elementos no realizados por el firmante de la obra. En muchas obras que utilizan el módulo cúbico o

Il. 74. Antoni Garau. *Vis a vis.* 1994.

8.SUREDA, J y GUASCH, A.M.: *La trama de lo moderno*. Akal . Madrid, 1987. Pág 141-142.

cuadrangular, existen dimensiones diferentes a las puramente formales.

La complicación de las ‹unidades mínimas' provoca que no nos podamos restringir solamente a la presencia del cubo para deducir de él un significado, puesto que pronto se llegará a formas cuadrangulares, surgidas de la primigenia forma geométrica. En efecto, el cubo no permite muchas variantes sin que deje de ser un cubo. Las proporciones se mantienen constantes, como un elemento regular de geometría que es. Pero además de esta característica surge una consecuencia: su escasa variabilidad de apariencia conlleva a que el cubo suponga cierta impersonalización o ‹falta de estilo'. El mismo artista no se ve obligado a producir manualmente la obra, sino que sólo la proyecta. Este nuevo papel del artista, al igual que en el conceptual, se mezcla con el de teórico del arte (por ejemplo, seguirán esta línea Morris, Judd, Andre o LeWitt). Por eso Genette afirma que ?la obra minimalista se presta a la interpretación conceptual (...) por extenuación del detalle perceptual" [9].

El *minimal art* comprendía obras como las de Tony Smith, Donald Judd, Robert Morris, Ronald Bladen, etc. A menudo se utilizaban enormes escalas que abrumaban por su grandiosidad física las galerías y museos. América, a este respecto, tenía suficientes estructuras para que se acometieran obras de estas carácterísticas. Sin embargo, Europa carecía de medios económicos de análoga importancia a los americanos. "Algunas ‹estructuras primarias' que en los Estados Unidos se elevaban, gigantescas, en la ciudad, al lado de las formas de los rascacielos (pienso, por ejemplo, en la muestra de escultura en la ciudad de Nueva York, en 1969, con obras de Barnett Newmann, de Tony Smith y de muchos artistas del género), en Europa no encontraban más que desteñidos discípulos. Sólo Inglaterra, con sus escultores: Caro, King, Turnbull, etc, tuvo una etapa no inferior a la

9.GENETTE, Gérard: *L'Oeuvre de l'art. Inmmanence et transcendance.* Seuil. Paris, 1994. Pág. 169.

norteamericana, incluso más refinada y sofisticada"[10].

Marchan Fiz señala un precedente del clasicismo abstracto del *minimal* en la arquitectura de Le Corbusier, tanto en la búsqueda de formas primarias como en la interpretación que de ella se deduce:

"La llamada de atención en la presencia de los sólidos geométricos en cuanto estructuras latentes abstractas fue realizada nada menos que por Le Corbusier en *Hacia una arquitectura* (1923), uno de los manifiestos programáticos más reconocidos de la moderna ortodoxia.(...) Pero si ello no bastara, ¿no habían asociado ya Ozenfant y Le Corbusier el *Purismo* con las formas primarias de la esfera y la pirámide, del cubo, del cilindro y del cono, así como con la ‹sensación primaria constante' que ?desencadenan" ?"[11].

La analogía va mucho más allá de la escultura como tal, puesto que el minimalismo, al introducir el término instalación, manifiesta también su preocupación acerca del entorno espacial donde se ubicará la serie de módulos que conforman la obra, o el cubo de grandes dimensiones. Por otra parte, el uso de estas formas geométricas elementales no es nuevo en el arte[12]. La novedad del *minimal* reside en que el cubo se ha asociado a un nuevo género, el de las instalaciones.

La renuncia de estas obras a las relaciones compositivas en favor de la atención a los elementos mismos que componen la serie llevará a Andre a fabricar vigas o a atenerse a la objetualidad de una pieza de madera horizontal, sin llegar a tallarla o construirla. La serialidad le conduce solamente a apilarlas o a yuxtaponerlas. Este centramiento en las formas geométricas elementales es tan antiguo como nuestra civilización. Dentro de

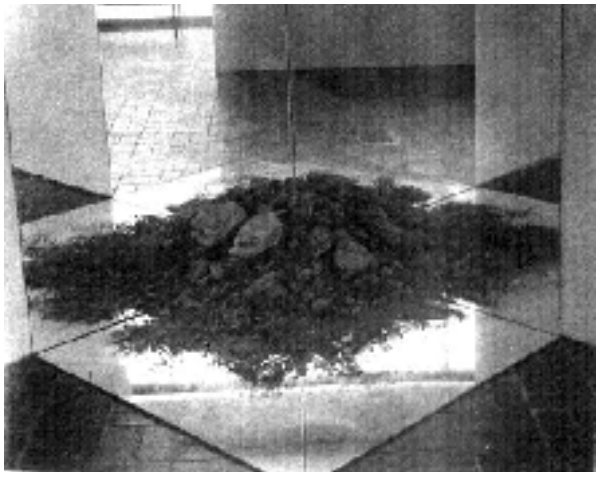
10.DORFLES, Gillo: *El devenir de la crítica.*Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Pág. 196.

11.MARCHÁN FIZ, Simón: *Historia del cubo. Minimal Art y Fenomenología.* Rekalde. Bilbao, 1994. Pág.23.

12.Marchán Fiz apunta que cuando Adolf Loos diseña su propia tumba regresa ?silenciosamente a la más elemental de las formas, al cubo como esencialidad primaria y casi ancestral, como ‹límite ‹ del silencio". MARCHÁN FIZ, Simón: *Historia del cubo. Minimal Art y Fenomenología.* Rekalde. Bilbao, 1994. Pág. 24.

una óptica cosmogónica, el *Timeo* de Platón muestra la relación entre los elementos y esas formas geométricas según una relación numérica y de la figura: el fuego (tetraedro), la tierra (cubo), el aire (octaedro), el agua (icosaedro)[13]. Esta tendencia se señala como un intento de proclamar la belleza de los cuerpos sólidos elementales. En la sencillez de su forma estaba su belleza. Igualmente, la valoración artística de un cubo *minimal* reside en su esencia, en ser un elemento mínimo. Se comprende entonces que la ‹multiplicación' de unos montones de grava o de tierra por parte de Smithson se lleve a cabo en unos casos por medio de adosar placas cuadradas de espejos creando un ángulo recto entre la hilera del suelo y de la pared, o en otros casos realizando una semicaja de espejos, en cuya esquina se coloca el cúmulo de tierra (ilustraciones 16 y 75).

Sin embargo, si es posible desligar estas apreciaciones en el significado que busquemos del cubo o del paralelepípedo como componente de una instalación, hemos de recalcar que ello es así desde la perspectiva geométrico-numérica de Platón o Pitágoras. Sin embargo, a pesar de que algunos artistas han recurrido a ellos para justificar en cierta medida sus trabajos, lo que el minimalismo ha puesto realmente de relieve son las capacidades perceptivas de estas unidades cúbicas. El ideal clasicista de formas



Il. 75. Robert Smithson. *Red Sandstone Corner Piece.* 1968.

13.MARCHÁN FIZ, Simón: *Historia del cubo. Minimal Art y Fenomenología.* Rekalde. Bilbao, 1994. Pág. 24.

armónicas, con regularidad, en los cuerpos o sólidos geométricos y basado en las relaciones aritméticas se ve desplazado por una asunción de lo puramente perceptual.

Las organizaciones de estos módulos en el espacio varían según autores. Aun acercándose al terreno conceptual, podremos encontrar intención serial en la disposición de ciertos ‹documentos'. De este modo, se pone el acento en que las cosas, ya, por sí mismas, tienen un potencial escultórico. Esta apreciación nos conduce de nuevo a las instalaciones, pues los módulos cuadrangulares se convierten en algo que pertenece ya al ámbito de nuestra cotidianeidad. Por su parte, Judd llamará a sus obras ‹objetos específicos' y los organizará mediante la repetición, lo que conlleva una unificación de las estructuras lógicas con el arte geométrico. Morris apuntará a la realización de objetos unitarios, pero que podrán variar su posicion relativa y su ubicacion espacial. Otros, como Bladen, Smith o Grosvenor, intentarán destacar los aspectos menos funcionales de una construcción desde diversas posturas. En cualquiera de los casos hay, sin embargo, como constante, una atencion al modulo y a sus posibilidades. La idea se convierte así en algo fundamental, y es la que subyace a la forma en que se desarrollan los módulos. Se trata de una idea que ofrece, por comparación entre unos módulos y otros, una información al espectador. Esta información es más lógica que de otro tipo. Se intenta eliminar la ‹subjetividad del artista'. Por ello, el cubo aparece como un elemento mínimo, carente de significado, que no desempeña papel alguno en el resultado. Con la serialidad no se perseguirá la belleza. Primarán las funciones, las capacidades sintácticas totales de la obra. El espacio euclidiano se ofrece en toda su frialdad.

Las series conseguidas a través de los módulos poseen, por tanto, un evidente carácter de investigación, equiparable al de la música repetitiva. El módulo por excelencia de esas series será el cubo. La repetición de lo idéntico será la clave minimalista. La identidad será la matriz de los sistemas seriales virtualmente ilimitados que conducen al infinito -como ya, por otra parte, ocurría en la *Columna sin fin* de Brancusi (1937-1938). El *minimal* valorará las formas tradicionales de fuerte pregnancia, como la pirámide, el obelisco o el zigurat; pero también los ejemplos de relaciones de esas formas

mínimas, como ocurrirá en la cuadrícula o el emparrillado de las cerámicas arcaicas, pues subyace en el minimalismo el interés por la búsqueda de estructuras subyacentes.

Las relaciones con el espacio serán una preocupación de los minimalistas, lo que afecta a la creación del concepto de instalación. La producción de formas geométricas básicas de utilidad humana llevará a plantear nuestras relaciones con un espacio concreto: el hangar será objeto de atención por parte de Judd, el depósito de agua... pero también el monumento y la transformación que éste efectúa en el espacio. Quizá arranque de aquí la importancia del lugar natural en otros autores.

La pretendida ausencia de significados en el cubo que preconiza el minimalismo se ha modificado con el desarrollo de otras opciones artísticas. Es cierto que esta ausencia viene en cierto medida justificada por el hecho de que la evidencia de sus caras remita solamente a la figura misma, y no a algo exterior ella. La regularidad y la simetría nos conduce al orden, y ese orden, solamente a sí mismo. Desde un punto de vista fenomenológico, "el cubo de seis lados iguales no solamente es invisible, sino incluso impensable; es el cubo como sería para sí mismo; pero el cubo no es para sí mismo porque es un objeto... El cubo de seis lados iguales es la idea límite por la que expreso la presencia carnal del cubo que está ahí, bajo mis ojos, bajo mis manos en su *evidencia perceptiva*. Los lados de cubo no son sus proyecciones sino sus lados. Cuando los descubro uno tras otro y según la apariencia perspectiva, no construyo la idea del geómetra que da razon de estas perspectivas, sino que el cubo está ya ahí, delante de mí y se revela a través de ellos"[14].

El cubo, por sus características muy determinadas, ofrece en el ámbito minimalisma una idea que se relaciona con obras de arte anteriores: un arte en el interior del objeto que lo contiene, al estilo de las pirámides. Pero esa relación, que no quería asociarse con las connotaciones de misterio o de sacralidad, conduce más bien a la idea de ausencia de idea, la de un arte

14.MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción.* Ed. Península. Barcelona,1975. Pág 220.

desconocido. Esto, en cierta medida, se relaciona con las pretensiones suprematistas, que intentaban reconducir la pintura a su grado cero para volver a comenzar una historia del arte [15]. Reconociendo su deuda del suprematismo, neoplasticismo y constructivismo, los minimalistas experimentan en un nuevo contexto las decisiones radicales que provienen de sus antecesores, y lo unen a la herencia dadaísta de Duchamp. Su novedad radica en la interpretación en el espacio de esa economía elemental, de los principios de constructivismo y los gestálticos. Este grado cero pasó también en el minimalismo a afectar al cubo. Aunque ese esconder una idea esté presente en los presupuestos minimalistas, no debemos olvidar que el acudir al material encontrado o prefabricado se asocia con la objetualidad. ?Sólo que, a diferencia del dadaísmo, la condición objetual es neutralizada por la estructura autónoma, iniciándose así esa *sublimación* del mundo objetual, en clave abstracta, que tan extendida está en nuestros días"[16]. Pero el cubo minimalista no ha heredado la funcionalidad subyacente de la obra constructivista, puesto que se proclama una intencionada inutilidad en este objeto.

A pesar de las intenciones minimalistas, podemos constatar que la sacralidad ha vuelto a ciertas obras que utilizan el cubo, como el *Metrocubo d'infinito*, obra de Pistoletto (ilustración 132), que usa el elemento especular. La idea de sacralidad se manifiesta en el infinito hipotético que el espectador deduce de lo que *no puede ver*, puesto que es el infinito lo que parece que provoca la disposición interior del cubo. El infinito representa lo real. Se aumenta el número de imágenes en el interior (tal vez sea mejor decir que aumentan las autoimágenes engendradas allí). El hermetismo del cubo

15.Acerca del minimalismo:
?Parecía, pues, como si estos artistas, siguiendo el proceso de fragmentación de los elementos, hubieran proclamado la autonomía del cubo engrandecido, levantando con ello acta de un nuevo reduccionismo modernista, como gustaba de decir el crítico del momento Cl. Greenberg". MARCHÁN FIZ, Simón: *Historia del cubo. Minimal Art y Fenomenología.* Rekalde. Bilbao, 1994. Pág. 23

16.MARCHÁN FIZ, Simón: *Historia del cubo. Minimal Art y Fenomenología.* Rekalde. Bilbao, 1994. Pág. 19-20.

resulta claramente contradictorio a la apertura virtual del cubo.

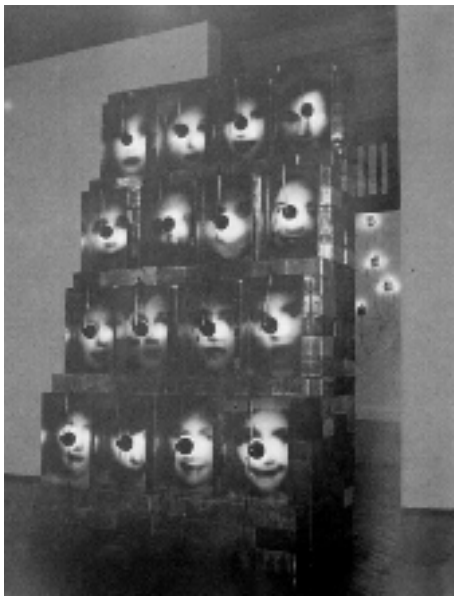
Siguiendo la línea de Le Corbusier, que apuntaba al hecho de la fuerte satisfacción que se produce en el espectador cuando se halla ante formas generadas por la geometría, formas 'perfectas', se puede deducir del uso del cubo en el minimalismo cierta búsqueda de un orden perdido, de aquel clasicismo que se nos escapó de las manos, de aquel espacio euclidiano, lógico, homogéneo. Ese cubo minimalista que huye de las interpretaciones de Platón o Pitágoras, es un cuerpo vaciado de toda explicación del mundo, que sólo incita a percepciones fuertes, repletas de pregnancia, pero nada más allá. Es en este punto donde se sitúa el *minimal art*[17].

Algunos artistas minimalistas estaban al tanto de los pensamientos de Le Corbusier (por ejemplo, Tony Smith). Robert Smithson admiraba a Platón (había leído su *Timeo)*. Algunos críticos aludían, en este sentido, a los minimalistas, como una especie de academia platónica.

El cubo como base ha dado lugar tanto a la ampliación de su escala como a la formación de retículas. Sin embargo, una vez llegados a esta unidad mínima, las tendencias a complicar las cuestiones ha llevado a usar otros elementos, como la pirámide, sea truncada, invertida, o normal. Resulta ya clásico nombrar las alteraciones seriales de LeWitt. Las deformaciones o alargamientos de uno o más de los lados han llevado hasta el paralelepípedo, que pueden aparecen en una tendencia vertical, u horizontal. Los materiales han permitido usos muy diferentes del cubo, a pesar de las constantes

17.Las relaciones entre la arquitectura y las formas geométricas han estado presentes en toda nuestra civilización. Marchán Fiz nos señala que Boullé ponía el acento de ello en *Arquitectura. Ensayo sobre arte* (1793) , donde se mantiene el ideal clásico y neoclasicista.
En 1734 Robert Morris (curiosamente, con el mismo nombre que el artista minimal) publica unas *Lectures on architecture*, basada en la aritmética de la Naturaleza. Proponía un diagrama sobre las proporciones teniendo como unidad basica el cubo, a partir de la cual establecía transformaciones. Sentía tanta fascinacion por el cubo como Boullée por la esfera. MARCHÁN FIZ, Simón: *Historia del cubo. Minimal Art y Fenomenología.* Rekalde. Bilbao, 1994. Pág. 25-27.

inherentes a esta forma geométrica[18]: desde los peludos interiores de Eva Hesse, al plexiglás de Robert Morris en sus cubos transparentes, o a las ‹cajas' de Judd. Los cubos unas veces estaban vacíos, otras veces eran opacos, se apoyaban en el suelo o en la pared, hasta el punto de su reducción al cuadrado en las obras de Carl Andre.

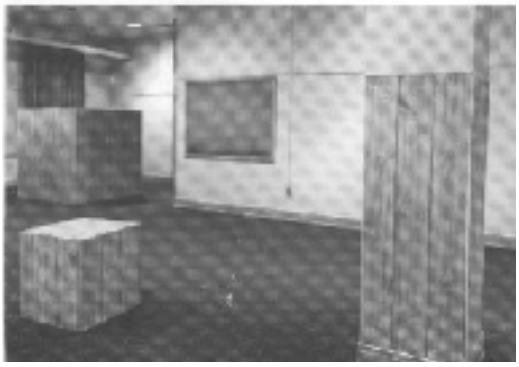


Il. 76. Christian Boltanski. *Relicario* 1990.

La unidad mínima evoca los primeros principios elementales, que parecen ser muy poco numerosos. En el *minimal*, estos principios no son "sustancialistas y metafísicos, sino cosechados en una experiencia perceptiva y fenomenológica"[19]. De ahí las denominaciones que aluden a esta simpleza como *ABC Art, Estructuras primarias o Minimal Art*. Sin embargo, no podemos decir que esta simpleza haya sido la heredada por manifestaciones posteriores. Se han tomado como punto de partida, pero muchas veces para olvidarse de esa frialdad fenomenológica y abarcar el

18.Esto implica una consecuencia en la pragmática de la recepción de la obra. El espectador podrá tener en cuenta el equilibrio intestable entre lo mental y lo físico. Su actitud puede decidir la interpretación semántica:?En efecto, si predomina la *intelectualista,* se seguirá *pensando* el cubo y las restantes formas minimalistas como sólidos construidos por determinados lados y aristas; si, en cambio, se abordan desde una disposición *fenomenológica*, pórtico de la estética, nuestra mirada penetrará, aunará y se sentirá cautiva de las obras mismas como presencia". MARCHÁN FIZ, Simón: *Historia del cubo. Minimal Art y Fenomenología.* Rekalde. Bilbao, 1994. Pág. 44.

19.MARCHÁN FIZ, Simón: *Historia del cubo. Minimal Art y Fenomenología.* Rekalde. Bilbao, 1994. Pág. 29.



Il. 77. Mark Whidden. Sin título. 1993.

terreno del significado por otros procesos. En *Son de mi raza* (ilustración 17) las formas cuadrangulares se ven reducidas a su función de soporte. En *Confrontaciones* (ilustración 19) la estructura de mecano sirve como punto de unión entre los otros elementos, las sillas. Las instalaciones de Boltanski (*Relicario,* ilustración 76) apuntarán de nuevo a la visión bidimensional del cuadrado y a una asociación con lo icónico. En otras ocasiones, se realizará la comparación de varias formas cúbicas debido a la introducción del monitor, como ocurre en *Out of the corner* (ilustración 33), de Adrian Piper. Numerosos artistas han heredado un vocabulario formal del minimalismo, pero no el criterio de economía de medios expresivos que proponía el cubo desnudo.

También el desarrollo artístico en el uso del cubo y otras formas cuadrangulares en las instalaciones han manifestado una diferencia de grado respecto al cubo minimalista. Las formas fuertemente unitarias, pregnantes, indisolubles, se han desmembrado. La cosa, dentro del *minimal*, era el todo. El gran problema era mantener el sentido de la obra entera. En instalaciones más cercanas a las actuales, de muy diversa adscripción, las partes van adquiriendo autonomía por medio de variados resortes. Por medio de la combinación de objetos o de representaciones figurativas, se conseguirá llamar la atención del espectador. Se establecerá una jerarquía, asociada a menudo a la representación icónica, o al uso de un objeto totalmente diferente del resto de los que componen la instalación (como en *Amadeo,* de Gerardo Burmester, ilustración 69). En otros casos, como en la obra sin título de Mark Whidden (ilustración 77), se pone en duda el concepto de monolito mediante el proceso de recubrir con una chapa dos cubos de distinto tamaño y parte de un pilar de la misma sala. Los procesos utilizados en esta obra remiten a una reducción del cubo a su fachada, de forma que en determinados ángulos de

la instalación el cubo mayor puede llegar a confundirse con la misma pared de la galería.

En este sentido, el minimalismo es clásico. Aunque representa un paso fundamental para la creación de las instalaciones como género, sin embargo, no pone en crisis los presupuestos de la unidad que hemos heredado del pasado.

Eso sí, si la composición había surgido como respuesta para concordar la parte con el todo, se desecha dentro del minimalismo en beneficio de unas progresiones lógicas a partir del elemento cúbico. El *minimal* estaba buscando una ‹nueva solución al eliminar de una manera radical lo múltiple en aras de lo uno indivisible"[20]. La multiplicidad que se puede deducir de los espacios minimalistas es, a fin de cuentas, muy simple. No cabe una relación entre los módulos tan compleja perceptualmente como se evidencia en técnicas óptico-visuales como las de Vasarely o Le Parc. Los mismos artistas pretendían eliminar cualquier asociación con el arte óptico.

La multiplicidad fue el recurso para hacer que el cubo ocupara el espacio. Muchas progresiones se verán envueltas, en su totalidad, en una figura cuadrangular igualmente pregnante, favoreciendo el cerramiento de la obra. La influencia de la geometría se revela en esas aristas acabadas a la perfección, los recortes apurados, aplicados a materiales diversos. El minimalismo más puro tendió, influido de nuevo por la asociación de esa geometría a la limpieza, a eliminar lo más posible las texturas en los cubos, a favorecer la homogeneización. No incidían en su superficie, quedaban monócromas, y los colores utilizados eran neutros o respondían al color tímbrico del material. ?Todo, por tanto, contribuía a la cerrazón gestáltica, así como a evitar el uso del ilusionismo pictoricista. Gracias a estos procedimientos, sus obras se inscriben en la corriente del *cool art*

20.MARCHÁN FIZ, Simón: *Historia del cubo. Minimal Art y Fenomenología.* Rekalde. Bilbao, 1994. Pág. 31.

impersonalizado"[21].

La multiplicación del cubo inicial, ya sea creando uno de enormes proporciones o favoreciendo la estructuración por redes nos conduce, indefectiblemente, a la ocupación del espacio (la presencia, de la que hablaba Tony Smith). Morris acentuará en *Notas sobre la escultura* (1966) la importancia del gran formato, que se había introducido como valor artístico en la abstracción de la década anterior. Judd situaba la diferencia entre artistas europeos o americanos en la escala. A esas propuestas expansionistas que provocaban un extrañamiento en el espectador, a ese choque casi dadaísta con un objeto de enormes dimensiones y sobre todo inútil, se debe que a partir de las obras minimalistas se pueda hablar de un espacio interartístico, el espacio del *between* en el que se integran las instalaciones actuales, que juegan con las ambiguedades respecto a las clasificaciones tradicionales.

Il. 78. Iris Seyler. *Sin título.* 1993.

Multiplicar un cubo original es, en cierta medida, desplazarlo, es establecer un juego de lenguaje donde la pieza comienza a ocupar el lugar de su pedestal, o donde el formato pictórido ha crecido en volumen. Sólo en este sentido, el cubo comienza a transgredir los principios tradicionales sobre los que se ha basado el concepto de obra de arte en el contexto occidental. La cuestión de la colocación de un cubo remite a una reflexión sobre su lugar

21. MARCHÁN FIZ, Simón: *Historia del cubo. Minimal Art y Fenomenología.* Rekalde. Bilbao, 1994. Pág. 32.

de ubicación (dentro del ámbito de las instalaciones), ya que las constantes están tan presentes en esta forma regular, que todas las circunstancias que se le adhieran constituyen una variación respecto al cubo ideal. Así las posibilidades de variación sobre un mismo elemento se tornan infinitas o casi infinitas. Y también los significados se amplían. Una obra de apariencia tan minimalista como la de Iris Seyler (ilustración 78) guarda, sin embargo, significados más íntimos que los que parece en principio denotar. Formada por 28 cubos de sal de 53 cms. por arista, la instalación se refiere más a una sintetización de una clase, como lo puede demostrar el orden de los módulos como si se tratara de los pupitres de un aula en el que los alumnos se hallan mudos, atentos. ?¿Es cada bloque un alumno torpe, un cuerpo institucionalizado que absorbe y olvida?", se pregunta Robin Peck(...). ?Es con trabajo como se produce la transpiración, salada, y la escultura sin título de Seyler, a este respecto, es la cristalización de su propia labor"[22].

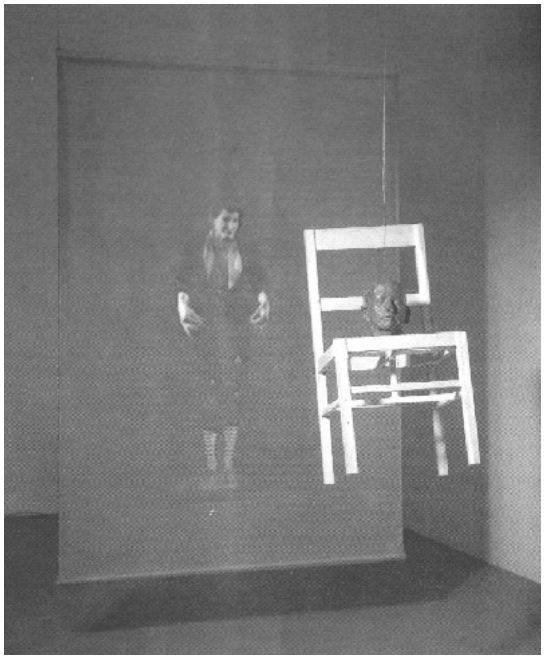
De este modo, el cubo, según el material en que esté hecho, su tamaño, su ubicación, etc, puede tomar significados de orden simbólico y, a partir de ello, asociarse a un referente. Si la reducción de un módulo al cubo supuso un resorte analítico, su desarrollo nos lleva a principios que, de otro modo, ya se hallaban presentes en el arte occidental. Dicho de otra forma, la multiplicación del módulo cúbico, su seriación, es una necesidad para entrever la multiplicidad en las instalaciones (sobre todo, si éstas son minimalistas); pero una vez que esos cubos nos conducen a referentes cotidianos, vuelve a surgir el desgajamiento de un todo general (la obra). Se inicia, de nuevo, el proceso de fragmentación que lleva a la dialéctica del todo y la parte.

22.PECK, Robin: ?Ghosts: Sculpture Photographed at Halifax", en *C magazine* nº 41. Primavera 1994. Pág. 25.

3. LA SILLA COMO MÓDULO.

A pesar de la amplia gama de significados que se pueden deducir del uso de la silla en las instalaciones, dicho objeto presenta unos significados inherentes asociados al ser humano. Su funcionalidad ligada al descanso propone un punto más o menos fijo para el espectador, llegue éste a sentarse en ella o no.

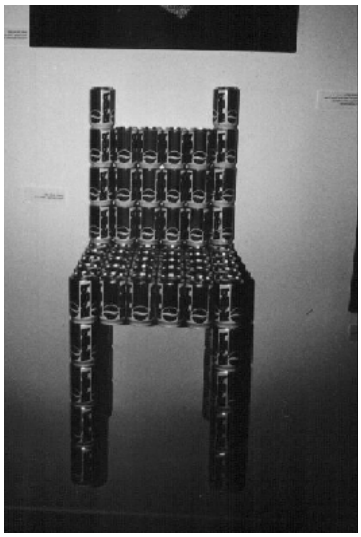
No se trata de un elemento que funcione solamente en las instalaciones. El género pictórico ha utilizado a menudo tronos, sillones y otros elementos en retratos, cuadros con varias figuras, etc., lo cual introduce una fuerte dimensión iconográfica en este elemento. Rosario Peiró, por ejemplo, ve en la célebre videoinstalación de Bruce Nauman *Shit in your hat-head on a chair* (ilustración 79), un planteamiento que se relaciona con esta perspectiva iconográfica:



Il. 79. Bruce Nauman. *Shit in Your hat-head on a Chair*. 1990.

?La cabeza sobre la silla actúa como material escultural con el que se representa el efecto físico de la tortura. El motivo de la silla también recuerda a la obra de Beckett, donde el sillón del director encarna la estructura de poder. Nauman ya había utilizado la silla en su producción temprana como metáfora de la tortura, por ejemplo en *Diamond Africa with chair Tuned DEAD* (1981), como una referencia a la silla de

ejecuciones y al lugar de interrogatorios donde se tortura al cuerpo. Pero en *Shit in your Hat...* Nauman cambia el espacio escultórico desde la metáfora a la metonimia, y la silla está en lugar del propio cuerpo humano. En cuanto a su función objetual, la silla está incompleta, no es funcional, se puede prescindir de ella ya que le falta la parte del asiento. Nauman ha negado así la utilidad del objeto, llevando su situación escultural hasta la naturaleza pura de la narración y su representabilidad -la silla está compuesta por elementos postfactum, se ha reconstruido utilizando un pesado pegamento que se desliza por su partes como si se tratara de fluidos corporales"[1].



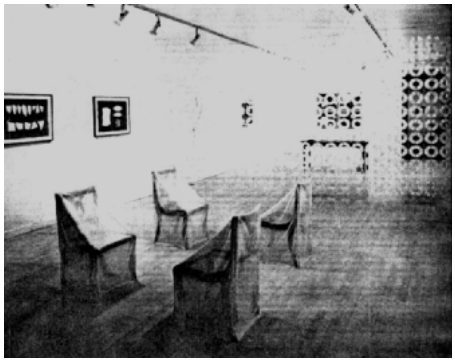
Il. 80. Sandy Skoglund. *Pepsi Cola Chair.* 1994.

El elemento de la silla tampoco ha sido un motivo ajeno a la escultura, donde el bulto redondo ha exigido que se trate en un mismo bloque al personaje y su asiento. La complejidad de la preparación de una instalación llega a ser tal, que se necesitan a menudo muebles, como las sillas. Y es este objeto el que queda como documento referencial, como ocurre en *Pepsi Cola Chair* de la fotógrafa Sandy Skoglund (ilustración 80).

Pero, comparadas con otras artes, las instalaciones y videoinstalaciones constituyen casos particulares, puesto que el resultado no es la ‹representación de una silla' (como ocurre en la pintura, escultura o fotografía), sino la silla misma como objeto, que ha sido aislada del mundo circundante para ser introducida en un ámbito artístico, al mismo estilo que los *ready-mades*. La primera ‹escultura ambiental' de George Segal, *Man*

1. PEIRÓ, Rosario: ?Samuel Beckett/Bruce Nauman.Lenguaje, dolor y tortura", en *Lápiz* nº 126, pág. 24.

sitting at a table (1961), presenta la típica escultura de yeso del autor, pero sentada en una silla, y profundizando en la diferencia que se crea entre la materia que cubre la figura (aislándola de la realidad) y la fuerte objetualidad del asiento y la mesa. Tanto desde una corriente objetual como realista, la presencia de este mueble se integra en la interacción con el hombre. Adquiere así sentido la instalación de Christian Marclay titulada *Ghost Quartet* (ilustración 81), compuesta por cuatro sillas sin asiento, enfrentadas por pares como si se tratara de un cuarteto de cuerda, y cubiertas con un fino tejido de algodón. El resultado denota una sensación de silencio y muerte, pero también un estado de olvido, cuya lectura sólo se modifica por factores que la fotografía no puede captar: para Marclay, la música va implícita en el mismo asiento, pues la cultura occidental hace que sus músicos toquen sentados. Aun estando ausente la figura humana, de una u otra manera nos remitimos al recuerdo de su presencia.



Il. 81. Christian Marclay. *Ghost Quartet.* 1990.

El arte de las instalaciones se coloca no sólo en el ámbito abstracto que pretendía el minimalismo, sino que también existe una corriente figurativa en la que la silla adquiere todo su poder. Este elemento adquiere algunas funcionalidades gracias a su composición, realizada a menudo a través de cubos; se coloca así en un espacio intermedio entre lo puramente figurativo y su uso como un ingrediente abstracto. Por ejemplo, en la videoinstalación de Adrian Piper *Out of the corner* (ilustración 33), las sillas no están colocadas frente a los monitores, como es de esperar, sino que se apoyan en un soporte inferior, lo que consigue que resalte, ante todo, la forma cuadrada del asiento, similar a la del monitor o de su soporte.

No es sólo la afinidad con el cubo la que puede conducir al uso de la silla en determinadas instalaciones. Cuando lo que se tiene en cuenta es su estructura, la silla se contempla como un entramado de palos, con huecos

entre ellos. Es esta concepción la que conduce a Antoni Abad a crear un conglomerado lineal de sillas que poseen espacios de intersección en la obra *Confrontaciones* (ilustración 19).

La silla, a menudo ligada al interior, tiene implicaciones análogas a la de la casa, un lugar de integración del individuo, y se cita como un espacio de reflexión, de sosiego, con connotaciones de estaticidad. Su asociación con un mundo interior se relaciona con nuestra territorialidad. Al espacio en movimiento de alrededor, la silla contrapone un momento estático, pero un momento estático cuya mirada avanza, pues podemos hallar en la silla una parte trasera y otra delantera para el reposo del hombre. Si la pantalla de vídeo se dirige hacia los ojos del ser humano, la silla se compone de un respaldar que se sitúa en la parte opuesta a la dirección de nuestra vista. Ante nuestros ojos se halla lo por venir. Detrás de él, el asentamiento del pasado.

Respecto a la territorialidad, la silla es una especie de extensión de nosotros mismos. Cuando no somos seres móviles, acudimos a la silla o a la cama, el sustituto de nuestros pies. El espacio creado por una instalación no es un hogar, pero resulta curioso que se trate de un objeto utilizado muy a menudo en este tipo de manifestaciones, puesto que remiten a un espacio habitable. Recordando a Duguet, la primera videoinstalación era la que cada uno de nosotros elaborábamos al colocar el televisor en nuestro hogar. En el caso de la silla, podemos señalar que se trata de un caso análogo, con la excepción de que una casa es habitable mientras que una instalación no está hecha para ello. Respecto a esta última cuestión, existen salvedades. Una instalación puede componerse de objetos utilizados mientras se ha ‹habitado’ en una galería o museo. Ocurre, por ejemplo en la obra *Dormitar* de Janine Antoni (1994), en la que la artista ha debido dormir en una cama instalada en el museo para ‹registrar’ sus sueños con un polisomnógrafo. Al despertar, Antoni debe tejer los dibujos resultantes en una manta que se va alargando con cada versión de la pieza.

La silla, por pertenecer al universo de objetos cotidianos, impone una serie de connotaciones fácilmente deducibles. Desligarla de ese contexto puede constituir una atracción para los artistas, pues la manipulación y/o

alteración de ese objeto o de las condiciones en que se nos presenta habitualmente constituye una transgresión que pone en duda las connotaciones esperadas de este mueble. Las cuestiones deducidas a partir de un planteamiento iconográfico general de la silla se matizan, complementan, modifican o alteran según la instalación que tratemos. Ahí adquieren su significado definitivo.

Los significados que aportan las sillas y mobiliario análogo en las instalaciones tienen un precedente en el caso de los ambientes. La estaticidad provocada por el rincón nos concede significados parecidos a los de la silla. El rincón es un refugio que nos proporciona el valor de la inmovilidad y la seguridad. No nos cierra al exterior y nos abandona en él porque es casi una semicaja, al igual que ocurre con la silla. Sin crear un territorio hermético, proporciona la seguridad de la combinación de planos horizontales y verticales. Es un ejemplo de la dialéctica de lo exterior y lo interior. La silla determina un territorio, pero un territorio siempre abierto hacia afuera. Combina lo estático con la posibilidad de inicio del dinamismo. Irradia inmovilidad siempre a punto de dejar de serlo, según la actuación de nuestro cuerpo.

Este objeto, a diferencia del camino, representa estabilización. Sin embargo, no anula el camino, sino que el cuerpo puede volverlo a iniciar una vez abandonada la silla. La necesidad de apoyo físico de este objeto (comúnmente, en el suelo), ha sido observada por los artistas para transgredirla en las instalaciones. A la vez, la silla constituye un volumen que se alza hacia lo vertical (aunque no superando las dimensiones del hombre adulto). Esto provoca que podamos dotar a la silla de la característica manejabilidad que apuntábamos como fundamental en las instalaciones. Por lo tanto, también existen razones prácticas para el uso asiduo que se ha dado de la silla en estas manifestaciones artísticas. Estas cuestiones hacen que concibamos la silla como módulo posible de multiplicación en un espacio dado. Las diferentes formas de multiplicación de las sillas también nos llevarán a otros significados.

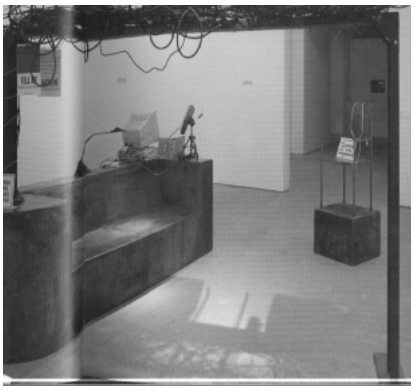
3.1. La recreación de espacios habituales

Un buen número de instalaciones se pueden agrupar en aquellas tendencias que intentan recrear un espacio reconocible dentro de nuestro ámbito cotidiano. Instalaciones que se sirven de todo tipo de mobiliario crean un dormitorio, una oficina, una pequeña sala de conferencias en el espacio de la galería o el museo, por lo que no extraña su denominación de ‹ambientes'.

Por otra parte, cuando estos ambientes se sirven del mobiliario del hogar manifiestan un significado ligado a la intimidad. Beuys ha utilizado mobiliario de su propiedad en numerosas obras. Los significados que se alían a las instalaciones resultantes se asocian, por tanto, a la vida privada. No olvidemos tampoco que la casa, lo habitado, ha sido utilizado a menudo como metáfora del alma humana, en el que las partes más escondidas -el sótano o la buhardilla- poseen connotaciones de nuestras experiencias más oscuras, irracionales o ensoñadoras; ni demos de lado a esa visión de lo habitado como una memoria de la primera casa, la primera vivienda. Como explica Bachelard, ?más allá de todos los valores positivos de protección, en la casa natal se establecen valores de sueño, últimos valores que permanecen cuando la casa ya no existe. Centros de tedio, centros de soledad, centros de ensueño que se agrupan para constituir la casa onírica, más duradera que los recuerdos dispersos en la casa natal"[2]. La silla puede ser asociada, a nuestro entender, con los ‹puntos cero' del espacio, que Bollnow caracteriza. Este autor se enfrenta al espacio matemático cuando analiza el movimiento doble del partir y el volver. Un punto concreto como una silla, que irradia estaticidad, supone un punto de características espaciales muy concretas que no contempla el espacio euclidiano. "El partir no es comprensible partiendo del esquema del espacio matemático. El partir no es un movimiento arbitrario en el espacio, sino que el hombre parte para realizar algo en el mundo"[3]. Por

2.BACHELARD, Gaston: *Poética del espacio.* Fondo de Cultura Económica. Méjico, 1986 (2ª ed.) Pág. 47.

3. BOLLNOW, O. Friedrich: *Hombre y espacio.* Labor. Barcelona, 1969. Pág. 60.



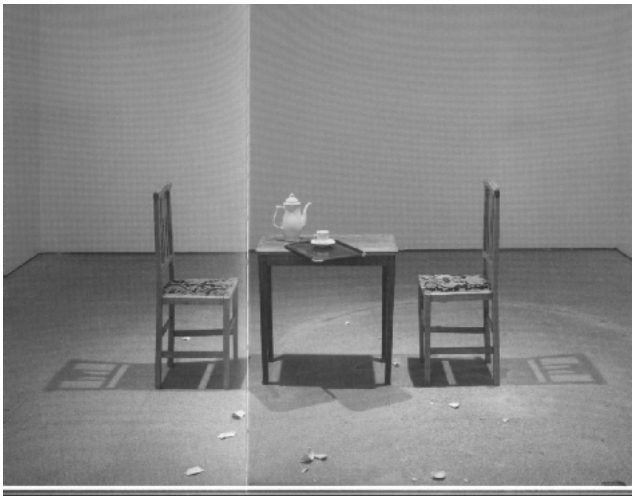
Il. 82. Julia Scher. *Avíseme cuando esté listo.* 1994.

tanto, el espacio viviencial se adhiere al significado de la silla, que se presenta como un centro. Mientras tanto, el espacio matemático es homogéneo, por lo que en las instalaciones vemos que no podemos utilizar terminología de la matemática estricta. La silla se relaciona con la morada, con el orden alrededor de un centro estático. Las relaciones espaciales se estructuran en la vida diaria, a partir de la morada, pues es el centro organizador, desde el que el hombre parte y al que vuelve. En este sentido se superpone un espacio vivencial (que tiene un centro) a un espacio matemático (que es homogéneo). La silla tiene relación con la morada, con orden alrededor de un centro. ?De este modo se estructura el sistema de las relaciones espaciales a partir de la morada. Los lugares a los que parto y de los que vuelvo se encuentran referidos a ese punto como a su centro organizador”[4].

Otras instalaciones resultan de la emulación de otros espacios. Julia Scher, por ejemplo, se especializa en los sistemas de vigilancia, por lo que no extraña su alusión a un personaje concreto, el guarda de seguridad, cuando coloca una silla en su instalación *Avíseme cuando esté listo* (ilustración 82), y sobre ella, el cartel de ‹El guarda volverá en un momento’. La amenaza de la existencia de un ser que nunca vuelve en la realidad se expone en esta instalación e incide en el problema de que todos somos observados gracias a las tecnologías del medio videográfico y otros dispositivos.

4.BOLLNOW, O. Friedrich: *Hombre y espacio.* Labor. Barcelona, 1969. Pág. 61.

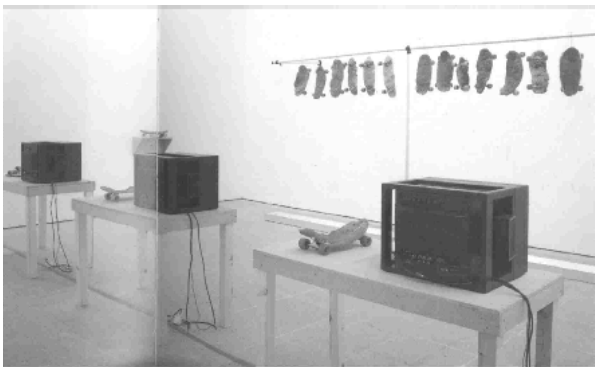
Hemos comprobado cómo la recreación de un ambiente hace que la silla aparezca en las instalaciones en una función autorreferencial, puesto que (1) alude a sí misma, pero colocada en un lugar diferente (la galería) y (2) se encuentra acompañada de elementos que usualmente se hallan cerca de ella. Es el caso, por ejemplo, de la instalación de Mariusz Kruk expuesta en *Cocido y crudo* (ilustración 83): dos sillas enfrentadas alrededor de una mesa que soporta una tetera, una taza y una bandeja. La sobriedad del ambiente no puede ser más evidente. Los restos de la otra taza con su plato yacen en el suelo, rotos y dispersos. La multiplicación de sillas, al mismo estilo de los módulos viene en este caso mediatizada por la experiencia en nuestra vida cotidiana: es usual hallar un número variable de sillas alrededor de una mesa. La mesa se presenta como un punto central de la comunidad. Así pues, serán las sillas alrededor de una mesa uno de los modos más usuales de composición de un espacio.



Il. 83. Marius Kruk. *Sin título.* 1994.

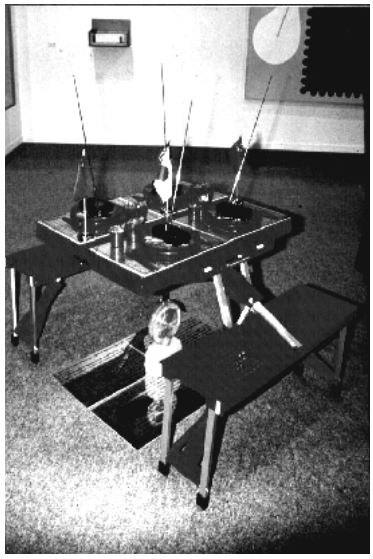
Habrá, sin embargo, importantes variaciones: por ejemplo, en los casos donde sean varias las mesas, los núcleos serán múltiples, y, alrededor de ellos, tendran cabida las sillas. Así ocurre en *El espacio universal*, de Svetlana Kopystiansky, obra cuyo resultado formal se asemeja al de un

restaurante, con lo que vuelve a pronunciarse un sentido referencial a partir del objetual.

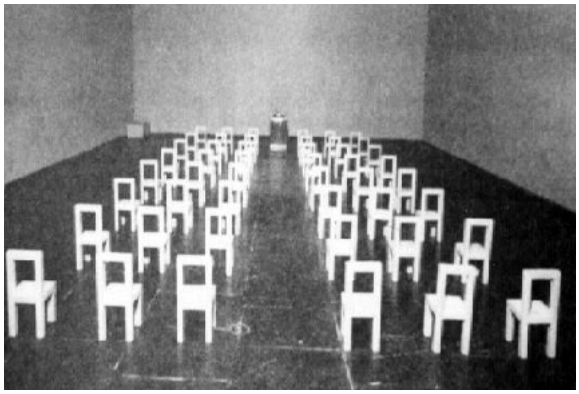


Il. 84. J.A. Hernández-Díez. *La hermandad.* 1994

La inclusión de una mesa, no obstante, dota a cada miembro-silla de cierta independencia, pero una independencia radial, con lo que se abre el campo de variaciones de estos módulos. Este conjunto, que se remite a la idea de la casa, artísticamente ha recibido atención gracias a la peculiaridad objetual de estas instalaciones. Si una o varias mesas conforman una instalación sin el objeto silla, a menudo se ven reducidas a su función de soporte (como ocurre en *La hermandad*, ilustración 84). Sin embargo, adquieren las capacidades de un campo de fuerza si éste se complementa con sillas, pues la silla remite siempre, gracias a su respaldar, a una idea de direccionalidad. Por tanto, podemos deducir que el espacio vivido por el hombre es el que dota de significado al espacio recreado por numerosas instalaciones. A diferencia el espacio homogéneo matemático, el valor semántico de la silla impone una red de relaciones, sea por focalización u otros métodos, que hacen que tal vez no se constituya un centro concreto, pero sí un núcleo de límites indefinidos que, como el significado de la casa, nos lleva a diferenciar entre un espacio de amparo y seguridad de la amenazadora vastedad del mundo exterior. En *Mesa de conflictos,*



Il. 85. Concha Jerez. *Mesa de conflictos.* 1994.



Il. 86. Dennis Oppenheim. *Lecture#1*. 1976-83.

de Concha Jerez (ilustración 85) el núcleo se vuelve compacto, por el hecho de que sillas y mesas conforman un mismo bloque, lo que nos conduce a cierta concepción de cubo, a pesar de que no sea el cubo el protagonista de la obra. Esto no simplifica *Mesa de conflictos,* pues las líneas que se podrían establecer entre los posibles sedentes se complican con la función autorreferencial del espejo.

También intenta recrear un espacio conocido la instalación de Dennis Oppenheim *Lecture 1#* (ilustración 86), aunque se trate de un lugar más público que privado o reservado. La focalización conmutativa que ofrecían unas sillas enfrentadas a otras en *Mesa de conflictos*, se convierte en una relación unidireccional entre el hipotético conferenciante[5] y las sillas (orientadas todas en una misma dirección). Ambas instalaciones, a pesar de ser netamente objetuales, no pueden olvidar el tono referencial, pues aluden a situaciones de nuestra vida cotidiana. La obra de Oppenheim necesita de la multiplicación de sillas ordenadamente, al igual que una sala de conferencias. La lógica de la referencialidad así lo requiere. Usos parecidos encontramos en *Jardín de hermanos* (ilustración 87), de Pedro Cabrita Reis, con la diferencia de que el conjunto de sillas ofrece cierta radialidad, por lo

5.Se trata de un maniquí con mandíbulas que se mueven sincronizadas con la conferencia pregrabada. La charla toma como tema una serie de asesinatos de artistas, una ficción que se sitúa supuestamente en 1995, y que comienza en 1973, con la muerte de Smithson. Acaba con la motivación para esta instalación (no podemos hablar de una acción, pues el artista no interviene directamente): el miedo de Oppenheim a su propio asesinato.

que el total de los elementos vistos desde arriba no configuran un rectángulo, sino algo parecido a un triángulo.

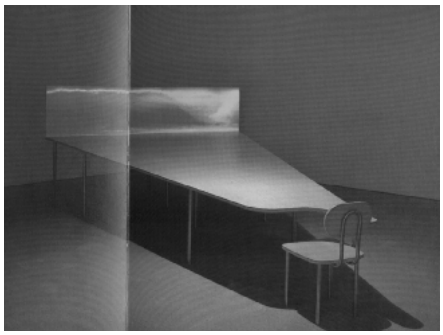
Il. 87. Pedro Cabrita Reis. *Jardín de hermanos*. 1992.

Este tipo de focalización de todas las sillas hacia un hipotético punto que requiere la atención de los espectadores virtuales, es análogo al resultante de la interacción entre silla y monitor. La complicación atenderá al número y variabilidad de las sillas que aparezcan en la instalación.

A menudo se encuentran videoinstalaciones de un solo monitor que requieren un punto óptimo desde el que el espectador se sitúe. El modo para conseguir ubicar ese punto con facilidad puede ser el de la colocación de una silla. En *Reasons for knocking at an empty house* (ilustración 88), Bill Viola necesita ubicar un sitio único para provocar la interacción entre, por un lado, las percepciones visuales y auditivas del espectador, y por otro, los sucesos ocurridos en la pantalla. La silla da la posibilidad de que la altura a la que se mantiene la cabeza del actor y la altura del espectador sedente coincidan, y que los ojos de ambos seres se observen recíprocamente. Así pues, el uso de la silla en esta instalación es fundamental para la consecución de los propósitos del artista. La silla en la que se sienta el

Il. 88. Bill Viola. *Reasons for knocking at an empty house*.

actor es la misma que aquélla donde ha de posarse el espectador. Las relaciones entre el monitor y la zona de la silla son cada vez más frecuentes. En la pantalla, es indudable que la imagen del asiento de madera se consigue por la tecnología electrónica. En el mundo ‹real' -es decir, exteriormente a lo que aparece en la pantalla- se le añaden a la robusta silla unos auriculares para que el espectador comparta el sonido que experimenta el actor.



Il. 89. Gary Hill. *Leyendo la curva.* 1993.

Existe una gran variedad de caminos para crear una interacción entre el monitor y la silla que se coloca frente a él. En esta variedad reside precisamente el significado específico de la obra. Gary Hill incluye en su obra *Leyendo la curva* (ilustración 89) una mesa-soporte de formas curvas, análogas a las olas que se presentan en la pantalla proyectada. Se consigue así una instalación físicamente envolvente, y no sólo por medio de las imágenes electrónicas.

Por tanto, las focalizaciones son el segundo elemento que hay que tener en cuenta a la hora de preguntarnos el porqué de la repetición de sillas en una instalación. El poder de focalizar se halla en la misma naturaleza de la silla y por este poder otros elementos de la instalación adquirirán sus significados. Cuando Igor Kopystiansky coloca un total de 17 sillas forradas de lienzos (copias de obras de arte) en la instalación *Sillas restauradas* (1990), consigue crear un diálogo entre estos muebles, porque, gracias a la morfología de las sillas, se muestra una herencia del pasado. En ocasiones, el retrato ejerce el protagonismo en la zona del respaldar, por lo que la focalización de la silla está ya plenamente justificada: en esos casos, se mira hacia delante. En otras sillas, las cabeza invertida de un retrato renacentista nos convence de que la focalización es aparente, y en cierto modo esto constituye una transgresión de lo que se espera en el objeto silla (aunque, ya de por sí los extraños forros constituyen toda una transgresión). El objetivo de Kopystiansky es, según Dan Cameron, ? la exploración del arte como sistema

vida cotidiana -como es la silla- convivan o hallen su razón en la instalación gracias a la herencia de la pintura del pasado, provoca un acercamiento entre arte -el arte de la tradición- y vida. No se trata de una búsqueda análoga a la del *happening*, o a la de todos los movimientos artísticos que han querido integrar la vida en el arte o el arte en la vida. Los lienzos se hallan ya de por sí alrededor nuestra, constituyen una fase necesaria para la comprensión de la actividad actual del arte. En otras instalaciones e intervenciones, el artista conforma paredes ininterrumpidas con obras pictóricas de diferentes estilos y épocas.

?Sin embargo, dado que es el propio Kopystiansky quien realiza todas las imágenes, los aspectos intensivos en mano de obra de su proceso se traducen en un tipo de homenaje a la idea del arte como forma históricamente basada. El mensaje implícito en esos interiores es que no nos es más fácil escapar de los convencionalismos de nuestra epoca que a los artistas de siglos anteriores, de modo que en el gesto de emparejar técnicas de instalación contemporáneas con pinturas altamente tradicionales resuena la conciencia de que algún día esa resistencia con que inevitablemente se tropiezan nuestras permutaciones artísticas más complejas parecerá también bastante extraña”[7].

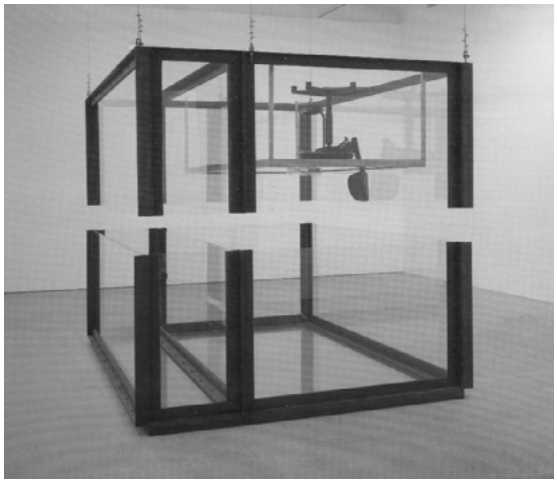
La transgresión constituye un tercer bloque para verificar los posibles significados que aportan las sillas a las instalaciones. Transgresión de las posiciones habituales en que las encontramos. Transgresión en su uso normal. Hasta ahora hemos comprobado cómo la función referencial se ha

6.CAMERON, Dan: ?Cocido y crudo”, en *Cocido y crudo*. Pág 58.

7.CAMERON, Dan: ?Cocido y crudo”, en *Cocido y crudo*. Pág 58.

adherido a la objetual cuando se ha querido recrear un espacio de nuestro entorno, o cómo la focalización (ese delante y ese detrás del objeto nos hablan de una dirección preferente) propone diferentes fuerzas entre los elementos que componen la instalación. En este tercer caso que nos ocupa se tienen en cuenta los dos anteriores para rizar el rizo de la complejidad. Los significados ahora provendrán de cambiar el uso habitual del objeto que nos ocupa, asociarlo con otros, despedazarlo, etc. En este sentido actúa la obra de Reinhard Mucha *Viento y torres demasiado elevadas* (ilustración 90), en la que las cuatro sillas se hallan en posición invertida y, aún así, sirven como soporte a cuatro ventiladores. La disposición aérea de las sillas, por transgresión, nos hace olvidar su posición terrestre habitual, con lo cual empiezan a adquirir significados ligados a lo etéreo. Se encuentran, como las torres, en un punto alto, y el viento (provocado por los ventiladores) circula alrededor y a través de ellas. Las sillas han

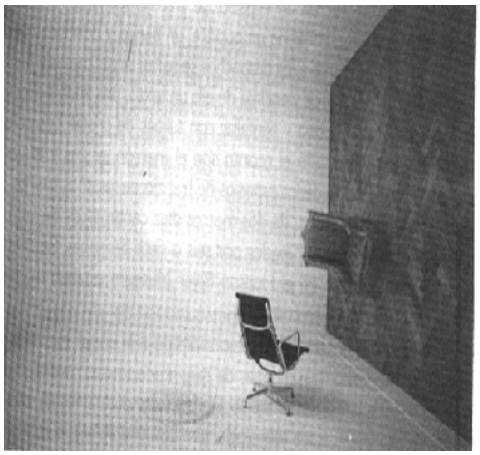
Il. 90. Reinhard Mucha. *Viento y torres demasiado elevadas.* 1982.



Il. 91. Damien Hirst. *La incapacidad adquirida de escapar-invertida y dividida.* 1993

abandonado sus valores semánticos usuales y se han convertido casi en un material de construcción. Este hecho resulta coherente con la línea posmoderna de adecuar la obra plástica al espacio arquitectónico, por el que adquiere totalmente su sentido.

Damien Hirst utiliza la inversión de la silla (esta vez como mobiliario de oficina) con un efecto mucho más agobiante. No se trata de adoptar un sentido aéreo, sino de intensificar un espacio mediante la inversión y su cerrazón por una estructura metálica y de cristal. Lo terrible de *La incapacidad adquirida de escapar-Invertida y dividida* (ilustración 91) es que la trampa está colocada, y se percibe el espacio exterior desde ella, pero no se puede acceder a él[8].

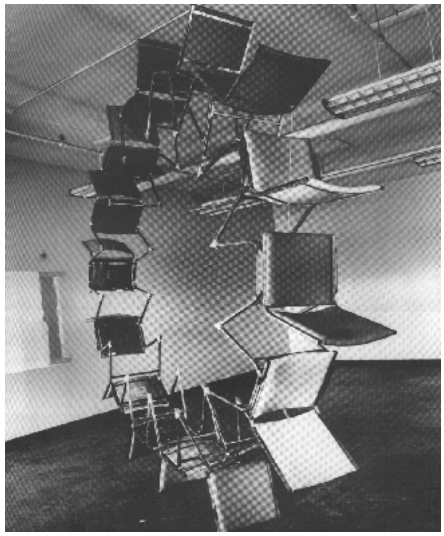


Il. 92.Stephan Huber. *Ich liebe dich.* 1983.

Ich liebe dich, de Stephan Huber (ilustración 92) se compone de dos sillas, y presenta un doble espacio a través de una inversión: un suelo se convierte en pared; un techo se convierte en suelo, y se colocan en ambas superficies sendas sillas. Una responde a un sillón de oficina, y otra es un silloncito clavado en la red forrada de parquet. Los respaldares se enfrentan, como si estuviese produciéndose un diálogo entre ambos asientos, tan diferentes uno de otro. La obra es una instalación que interviene directamente sobre la arquitectura. Y es la posición de las sillas la que da la clave para verificar la transgresión de cánones.

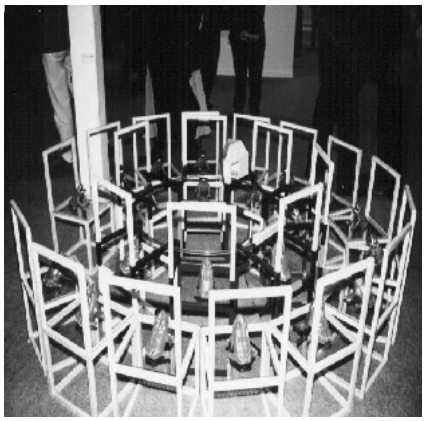
8. Esta instalación guarda una relativa afinidad formal con *Triángulo sudamericano* (1981) de Bruce Nauman, obra en la que se exhibe una silla del revés suspendida en el interior de un triángulo. Se utilizó en ella acero, viga y silla de hierro. Col. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden. Smithsonian Institution. Washington D.C.

Hasta ahora, pocas instalaciones de las que hemos repasado niegan la funcionalidad usual de la silla, el asiento. Esto ocurría en la obra de Adrian Piper *Out of the corner* (ilustración 33) por el proceso de colocar estos objetos boca abajo, pero sucede también en *Confrontaciones,* de Antoni Abad (ilustración 19), al dar validez artística solamente a la capacidad de encadenarse las estructuras de las sillas; o en instalaciones en las que un asiento móvil queda suspendido en un punto, como ocurre en *Secto interior* (ilustración 44), en la que Juan Navarro Baldeweg reproduce una ‹instantánea' de un columpio en un interior. La obra de Lauren Schaffer *If you lived here, you would be home by now!(Part II),* (ilustración 93), constituye también un curioso ejemplo de cómo olvidar las funciones que desempeña el objeto en su uso cotidiano para hacer de la silla solamente un elemento constructivo. Las connotaciones aportadas por los variados posicionamientos de las sillas vuelven a remitirnos a significados más aéreos y dinámicos, con una fuerza centrífuga evidente en la composición pero a la vez estática, pues es imposible que el círculo llegue a rodar. Después de comprobar cómo las sillas se han convertido en unos elementos paradójicos, no debemos olvidar que cada una de ellas lleva adheridas al asiento una etiqueta de propiedad del gobierno canadiense, lo que concede a la obra una dimensión política por asociación a esa libertad simulada de las sillas.



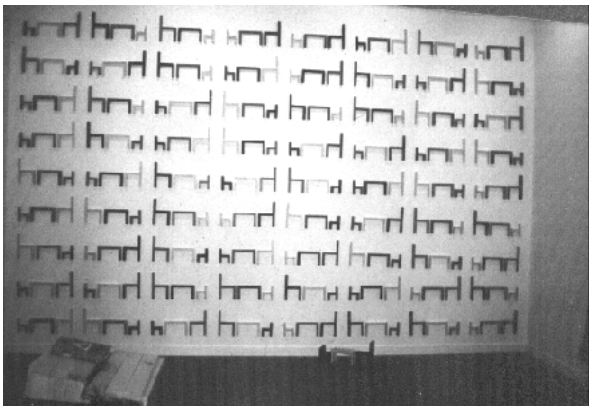
Il. 93. Lauren Schaffer.*If you lived here, you would be home by now! (Part II)*. 1993

Il. 94. Ignasi Aballí. *Sin título.* 1995.



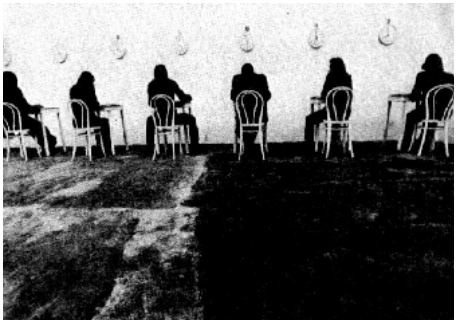
Il. 95. Franz Hals. *Veintidós diputados europeos y una casita en el Tirol.* 1994.

Otros casos apuntan a ofrecer el asiento a seres o cosas, pero no a humanos. Por ejemplo, existe el recurso de emular una silla a través de la disposición de lienzos de idéntico tamaño (ilustración 94). Franz Hals utiliza unas ranas de metal en sustitución del hombre en su obra *Veintidós diputados europeos y una casita en el Tirol* (ilustración 95). El espacio resultante queda francamente cerrado y el juego objetual lleva a este autor a identificar político con rana. Otras obras de este autor revelan un interés por las jerarquías que se forman a través de la unión entre dos estados. En *Bebedor europeo,* (ilustración 96) las diferentes categorías entre dos entes se



Il. 96. Franz Hals. *Bebedor europeo.*1995

muestran por aumento o disminución de las sillas enfrentadas en una mesa.



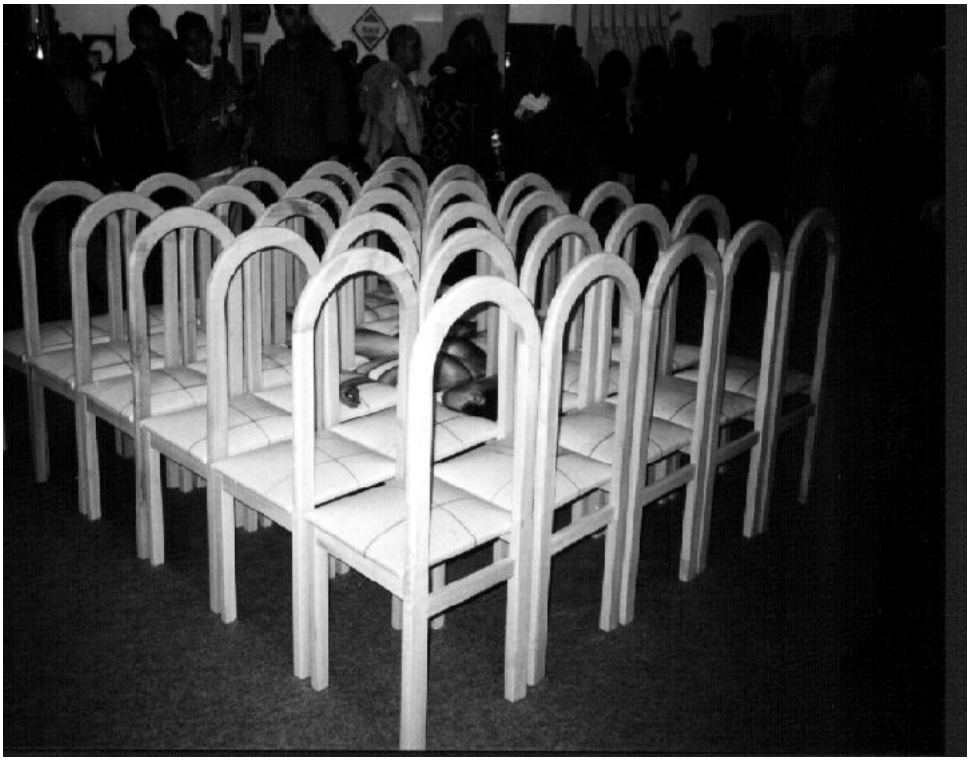
Il. 97. Joseph Kosuth. *Las ocho investigaciones.* 1971.

Desde una perspectiva conceptual, la multiplicidad del objeto silla en *One and three chairs*, de Joseph Kosuth (ilustración 2), se concentra en tres modos de representación. Cualquier objeto podría haber sido escogido para esta reflexión del artista. De hecho, posee una obra en la que de nuevo, compara un objeto (una planta) con su significado (fotocopia de la definición de planta en un diccionario) y con su fotografía. Por tanto, la silla o la planta actúan de tal manera que es indiferente la opción por una u otra. Interesa, sin embargo, el uso de la silla que el mismo autor ha dado en *Las ocho investigaciones* (ilustración 97), pues se facilita al espectador la estancia en ocho sillas iguales frente a ocho sillas nuevamente iguales y ante ocho relojes, iguales también, pero con la salvedad de que cada uno está adelantado cinco minutos respecto al siguiente. La silla en este caso no es más que funcional, pues lo claramente importante aquí es la ‹investigación’ que cada espectador revisa en las mesas.

En fin, hemos visto cómo la silla ha ido forjando diferentes significados en las instalaciones analizadas. Especialmente importante ha sido recalcar la dimensión de la silla como soporte del cuerpo humano, pues de este modo se liga a unos significados bastante variables según se utilice iconográficamente. Pero nos interesa, sobre todo, averiguar si este elemento aporta por sí algún matiz a los conceptos de multiplicidad y fragmentariedad que ya aparecían en el cubo.

En primer lugar, hemos observado que las sillas permiten un juego de serialidad análogo al cubo, pero formalmente puede producir mayor variedad (a distinta disposición espacial, diferente aspecto).

Tomemos como ejemplo una instalación de Javier Codesal (ilustración

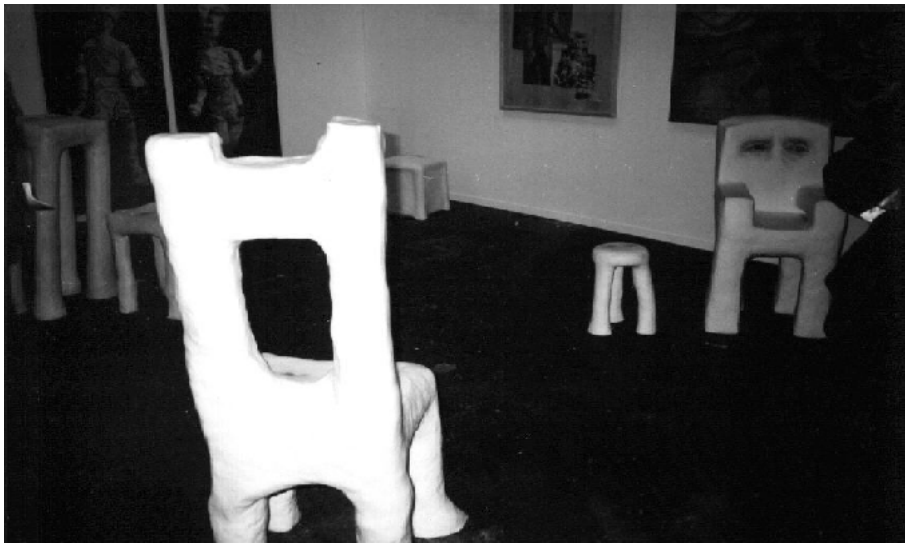


Il. 98. Javier Codesal.*Instalación con sillas.* 1997.

98). Las sillas están dispuestas de tal modo que remite a seriaciones como las de Sol Le Witt. Aquí se ha eliminado prácticamente la focalización que impone el respaldar, puesto que cada una de las sillas carece de espacio para que pueda sentarse alguien en ellas. En cambio, todo el plano formado por los asientos sirve de soporte para una representación de un cuerpo como si estuviera durmiendo en una cama. La idea de lo múltiple termina configurando el soporte para que se dé una representación unitaria.

Sin embargo, la silla permite también un espacio de tensiones que concentra en determinadas áreas (el respaldar, el asiento, las patas) la mayor atención. Lo múltiple puede conjugarse con la atención en una zona, lo que es el germen de un espacio de tensiones. Éstas se pueden verificar también a nivel semántico, puesto que el asiento o el respaldar pueden funcionar como soporte de representaciones. Así pues, la silla, que formalmente concentra fuerzas direccionales, que vibra en un espacio de estaticidad, que remite al poder, se ve investida de más significados cuando se convierte en

el marco de otra representación (como muestra la instalación de diversos tipos de sillas en *Sala de espera,* ilustración 99).



Il. 99. Nuria Carrasco. *Sala de espera.* 1997.

Por otra parte, la silla, según se plantee, puede ser un elemento digno de expansión, y que sirva como transgresión de espacios de representación. Por ejemplo, la silla de *Estructura Negra*, de Alicia Martín (ilustración 100), es representada en parte bidimensionalmente, pero también tridimensionalmente sobresaliendo de la pared. También se estructura la silla de Mateo Maté (ilustración 101) como un artefacto que ha nacido directamente de la tierra, lo que remite a diferentes dimensiones de un mismo material y distintos tipos de realización. Una silla

Il. 100. Alicia Martín. *Estructura negra.* 1997.

del universo objetual se convierte en un elemento de poderoso poder onírico al hacerla nacer de la tierra (y su material, la madera, proviene de esta tierra).

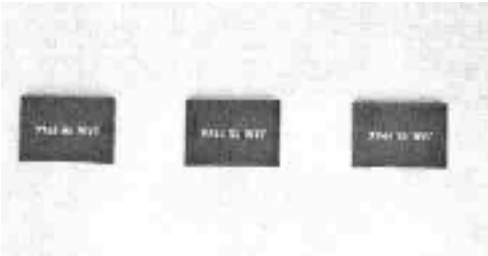
Queda claro, entonces, que la silla muestra una ambivalencia que hace más complejo el significado que podía aportar el cubo. Se sirve a la vez de la serialización (como mostraba la obra de Javier Codesal) como de la más pura representación icónica. En la obra de Codesal, se manifiesta una serialidad que se remite a la idea de multiplicidad que permite que una representación se fragmente según los asientos. Multiplicidad y fragmentariedad vuelven a estar ligados. A nivel semántico, se combina una representación en la silla (que remite a determinados significados) con el significado iconográfico que pueda tener este objeto, o con el significado del mismo en el contexto donde la silla se haya ubicado (pues no es lo mismo la silla de *Mesa de conflictos,* de Concha Jerez, que la de la conferencia de Oppenheim).

Il. 101. Mateo Maté. *Sin título.* 1996.

4. LAS UNIDADES LINGÜÍSTICAS EN LAS INSTALACIONES

La incidencia que puede tener el lenguaje en la obra plástica ha sido investigada en numerosas ocasiones, por las múltiples dimensiones que produce la relación imagen-texto y por la numerosa variedad de ejemplos donde se pueden verificar estas relaciones. Los efectos de multiplicidad que la inserción del texto escrito provoca en las instalaciones proporciona un nuevo enfoque en nuestra investigación. Muchas manifestaciones artísticas, sobre todo de la corriente conceptual, han tenido un amplio desarrollo textual. Por eso es impensable plantearse el uso del texto escrito en las instalaciones sin remitirnos al arte conceptual. Pero las consecuencias que este arte ha podido tener en la configuración de las instalaciones va más allá de los propios principios conceptuales.

Existe la posibilidad de que el texto escrito pueda utilizarse como unidad multiplicable, al mismo estilo de los módulos en instalaciones seriales, o como objetos dispersos. Aquí se hace obligada referencia a manifestaciones conceptuales que utilicen palabras, frases, letras, números y otros signos matemáticos (lo que es en suma la tendencia lingüística del arte conceptual).



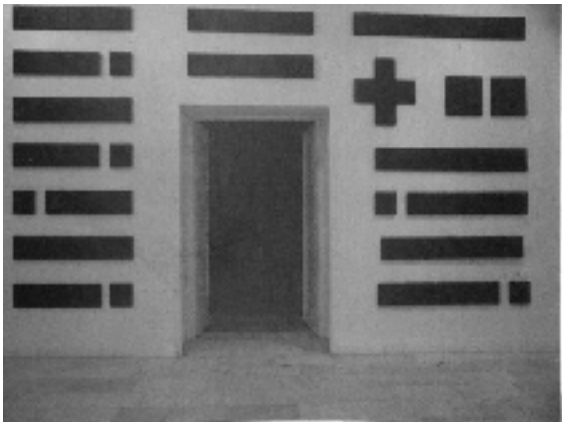
Il. 102. On Kawara. *Localizaciones.* 1966.

Estas unidades poseen una apariencia visual y una dimensión significativa (el significante y el significado, o la expresión y su contenido). La primera, puede integrarse en la visión ‹matérica' de una instalación, al igual que los objetos que ocupan el espacio dado. Por otra parte, la configuración de un texto escrito nos remite a un ritmo de lectura, y se revela por tanto como un flujo con una fuerte dimensión temporal. Desde una postura plenamente formal, la letra surge como un elemento multiplicable en ese flujo, y la palabra puede concebirse como el fragmento de un texto. Multiplicidad, y

fragmentariedad, en principio, van implícitos en el uso del texto escrito en las instalaciones. En cuanto concierne a la palabra y a su posibilidad de conducirnos a la idea de multiplicidad (o de fragmentariedad del flujo temporal), la obra de On Kawara (ilustración 102) se muestra paradigmática, aunque difícilmente sus pinturas de fechas puedan ser tratadas como integrantes de una instalación. Más bien se conciben como un análisis de la duración desde el arte. La exposición de su obra aparece como una perenne forma de asociar los diversos lienzos, sólo diferenciados por la fecha inscrita en ellos. Aun no tratándose estrictamente de instalaciones, el montaje de la exposición viene fuertemente determinado por la relación cronológica de los cuadros. Cada conjunto de números será lo más claramente definitorio para su ubicación. Sin constituir propiamente una instalación (pues unos cuadros son diferentes de otros gracias al distinto momento en que han sido acabados), nuestra cultura da una organización previa a su obra. No se trata tampoco de una serie en el sentido estricto, porque son creaciones sin fin, que sólo acaban cuando acaba la vida del artista. Un lienzo tendrá razón de ser a través del cuadro anterior, pero esa razón de ser es sólo *temporal*, y no significa un ahondamiento en las cuestiones semánticas de la obra.

El lenguaje nos remite inevitablemente al mundo de la referencialidad. La palabra ‹sombrero’ nos conduce al universal ‹sombrero’ y a la idea de ‹sombrero’ que cada cual pueda imaginar. Nos informa, en cierta medida, de una realidad práctica. Pero cuando se ponen en juego números, puntuaciones o signos matemáticos nos internamos más en el universo abstracto. Así ocurre en las obras de Hanne Darboven, en quien los números adquieren su máxima univocidad[1], y no remiten a esa realidad práctica (*un* sombrero, *una* guitarra). El número se convierte en una entidad pura, y no como un mediador de los

1.MARCHÁN FIZ, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto.* Akal. Madrid, 1994 (sexta edición). Pág. 257.



Il. 103. Angelos Skourtis. *Letter to a modern artist.* 1991.

Il. 104. Robert Morris. *Card File.* 1961.

objetos que nos rodean en nuestra vida cotidiana. En este sentido, Hanne Darboven se relaciona con posturas constructivistas, como la que expresó El Lissitzky en su escrito *Proun* [2], y la reflexión acerca del número se convierte (1) en una cuestión inmersa en la visión más abstracta y menos material del arte, y (2) en una asunción del número como unidad multiplicable indefinidamente.

El uso de la palabra permite también su sintetización. Al igual que las representaciones figurativas demuestran cómo se han tenido en cuenta una serie de rasgos en detrimento de otros, las grafías también admiten estas alteraciones, y ello podrá pasar al universo de las instalaciones. Es posible, de este modo, que un texto escrito se sintetice en una serie de rectángulos y cuadrados como ocurre en *Letter to a modern artist* de Angelos Skourtis (ilustración 103).

2.Ver nuestros comentarios acerca de la tendencia orgánica y la tendencia euclidiana en el epígrafe dedicado al constructivismo.

Hemos insistido en la importancia de la introducción del texto en ciertas manifestaciones calificadas como artísticas. En este sentido, resulta pionera la obra *Card File,* del artista vinculado al Minimalismo Robert Morris (ilustración 104). Es éste uno de los primeros trabajos en que aparecen características asociadas a lo que luego será el llamado Arte Conceptual. Iniciada el 11 de julio de 1962 y finalizada el 31 de diciembre del mismo año, a las 17h., 10 minutos, *Card File* es un fichero en el que se ha utilizado exclusivamente el lenguaje, que emplea el recurso tautológico y elimina la visualidad, que se engendra extendiéndose en el tiempo y el espacio. ?La finalización del trabajo dependerá de una decisión arbitraria; y los gestos que habrá requerido, las opciones que habrá hecho tomar, las decisiones que el artista habrá debido adoptar en el curso de su elaboración, más bien breve, y de su historia, conforman el contenido mismo"[3]. El lenguaje sirve en esta obra como un fiel sustituto de todos aquellos actos del artista que interesan a la obra misma. El mismo momento en que la obra debe acabarse es el resultado de una decisión arbitraria (como se explicita en la ficha *Decisions).* El concepto de obra se aparta del producto acabado y se inscribe, como la misma lectura, en una dimensión temporal [4].

Las aportaciones del conceptual en su uso del lenguaje desbordan la dimensión ‹material' significante de la palabra misma, para integrarse en el proceso de realización. El uso del lenguaje en este proceso no asegura la

3.GINZT, Claude: ?El arte conceptual, una perspectiva: Notas para un proyecto de exposición", en *Arte conceptual, una perspectiva.* Pág. 12.

4."Lo que se plantea, declararía Morris después, es mucho más que el arte como icono. Lo que queda rechazado es la noción racionalista según la cual el arte es un tipo de actividad que concluye con un producto acabado... Lo que el arte tiene ahora a su disposición es un material evolutivo que no precisa terminar para ser fijado en el tiempo y en el espacio. La idea de que una obra está en proceso irreversible hasta que halla su conclusión en un objeto icónico estático ha dejado de tener actualidad". (GINTZ, Claude:"El arte conceptual, una perspectiva: Notas para un proyecto de exposición", en *Arte conceptual, una perspectiva.* Pág. 12).

Il. 105. Gary Hill. *Bind.* 1995.

presencia de palabras en la ‹obra final', pueda o no pueda configurarse ésta como una instalación. En 1969 Douglas Huebler le dio una serie de palabras a una persona en Seattle y otra a una persona distinta de Nueva York. Tomada cada palabra como un tema, estos sujetos debían realizar dos fotografías. Eran seis palabras en total, luego 24 fotografías. Cada sujeto debía enviarle a Douglas Huebler las doce fotos, pero sin identificar a cuál palabra se referían en cada una. Del total el artista eligió la mitad y le añadió 4 fotos propias. El significado de la palabra se desvanece, aun siendo Huebler el mismo enunciante de ellas. El traslado a lo visual resulta ser meramente aleatorio. Con esta obra se conseguía poner el acento en que la representación fotográfica y el texto escrito no son intercambiables, aunque demos por hecho que guarden conexiones conceptuales entre sí.

Por último, debemos nombrar aquellas obras en las que se manifiesta una atención hacia la palabra hablada. En este caso, la temporalidad está fuertemente atada al ritmo pregrabado, y no tanto al ritmo de lectura del visitante de la instalación. Subsiste la sensación de un flujo, pero en esta grabación pueden existir sonidos inconexos, (fonemas, sílabas), que modifiquen la percepción de la instalación en total, o la lectura de un texto retomado de la literatura, o la repetición de una misma frase con diferentes entonaciones, etc. Estos recursos son la versión auditiva de la fragmentación o la multiplicación de módulos que señalamos en otras obras de carácter plenamente visual. En la videoinstalación de Gary Hill *Blind* (ilustración 105), la lectura del texto *The Humiliation of world* marca el parpadeo de la pantalla. En la obra *Lecture #1,* de Dennis Oppenheim (ilustración 86) el sonido muestra que la obra aún conserva una importante huella de las *performances,*

y responde a las apreciaciones del conferenciante-muñeco.

Estos usos del sonido habrían sido impensables (sobre todo en cuanto a su asociación a la imagen) sin la aparición de la grabación en vídeo a finales de los sesenta, lo que afectó también a esa dimensión temporal a la que hemos aludido [5]. No nos detendremos en ello. Nos interesa, sobre todo, la dimensión visual y sus consecuencias a la hora de crear una instalación. El modo en que una palabra o parte de una palabra se constituye como base para unas relaciones puede ser el germen desde el que partir en el análisis del uso del texto, su delimitación de unidades y sus transformaciones. Así ocurre en la obra de David R. Smith *Vacant* [6], que pone el acento en la posibilidad de fragmentar (y crear unidades elementales) y transformarlas.

VA CA NT
NT AC AV

La multiplicidad evidente en estos juegos podrá aplicarse a diversos tipos de obras, y, por supuesto, podrá pasar al universo de las instalaciones.

4.1. Planteamientos conceptuales y su relación con las instalaciones

5.?Al mismo tiempo que el objeto de arte estaba siendo demolido por otras vías, y parecía el medio perfecto para las ideas, para el arte sin equipaje, para la exploración del tiempo real y la duración, y, para una primera generación de vídeo artistas, era definitivamente no narrativo" (LEVIN, Kim: ?Video Art in the Television Landscape", en *Beyond Modernism* Pág. 101).

6.WOLFE, Tom: *La palabra pintada. El arte moderno alcanza su punto de fuga*. Anagrama. Barcelona,1989 (Tercera edición). Pág 126.

?El arte moderno se ha vuelto completamente literario: las pinturas y otras obras sólo existen para ilustrar el texto"[7]. Con esta frase de *La palabra pintada* Tom Wolfe concluye su examen pormenorizado de diversas tendencias plásticas de esta segunda mitad de siglo hasta 1974. Esta apreciación puede ser interpretada de modo diferente según la corriente artística a la que se le aplique. No obstante, pueden coincidir en la dependencia de estas nuevas manifestaciones de una teoría (semiótica, lingüística, estética, etc.) que la respalde.

Resulta curioso que esta tesis se anuncie al principio del libro de Wolfe, y que éste acabe con referencias a los usos lingüísticos del conceptual. En esa espiral sin retorno, el conceptual se convierte en la última manifestación de búsqueda del mínimo elemento en las artes plásticas.

La proliferación de obras con un uso evidente de la palabra a fines de los sesenta y en los setenta se remonta a un fenómeno que hemos estudiado con anterioridad: los artistas estaban abandonando las categorías tradicionales de escultura o pintura. En 1964, Andy Warhol había decidido no volver a pintar y dedicarse al cine. No regresó a la pintura hasta 1972. En 1966, Dan Graham publicará en *Arts Magazine* un breve ensayo, *Homes for America,* escasamente ilustrado pese a que su fuente fue material fotográfico. El texto posee carácter sinóptico, se apoya en esquemas (como listas con extractos, encuestas de empresas inmobiliarias) muy similares a los que utiliza en sus textos conceptuales (en el mismo año habrá realizado *Schema*, que consiste en un texto que corresponde con su título y cuyo fin es la página impresa de una publicación artística). Todo esto supone una ampliación de los cauces de recepción y distribución de la obra artística. Asimismo, se identifica la obra con su reproducción. El catálogo y la revista de arte constituirán un nuevo espacio en el que ubicar las nuevas manifestaciones conceptuales.

Por otra parte, el *Land Art* se puede interpretar como un intento de liberar al arte de sus límites institucionales. Entre la explosión de

7.WOLFE, Tom: *La palabra pintada. El arte moderno alcanza su punto de fuga*. Anagrama. Barcelona, 1989 (Tercera edición). Pág. 11.

manifestaciones artísticas postminimalistas (*process art, scatter works, earthworks, body art...)*, el conceptual proporcionaba unas ‹maneras de hacer' totalmente eclécticas.

Los principales exponentes del arte conceptual que emplean el texto escrito han sido el artista americano Joseph Kosuth y el grupo británico *Art and Language*. Los modos de hacer arte tan diferentes de estos artistas nos llevan a plantearnos si en estas obras nos encontramos frente a instalaciones tal como hoy las conocemos. La respuesta no puede ser afirmativa, pero tampoco puede negar que en determinadas obras exista una dispersión de elementos en un espacio, y que a menudo esos elementos correspondan a unidades lingüísticas.

El Minimalismo había introducido la compenetración del objeto artístico con el lugar. Pero el conceptual, quería ?evitar la ‹trampa' del objeto", lo que nos puede llevar a pensar que no existe relación directa entre la ambición espacial que expresan las instalaciones y las obras conceptuales. El fenómeno es mucho más complejo de lo que puede parecer en un principio. El objeto minimalista había sido neutralizado. La frase ‹el objeto conceptual' resulta una incongruencia dentro del pensamiento que subyace en el conceptual, tendente al mundo de las ideas. A pesar de ser proclives a adoptar la denominación de ‹documentos', no se puede negar que la puesta en escena de esos ‹documentos' podía ser espectacular, o responder a un cuidadoso diseño, como ocurre en Kosuth. Estas apreciaciones son las que nos llevan a plantearnos que las ambiciones espaciales no sólo subsistían en el conceptual, sino que podían además estar relacionadas con el uso de unidades lingüísticas. Las palabras, asociadas convenientemente y dispersas de diferentes maneras en un espacio, podían establecer relaciones entre ellas mismas, como ocurría en la obra de Thierry Kuntzel *Here There Then* (1977). Como en los cuadros de On Kawara, no se puede identificar esta obra con una instalación, pero la interpretación del espectador desborda la pura materialidad

Il. 106. Thierry Kuntzel. *Here, There Then*.1977.

de cada objeto-unidad. Estas piezas autónomas realizadas en neón de 21x29x7 cms. resultan al final relacionadas. El mismo título es conjunto, aunque las piezas sean materialmente independientes.

4.2. Influencias lingüísticas del *ready-made*

Duchamp no sólo inaugura la corriente objetual en el arte, sino también la lingüística. Los objetos, asociados a un texto determinado (en general, el título), adquieren un matiz diferente. La frialdad del objeto, gracias a esta clave, deja de ser inocente; nace la metáfora, se amplía el contenido en la interpretación que realizamos. Por ello, estas piezas adquieren?una *ambigüedad semántica* que puede ser doblemente entendida: como *ambigüedad figural* (la ‹fuente' invertida cuyo aspecto queda anulado) y *ambigüedad* de su significado *conceptual*. Dos elementos, por otra parte, difícilmente escindibles.(...)
Al ser examinada tal como se presenta visualmente por quien no posea la clave interpretativa metafórico-literaria, aparecerá sólo el aspecto objetual de la misma"[8].

Algunas notas de carácter histórico tienden a justificar la aparición de una tendencia lingüística retomada de Duchamp, sin más desarrollo entre el dadaísta y los conceptuales. En enero del 63 se realizó la primera retrospectiva americana de la obra de Marcel Duchamp. Kosuth, en el ya famoso *Arte y filosofía* (1969) reconoce que la influencia de Duchamp le llegó a través de Morris y Jaspers Johns. El crítico Benjamin Buchloh fue el detonante de una polémica acerca de la validez y originalidad del conceptual, de sus deudas con otros artistas más o menos contemporáneos. Su ataque a Kosuth se centró, entre otros asuntos, en la ‹lectura restrictiva' que Kosuth había practicado en la obra de Duchamp. Los *Unassisted Readymades* habían

8.DORFLES, Gillo: *El devenir de la crítica.* Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Pág 105-106.

sido el punto de partida de Kosuth y de *Art &Language*. Pero, indudablemente, existían otros tipos de *readymades* de entre la amplia gama duchampiana. El acto de elección de un objeto de nuestro mundo cotidiano para ingresar en el universo de las ‹obras de arte'representa un recurso voluntarista que ha sido retomado por Robert Rauschenberg al afirmar:"Si yo lo digo, esto un es un retrato de Iris Clert". A su vez, tanto *Art & Language* como Kosuth se apoyan en la frase del inventor de las *combine paintings.* ?Esta interpretación -como cuenta Buchloh- (...) sigue presente en la famosa frase lapidaria de Judd (por otro lado sin sentido) que, poco después, también cita Kosuth en su texto: ‹..si alguien dice que es arte, entonces es arte'"[9].

No puede negarse que la reducción del arte a una proposición analítica, como anunciaba Kosuth, abre las puertas a prácticas artísticas que toman como punto de partida el lenguaje. El *ready-made* constituía otra proposición analítica, pero también nos podía conducir a otras apreciaciones a las que se les dio de lado, como sus rasgos de objeto de uso y consumo, su producción de origen industrial, su pertenencia a una serie de objetos análogos, etc.

La consecuencia de la primacía de esta acepción del *readymade* fue que el lenguaje se libraba de su función referencial (según la perspectiva de estos artistas). Kosuth afirmaba que había que librar a la obra de arte de la referencia a su contexto histórico, al uso social de los objetos, a sus funciones, para que hablara solamente de la esencia del arte. Pero desde nuestra perspectiva, un objeto habla por sí mismo, y no puede liberarse de la interpretación que la sociedad le dé, una vez que el tiempo ha empezado a esculpir la nueva obra. La obra de arte se configura como un objeto cultural, más allá de su propia materialidad. De este modo, la *Fuente* de Duchamp hoy en día posee unas connotaciones de objeto antiguo que modifica las apreciaciones que podamos hacer de él. Es en estos aspectos donde las proposiciones analíticas del conceptual empiezan a hacer agua, pues la obra de arte tiene una vida propia aparte de la que el artista haya planeado. Kosuth,

9.BUCHLOH, Benjamin: ?De la estética de la Administración a la crítica institucional (Aspectos del arte conceptual: 1962-1969)", en *Arte conceptual. Una perspectiva.* Pág. 19.

siempre inmerso en el terreno de la abstracción, no tiene en cuenta esta problemática. Pero es nuestra arma de trabajo: ahí reside la clave para que podamos utilizar la palabra (y otras unidades lingüísticas) como módulo en las instalaciones.

El hecho de que los *Unassisted Readymades* no sean modificados manualmente por el artista excluye en principio toda consideración de la ‹forma' para que el espectador crítico pueda interpretarla. La forma está dada previamente a la elección y presentación del *readymade* en la galería. Esa falta de forma excluye al *readymade* de su categorización como pintura o escultura (en suma, como expresión individualizada de un artista). El *readymade* conforma una nueva categoría que tiene presente el lenguaje, y que opta por una vía diferente de comprensión, que va más allá de la pura representación para sumergirse en la presentación. El título del *readymade* será esencial para definir los factores que conforman esa vía. Cuando el conceptual toma directamente la forma lingüística, por mucho que niegue la necesidad de la materia visual, debe recurrir a ella. Las obras conceptuales, pese a todo, se dan materialmente, sea a través de la publicación en una revista, sea utilizando un espacio artístico, sea con la ayuda de marchantes, con la compra o el mecenazgo. El marco institucional sigue rodeando estas manifestaciones. Los críticos seguirán publicando sus reseñas. Aunque no sea más que ‹escritura', la obra de arte sigue inmersa en el mundo de lo material.

El acto de presentación que supone el *readymade* se halla ligado al acto de nombrar el objeto, y este título -insistimos- es relevante para el encuentro entre el autor y el receptor. Thierry de Duve enumera diversos procesos conducentes a la relación significativa del texto con el objeto que designa: tautologías, metáforas, sinécdoques, alegorías [10], que podrían también referirse al nominalismo pictórico. La interacción del objeto con el texto da lugar a juegos de palabras que pueden llegar a ser muy complejos, y a la oposición (o una falta de relación) entre la pieza y el título aplicado a

10.DUVE, Thierry de: ?Echoes of the Readymade; Critique of Pure Modernism", en *October* nº 70. Otoño, 1994. Pág. 74

ella. Cuando estas dos dimensiones se oponen, se está dando dentro del lenguaje plástico una ampliación hacia una vertiente lingüística, pero una vertiente lingüística que renuncia al primer impulso que el artista pueda sentir de asomarse al terreno de lo poético. Se trata de la inauguración de un nuevo lenguaje que dará lugar a juegos como el de *L.H.O.O.Q.* (que deletreando, corresponderían a la frase francesa ?elle a chaud au cul"), o el de *French window, fresh widow.* Las relaciones entre artes plásticas y literatura han estado presentes en nuestra civilización, pero en el caso del *ready-made* y del arte conceptual ya no se trata de estos fenómenos. No es una interacción entre dos artes. Todo lo aurático de la literatura, y concretamente la poesía, queda relegado.

Desde una perspectiva más amplia, en todo objeto de arte que se haya titulado existe en origen una multiplicación de conceptos, ya que se intenta llegar al mismo por medio del código lingüístico (el título de la obra) y del objetual o referencial (la obra misma). Cuando es este carácter doble el que se quiere poner de relieve, nace la versión lingüística del *ready-made* y de sus herederos. Incluso podemos plantearnos una multiplicidad cuando el título nos conduce a unos significados, y el objeto a otros. Es la confrontación de ambos lo que dará sentido a la obra.

Siguiendo esta línea, el arte conceptual inserta en el mismo objeto físico la palabra. Si se da contradicción en estos casos, ésta será aún más evidente, pues la disposición visual puede llevarnos a unos significados, pero las palabras (no *esas* palabras) nos remiten siempre a otros. La situación es, por tanto, más compleja. En estos casos, como plantea Thierry de Duve,?el arte conceptual identificó la enunciación con la producción"[11]. Aunque estos avances ya se encontraban en germen en el *readymade,* la corriente conceptual lingüística las puso de relieve. Identificar la palabra con el objeto hace posible que las diferentes grafías puedan conformarse como módulos en las instalaciones. Aunque muchas manifestaciones conceptuales no puedan ser denominadas así, la palabra-objeto abrió una vía de investigación.

11.DUVE, Thierry de: ?Echoes of the Readymade; Critique of Pure Modernism", en *October* nº 70. Otoño, 1994. Pág. 88.

Sólo teniendo presente los avances lingüísticos que supone el *ready-made,* se puede comprender el giro de las tendencias conceptuales. No se trata solamente de obras que transgreden el espacio mismo de la (re)presentación (las obras minimalistas suponen una transgresión del espacio expositivo y abren paso a las instalaciones). Se trata de obras que cuestionan las circunstancias lingüísticas que rodean a la obra de arte: las etiquetas, los catálogos, sustituirán a la obra de arte misma. Anastasi, en 1967, exponía como objeto de arte la etiqueta que debía marcar el hipotético objeto. Y más. Hacía una etiqueta de una etiqueta, proceso altamente multiplicativo y autorreferencial (aunque no podamos hablar de ambición espacial, sino del rapto de un objeto por otro). Las dos etiquetas mostraban, pues, el siguiente texto:

William Anastasi
b.1933
Label 1967
Type on paper

En 1972, en la Kunsthalle de Düsseldorf, Broodthaers utilizaba las etiquetas como punto de conexión entre 266 objetos que conformaban la exposición titulada *The Eagle from the Oligocene to the Present*. En todas las etiquetas rezaba la leyenda ?This is not a work of art"[12]. El uso del lenguaje escrito ofrece una lectura determinante en el significado de la obra expuesta y se remonta a la dimensión lingüística del *readymade*. La relación con el objeto en un espacio determinado de la experiencia es clara, como se puede deducir del uso del pronombre demostrativo ‹this', referencia obligada al espacio y al tiempo de exposición del objeto (al mismo estilo que el ‹esto no es una pipa' de Magritte se mostraba como una reflexión acerca del objeto de la realidad y la representación visual).

Los usos lingüísticos en las obras conceptuales se vertirán en otras tendencias. Por ejemplo, será el medio por el que se dará fe de la autenticidad

12.DUVE, Thierry de: ?Echoes of the Readymade; Critique of Pure Modernism", en *October* nº 70. Otoño, 1994. Pág. 66.

del objeto, para lo que se necesitará la presencia de un notario. Piero Manzoni dará certificados, como Klein, para adjudicar las zonas de sensibilidad pictórica inmaterial

¿Cómo afecta esto a las instalaciones que cuentan con el uso de la palabra, (o letras) números, signos gráficos etc. como unidades modulares para crear un espacio? La multiplicación de estos elementos no se puede inscribir en la categoría simple de ‹lo visual". Las palabras se leen, pero nos abocan a decodificarlas con respecto al código lingüístico que conocemos, y no a nuestra simple experiencia visual. En el contexto literario la confección de un texto implica una producción. Hasta el *readymade,* el uso de la palabra en la obra plástica había sido una enunciación, no una producción. A partir de él, y sobre todo a partir de su hijo predilecto, el arte conceptual, la palabra se convierte en el producto plástico. Un cuento no remite a ninguna espacialidad experiencial. Sin embargo, el uso de la palabra en las instalaciones sí nos abocará a ella. Ese mismo cuento, ocupando toda una pared, modifica y altera las percepciones del espectador, y no sólo se presenta como un cuento digno de lectura. A menudo los folios de *Art & Language* ocupando toda una pared no serán leídos por el público, pero sí se convertirán en elementos materiales que modifican la apariencia de la galería. Aparte del significado intrínseco de la palabra, ésta adquiere una potencialidad espacial antes impensable en el ámbito plástico.

Aliaga piensa que "de haber sido el texto el mejor instrumento del Arte Conceptual, los artistas habrían abandonado definitivamente toda visualización, se habrían convertido en teóricos puros. Se limitarían a escribir textos y a publicarlos"[13]. A pesar de que el autor continúe recalcando la necesidad que sentían los artistas de utilizar al menos la fotografía y en ocasiones el objeto, creemos que el acercamiento al texto lingüístico no ocurrió de la misma manera que se propondría un escritor. El significante de la palabra, si bien ha sido utilizado por las vanguardias históricas como el Ultraísmo, adquiere una dimensión más plenamente visual con los artistas

13.ALIAGA, Juan y CORTÉS, José Miguel: *Arte conceptual revisado.* Univ.Politécnica de Valencia. Valencia, 1990. Pág. 73.

conceptuales. En el fondo, como lo pretendido era el lenguaje, en un sentido extenso de la palabra, la inclusión del discurso visual o literario era lo de menos. Todo lenguaje, toda percepción implicaba un concepto. La lengua escrita resultaba óptima para la transmisión de conceptos, para su desglose de significados, pero no era ni literatura ni pintura ni escultura lo que los conceptuales pretendían hacer: era arte, el soporte sobre el que se desarrollara era lo de menos. Esas eran sus pretensiones, y por eso no tenían ningún pudor en utilizar palabras u objetos de la más diversa procedencia.

Por otra parte, la superación de las diversas disciplinas plásticas, la inclusión de fenómenos que en principio nada tienen que ver con la tradición artística, no significa necesariamente que el lenguaje escrito sea intercambiable por la imagen. Michael Baldwing hablando de Donald Davidson apunta que "puede estar en lo cierto al decir que una imagen no vale mil palabras o ninguna otra cantidad, porque las palabras no son la divisa adecuada para cambiar por imágenes"[14]. Que tanto la pintura como la literatura tengan la capacidad de transmitir una misma sensación no significa que hayan de ser intercambiables. Las unidades mínimas de significado lingüístico -los monemas- están relativamente aceptadas; en cambio, no ocurre así, por ejemplo en la pintura: ¿son unidades mínimas de significado el punto y la línea o, según las ocasiones, se trata de unidades solamente formales?

Igualmente, en una instalación, los objetos y las palabras presentadas son eso, objetos o palabras en toda su materialidad. Sin embargo, la relación entre distintas palabras en un discurso será Literatura, o la relación de los objetos en una instalación hará que pueda ser entendida como una obra de arte. En el fondo, los conceptuales tenían algo de razón: la voluntad humana de construir un sistema de relaciones, el concepto, es lo que hace que una obra -un soporte, un residuo- se convierta para el propio hombre en una obra de arte.

14.ALIAGA, Juan y CORTÉS, José Miguel: *Arte conceptual revisado.* Univ.Politécnica de Valencia. Valencia, 1990. Pág. 27.

4.3. La vertiente lingüística del arte conceptual

Con el advenimiento de la vertiente lingüística del conceptual parecía que el lenguaje sustituía las categorías artísticas tradicionales, lo que podía suponer la reducción del objeto a su forma lingüística. Si formalmente puede ser así, Seth Siegelaub se refiere preferentemente a ? un estado mental de apertura e investigacion relativo a todo aquello que conforma el acto artístico. La posibilidad de que todo el mundo acceda a él y a su producción"[15]. La razón estriba en la accesibilidad del lenguaje en nuestro contexto occidental. Y prosigue:

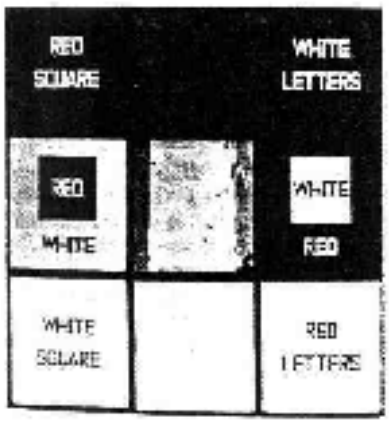
"Sin duda también estaba presente el deseo de situar la producción creativa, y, por consiguiente, su recepción, en un ámbito más cerebral. Hay muchas descripciones posibles de este arte, pero la contribución más importante de estos artistas -salvando las enormes diferencias entre ellos, cada vez más evidentes- fue amenazar seriamente (...) los conceptos capitalistas imperantes que el arte articulaba, sobre todo la propiedad privada, aun cuando hoy el sistema (sobre todo sus museos, colecciones e historia del arte) todavía intenta neutralizar su espíritu crítico convirtiendo los productos resultantes, de los'buenos tiempos de los sesenta', en buenos negocios tradicionales e inversiones estéticas?[16].

15.SIEGELAUB, Seth: "Apuntes sobre el llamado ‹Arte Conceptual'. (Fragmentos de entrevistas inéditas con Robert Hosvitz (1987) y Claude Gintz (1989))", en *Arte conceptual, una perspectiva.* Pág. 41.

16.*Ibídem*

Algunos artistas iban a optar por recursos exclusivamente verbales (por ejemplo, Ian Wilson). En otros casos, el lenguaje iba a constituir un punto de partida desde el que se iba a construir visualmente un espacio determinado. La organización ya no sólo sería gramatical, sino también visual, por lo cual tendrían cabida todas las formas de permutación, progresiones, exclusiones, etc, que repasamos en nuestras formas ideales de crecimiento (como se mostraba en el capítulo dedicado al análisis sintáctico).

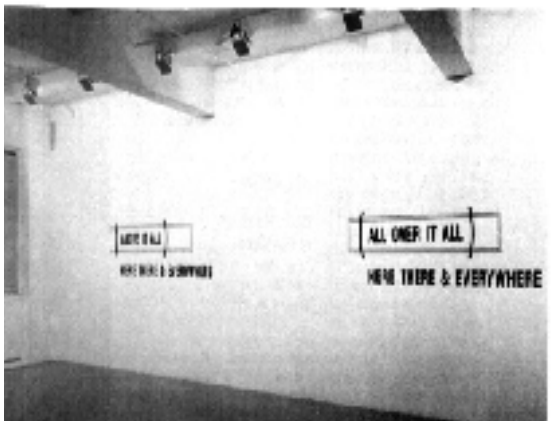
Esta vertiente que apoya la dimensión visual de la palabra tiene como precedente inmediato la reflexión de Sol LeWitt en *Red Square, White Letters* (ilustración 107). Se trata, no obstante, de una excepción dentro de la obra de LeWitt.



Il. 107. Sol Le Witt. *Red Square, White Letters.* 1962.

La sustitución de la expresión lingüística por el objeto tradicional, la pintura o la escultura, puede tener muchos matices. Hemos visto la importancia de Hanne Darboven dará a los números, integrándose plenamente en una perspectiva abstracta, o cómo On Kawara los utiliza como signo de duración, de transcripción de su vida. Pero nos interesa sobre todo aquella expresión que se integra en un espacio. Así funciona buena parte de la obra de Weiner (como se puede observar en la ilustración 108). No se trata de usos de definiciones (como ocurre frecuentemente en las tautologías de Kosuth), sino que el lenguaje se conforma como un material plástico en sí, y proporciona construcciones que pueden estar relacionadas, mental y/o físicamente, con el contexto. En otros casos, el lenguaje servirá de testimonio, o de instrumento para actividades programadas en el tiempo o el espacio.

Aunque fueron numerosos los artistas que utilizaron, constante o esporádicamente, la palabra en el conceptual, dos focos principales se pueden situar en Kosuth y en el grupo *Art & Language,* cuyos fundadores fueron Terry Atkinson, David Baingridge, Michael Baldwing y Harrold Hurrel[17]. La hipótesis sugerida por Weiner de que ‹la pieza no tiene por qué ser realizada' da importancia a la definición lingüística, y abandona la hasta entonces necesaria materialidad del trabajo visual. Otros artistas, sin embargo, apuntan que esa materialidad puede ser utilizada para renovar el contexto (por ejemplo, Buren), pero esto representa una ruptura dentro de la vertiente conceptual, que sitúa a Buren como figura autónoma[18]. Marcel Broodthaers, con sus ‹placas' se interroga sobre el mismo museo, pero



II. 108. Lawrence Weiner. *Here, There and Everywhere.* 1989.

17. El primer número de la revista *Art and Language* se publicó en mayo de 1969. Después, Kosuth fue el editor americano. En 1971, Mel Rasdem y Ian Burn unieron a la revista su ‹sociedad para el arte y análisis teóricos'. Philip Pilkinton y David Rushton se adhirieron con *Analitical Art. C*harles Harrison fue nombrado editor general (En HARRISON, Charles: ?Objeto de arte y obra de arte", en *Arte conceptual . Una perspectiva.* Pág. 29 nota 7).

18."Retrospectivamente esta oposición (...) entre el ‹extremismo' que podía representar el abandono de la visualidad en provecho del lenguaje o de la ‹idea', y la ‹ruptura' de Buren, que elige mantener una visualidad para revelar el *continente* que le sirve de abrigo, podría pasar por bizantina o irreal: muchos artistas conceptuales han sabido reencontrar después los caminos de la visualidad perdida, y las intervenciones de Buren no siempre ‹revelan el continente'".GINTZ, CLAUDE:"'El arte conceptual, una perspectiva': Notas para un proyecto de exposición", en *Arte conceptual, una perspectiva*. Pág. 13.

utilizará para ello el texto escrito que el mismo museo posee (por ejemplo, rótulos en los que se prohíbe la entrada a niños).

4.4. La palabra, la lógica y el estructuralismo

La dimensión lingüística aportada por Duchamp introdujo también el problema acerca de cómo interpretar ese lenguaje. Thierry de Duve acusa a los conceptuales de tergiversar la propuesta de Duchamp, que con sus *readymades* realizó un acto enunciativo, mientras que los conceptuales llevaron esa enunciación al paradigma estructuralista-semiológico:?El aspecto más flagrante de esta equivocación fue haber interpretado el cambio lingüístico que Duchamp le dio al arte en general en el paradigma estructuralista-semiológico y no haber visto que el paradigma relevante era el enunciativo"[19]. ¿Afecta este cambio a la introducción del texto escrito en las instalaciones? Y si es así, ¿cómo interpretar ese cambio?

Cuando nos referimos al paradigma enunciativo, señalamos la simplicidad del hecho voluntarista de nombrar al *ready-made*: ‹esto' (la obra), designado por un ‹yo' (el artista) se muestra a un ‹tú' (el espectador) en unas determinadas condiciones institucionales.

El problema surge cuando el objeto artístico (‹esto') se convierte en su enunciación (la palabra ‹esto'). Cuando el objeto artístico se transforma en su denominación, se está alterando ese esquema enunciativo. Así, el conceptual ha pasado a otras dimensiones. Thierry de Duve niega, por tanto, que el *readymade* tenga relación con el estructuralismo, cosa que sí afirma Gintz: ?Bruscamente, la aparición del *Readymade* entre las categorías artísticas lleva a tomar conciencia del hecho de que el arte es un sistema de lenguaje (visual), determinado también diacrónicamente por la sucesión de términos que se constituyen los unos a los otros en el tiempo, y sincrónicamente por aquellos con los que coexiste en un estado de lengua dada, de manera

19.DUVE, Thierry de: ?Echoes of the Readymade; Critique of Pure Modernism", en *October* nº 70. Otoño, 1994. Pág. 88.

totalmente análoga al modelo saussuriano"[20].

Desde nuestro punto de vista, las teorías de Kosuth sobre el carácter de proposiciones analíticas del arte expresado en *Art after Philosophy* responde a la concepción del modernismo según Greenberg[21]. Pero Greenberg todavía distinguía zonas de específica competencia en el arte (pintura, escultura, etc). La crítica de Kosuth no se centra en esas zonas específicas, sino en el mismo concepto de arte. O es arte, o no es nada; y además, se toma la figura de Duchamp para justificar la fase lingüística del arte con que el conceptual iba a trabajar.

El hecho de que Kosuth hable de proposiciones analíticas, le permite operar a partir de la lógica, o de cuestiones cercanas a la filosofía del lenguaje. Esto es lo que, para Thierry de Duve, conduce a la confusión. Según Thierry de Duve, para comprender el *readymade* no se puede partir del ?paradigma estructuralista (significado/significante, lenguaje/discurso, sincronía/diadronía, etc.), del paradigma lógico (proposiciones analíticas o sintéticas), del paradigma pragmático (que pone el acento en la performatividad del lenguaje)"[22]. Estamos de acuerdo con De Duve, pues no nos hallamos ante un solo acto lingüístico o lógico, sino ante manifestaciones artísticas. Si la interpretación de las obras conceptuales fuera ejercida como si se tratara sólo de un texto escrito, estaríamos hablando sólo de un texto escrito, y no de las artes plásticas (he aquí una de las bases de nuestra

20.GINTZ, Claude: ?El arte conceptual, una perspectiva: Notas para un proyecto de exposición".En *Arte conceptual, una perspectiva.* Págs. 10-11

21."Identifico modernismo con la intensificación, casi la exageración, de esta tendencia autocrítica que empezó con el filósofo Kant. Como fue el primero en criticar el concepto mismo de crítica, concibo a Kant como el primer modernista real. La esencia del modernismo descansa, tal como la veo, en el uso de métodos característicos para criticar la disciplina misma -no para subvertirla, sino para atrincherararla más firmemente en su área de competencia". En DUVE, Thierry de: ?Echoes of readymade". *October 70.* Otoño 1994. Pág. 61.

22.DUVE, Thierry de: ?Echoes of the Readymade; Critique of Pure Modernism", en *October* nº 70. Otoño, 1994. Pág. 65.

postura formalista).

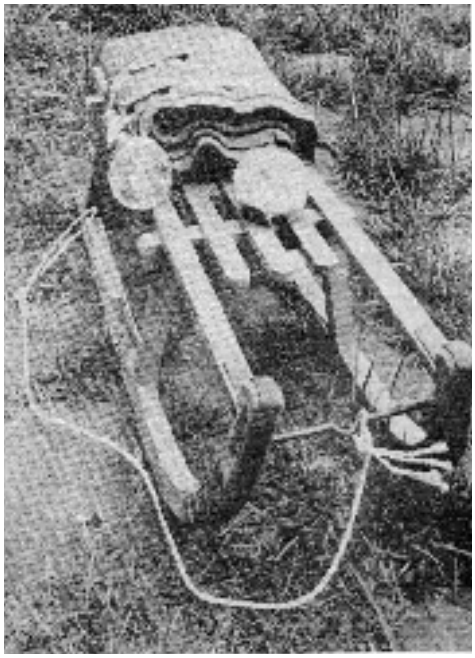
Las novedades del conceptual se basan en admitir las relaciones con la lógica o el lenguaje, haciéndolas explícitas. Si el *readymade* no puede ser considerado estructuralista, en cierto sentido el arte conceptual lo era. Otro fenómeno muy diferente es el aplicado por Gintz al *readymade*, pues habla de su interpretación en un contexto diacrónico o sincrónico, pero no de las bases de su creación. Aquí radica la diferencia entre Thierry de Duve y Gintz.

Nos interesan las posturas conceptuales según se hayan basado en ese supuesto estructuralismo. Nuestra propuesta se relaciona con la forma en que se va a generar la idea de multiplicidad a partir del uso de palabras, o letras, o signos de puntuación, números, etc. Al convertir la palabra en un objeto, éste se vuelve digno de análisis. Se buscan sus mínimas unidades, y para ello los conceptuales retoman los principios expuestos por Saussure, que no eran definitorios en Duchamp. La búsqueda, por parte del lingüista suizo, de mínimas unidades semánticas (monemas) o fonéticas (fonemas) casa perfectamente con la búsqueda de los elementos básicos que se proponían los constructivistas. Así, los principios de reglamentada serialidad que había tomado el minimalismo, pueden ser transferidos al campo del conceptual. Y cuando la palabra se convierte en objeto, es cuando se pone énfasis en tratarla como un módulo, multiplicable hasta raptar un espacio. Aquí es donde comienza la importancia de las unidades lingüísticas en las instalaciones.

A pesar de todo lo expuesto, no podemos olvidar cómo puede afectar el uso de la palabra desde otras posturas teóricas.

La conocida fórmula gestaltista de que la suma de las partes no equivale al todo, se encuentra en el uso del texto escrito en las instalaciones con un problema evidente. La lectura de izquierda a derecha de los textos en las instalaciones no responde a una aprehensión global y sintetizante (lo cual no obsta al reconocimiento de letras pormenorizadamente).

Sin duda, existe la aprehensión gestáltica básica que nos va a llevar, por ejemplo, al reconocimiento de las letras. Pero la combinación de una lectura de izquierda a derecha nos conduce por otros caminos más intrincados que los del cubo minimalista repetido reticularmente. Este forcejeo para que el espectador ‹lea' en una instalación modifica las relaciones pragmáticas



Il. 109. Joseph Beuys. *Trineo.* ¿1969?

entre él y la obra.

Las propuestas de Saussure nos retrotraían a una visión del lenguaje descomponible en unidades discretas. La visión de unidades modulares, como hemos visto con el cubo y las sillas, es comparable a las ambiciones saussurianas. Pero también podemos tener en cuenta las apreciaciones de Gillo Dorfles. Dorfles indica que el estatus del detalle es diferente según las artes.?Si bien una subdivisión en unidades ‹discretas' efectivas es imposible en pintura (y en arquitectura, sólo es posible en parte), sí que es posible, en cambio, una valorización diferente del detalle desconocido en otras artes?[23]. Esta frase sirve de apoyo a nuestra tesis sobre la necesaria composición de elementos en un espacio para la consecución de una instalación. Hemos sugerido la posibilidad de que el detalle pueda constituir una entidad relativamente autónoma en instalaciones. El hecho de que una instalación se componga de objetos dispersos por un espacio da lugar a la autosuficiencia de cada uno de ellos, y, a la vez, la posibilidad de que éstos puedan asociarse gracias a las afinidades que encuentre el espectador entre los objetos. La autonomía puede llegar al extremo de que un objeto que conforme una instalación sea aislado para convertirse en otra obra, e incluso llegar a ser un múltiple, como ocurría en el caso de *The Pack*, de Beuys (ilustración 5). Era entonces cuando el objeto arrancaba de sí mismo

23.DORFLES, Gillo: *Elogio de la inarmonía*. Lumen. Barcelona, 1989. Pág. 129-130. Gillo Dorfles puede estar refiriéndose a cualquier tipo de arte, incluso el no descrito por las categorizaciones tradicionales, puesto que el autor conoce de sobra que muchas propuestas artísticas sólo se puede incluir en el terreno del ‹entre'.

otras fuerzas significativas que no tenían por qué estar presentes en la obra primigenia. Así ocurre en el trineo que nació como múltiple a partir de *The Pack*. El múltiple corresponde al de la ilustración 109.

Después de expresar algunas apreciaciones acerca del detalle, Dorfles llega a nombrar el ‹detalle alfabético’:

?Pueden existir dos modalidades expresivas diferentes en la base de una única unidad verbal, según se la considere detalle (por tanto *globalidad de un detalle*) o *detalle de una globalidad* (la letra englobada en la palabra escrita que la mayoría de las veces ha perdido su significado ‹icónico’ originario). Si eso es cierto en el caso de la escritura (tanto ideogramática como alfabética), ¿por qué no podría serlo también en el de otros lenguajes, como, por ejemplo, el arquitectónico?”[24].

Estas afirmaciones permiten concebir la visualización de esas unidades en cuanto a su pérdida de importancia con respecto a una totalidad. Así, nos encontraremos tanto con instalaciones con un sentido textual, que se compone de frases y parágrafos, como aquellas cuyas unidades modulares serán letras o palabras (por ejemplo, la obra de Marcel Broodthaers *Territorium artis*, en la ilustración 110).

Il. 110. Marcel Broodthaers. *Territorium artis: La salle blanche.* 1975.

Todos estos análisis acercan en cierta medida la obra conceptual lingüística (y parte de las instalaciones que utilizan el lenguaje escrito) al estructuralismo, pero en ningún momento son suplantadas por él. Las propuestas de Kosuth sobre el lenguaje han sido a menudo interpretadas erróneamente, la mayoría de las veces diciendo que

24.DORFLES, GIllo: *Elogio de la inarmonía*. Lumen. Barcelona, 1989. Pág. 131.

posee la conciencia de que el arte es un sistema de lenguaje visual, análogo al sistema de Saussure. Es cierto que Kosuth se asocia a la lógica o al estructuralismo, pero en ningún momento deja de hablar de arte en su ?Arte y Filosofía". El problema va más allá de la responsabilidad de Kosuth, y recae en la interpretación de sus palabras. El mismo hecho de que el artista nombrara los dos términos por separado (y no, por ejemplo, un arte-filosofía) indica que creía en las diferencias entre ambos conceptos. Pero esta creencia no ha sido continuada por los críticos de sus textos, ni por gran parte del público. Aun pretendiendo ser comunicable, ha fallado la comunicación. Guercio nos cuenta, por ejemplo, que

?Calvin Tomkins (...), para quien el Arte Conceptual era una mera nota a pie de página del arte Minimal, decía que los americanos perdieron interés en el fenómeno cuando el arte se convirtió en filosofía. Consideraba que los europeos eran más receptivos a un arte hecho a base de ideas y lenguaje, advirtiendo que los únicos coleccionistas importantes de Arte Conceptual han sido europeos"[25].

El mundo de la forma, por tanto, ha influido en las condiciones contextuales en las que se han producido las obras que se componen de textos escritos. En cierto sentido, la palabra ha resultado ser un medio de privar a la obra de seducción, o de atribuirle un significado especial gracias a su interacción con el objeto artístico. La primera apreciación puede ser ligada al arte conceptual. La segunda, al *readymade.* Esa falta de seducción mediante el uso de la palabra conlleva tal frialdad, que puede interpretarse como un intento de valorar el papel del espectador, que ha de usar su intelecto para comprender la propuesta artística. El intelecto, y no otra cosa, pues dentro de lo conceptual se olvida lo poético, para que el espectador pueda reflexionar a través de la interacción entre el objeto y su título (en el caso del *ready-made*), o acerca del propio significado de la palabra arte, representación, etc. (como en *One and three chairs,* o en la escasa obra

25.GUERCIO, Gabriele:"Educados en la resistencia: Barry, Huebler, Kosuth y Weiner *versus* la prensa americana", en *Arte conceptual. Una perspectiva.* Pág. 30. La idea está tomada de TOMKINS, C.:"The Art World: An End to Chauvinism", en *The New Yorker,* 7 de diciembre de 1981.

conceptual de Sol LeWitt[26]). Es ese abismo en el que no sabemos qué es arte, o esa fase autorreflexiva del arte, ligada a la lógica, la que contempla la versión lingüística del conceptual. Las mismas estructuras silogísticas que Kosuth toma de la lógica necesitan de varias unidades-frase, que nos recuerdan a la multiplicidad o a la fragmentación de un pensamiento por fases. La palabra ofrece también la posibilidad de la autorreferencia, sobre todo en el contexto conceptual. La autorreferencia -en germen en la palabra- será una estrategia magnificada en otros dispositivos que forman parte de las instalaciones (como vídeos y espejos).

El interés por el terreno de lo abstracto -incluyendo en ello la filosofía- se muestra en lo poco que parece importar a estos artistas el objeto entendido en términos formalistas. Pero esto puede ser una contradicción con la cuidadosa presentación de muchas de sus obras. Si no fuera así, no se daría esa sensación de frialdad en el espectador. Esta apreciación justifica en cierta medida nuestro punto de vista formalista en el estudio de la inclusión de la palabra en las instalaciones. Detrás de la gelidez en la forma de colocar estos objetos también se esconde algo, aunque sea esa misma gelidez. Así, lo formal se constituye también como una vía de comprobación de que importa más el significado, el concepto que la pura materialidad. Estos artistas afirman que no tratan de subyugar formalmente al espectador, sino intelectualmente, y, curiosamente, eso se puede evidenciar también a través del modo en que el objeto-documento acaece.

Aunque la principal finalidad reconocida por los artistas se integre en el mundo abstracto de los conceptos; aunque, cuando se refieran a lo matérico, hablen más de documentos que de obras, ellos eligen unos materiales y no otros. Esta elección es a nuestro juicio significativa, y nos

26.En el caso de Kosuth se plantea el problema entre el significado del arte como lenguaje frente a su forma icónica u objetual. Cuando LeWitt utiliza el cuadrado rojo y letras blancas, organiza un juego de tautologías y de contradicciones. La obra se verá reducida a un juego de lenguajes. El color y el significado verbal proporciona casos imposibles o paradójicos, en los que se desborda todo significado o referencia formal.

unimos a Charlesworth, que afirma:

?El llamado conceptual es... un intento de redefinir el valor o significación de arte, más en función de sus atributos ideacionales que físicos (de la ‹experiencia'), pero es evidente que en tanto el Arte Conceptual depende de los mismos mecanismos para la presentación, diseminación e interpretación de las obras de arte, funciona en la sociedad de un modo similar a las obras anteriores más morfológicas"[27].

Los mismos artistas se contradicen a este respecto. Weiner llega a reconocerse ‹materialista', aunque luego no parece interesado en el posible resultado de su actividad: ?Podría decirse que el tema son los materiales, pero que su razón de ser va más allá de los materiales para llegar a algo más, a algo más que es el arte"[28]. Resulta curioso confrontar esa autodenominación de ‹materialista' con la opinión de Tom Wolfe acerca de la obra de Weiner. Wolfe critica a Weiner por su falta de cualidades visuales.Refiriéndose a una obra de Weiner publicada en abril de 1970, en *Arts Magazine,* Wolfe exclamó:

"¡Por fin! Se acabaron los objetos referenciales, (...) ya no se necesita audiencia, sino un ‹destinatario' que puede ser o no ser una persona y puede estar allí o no, se acabó la proyección del ego, tan sólo el ‹artista', en tercera persona, que puede ser o no ser alguien, ya que nada se le pide, ni siquiera la existencia, perdida en el modo subjuntivo; momento de abdicación absolutamente desapasionada, de abandono despreocupado, en el que el arte llevó a cabo su pirueta final, ascendió más y más arriba por una espiral sin fin que sólo decrecía para estrecharse y, en un acto final de libertad,en una última reacción vital previa al estado fósil, desapareció en la cima de su apertura

27. En CHARLESWORTH, S.:"A declaration of dependence", en *The Fox,* 1, enero 1975. Citado en GUERCIO, Gabriele: ?Educados en la resistencia: Barry, Huebler, Kosuth y Weiner *versus* la prensa americana", en *Arte conceptual, una perspectiva* Pág. 32

28.En ?Cuatro entrevistas (con Barry, Huebler, Kosuth, Weiner)", realizadas por un crítico inexistente, Arthur R. Rose, personaje que inventó el mismo Kosuth. Los mismos artistas plantearon las preguntas y dieron la clave de las respuestas. En *Arte conceptual, una perspectiva.* Pág. 38.

fundamental...¡y surgió por el otro extremo convertido en Teoría del Arte.... Teoría del Arte pura y simple, palabras escritas en una página, literatura que la mirada no puede mancillar"[29].

Aunque los conceptuales lingüísticos (sobre todo Kosuth) manejen dos ideas principales, la autorreferencialidad del arte y la identidad lingüística entre el significado y el uso, luego utilizarán objetos para realizar sus obras, y será necesaria la comparación con el texto para comprender los objetivos del artista. Cuando Kosuth realiza *One and three chairs* (ilustración 2), el texto queda relegado a una reproducción ampliada de la definición de la palabra ‹silla' en un diccionario. Por tanto, la ambición espacial no viene directamente determinada por el mismo texto, sino por su relación visual (y, sobre todo, intelectual) con el objeto silla y con su reproducción fotográfica. El conjunto de acepciones de la palabra queda agrupado en un solo elemento, que es el que se pone en juego para comparar diversos modos de representación. A pesar de la evidente materialidad que se necesita, el significado que se deduce de esta instalación se inserta en un terreno puramente abstracto. La definición de universales hará que Kosuth repita este tipo de investigación con otros objetos (una planta, un cristal...)[30].

29.En WOLFE, Tom: *La palabra pintada. El arte moderno alcanza su punto de fuga*. Anagrama. Barcelona 1989. Tercera edición. Pág 126-127.

30.Buchloh señala una obra de Morris que, aun partiendo de la reflexión acerca del cubo, posee una estrategia análoga a la de Kosuth, y con una evidente herencia duchampiana: ?En la *I-Box*, por ejemplo, se enfrenta al observador con un juego semiótico (con palabras ?I" y ?eye") y con un truco en la estructura: partiendo de lo táctil (el observador ha de manipular físicamente la caja para ver el *yo* del artista), se pasa por el signo lingüístico (la letra ?I" define la forma del encuadre, la ‹puerta' de la caja) hasta llegar a la representación visual (el desnudo fotográfico, retrato del artista), para volver de nuevo al principio. Es, sin duda, esta estructura tripartita del signo estético -la separación en objeto, signo lingüístico y reproducción fotográfica- la que encontraremos en infinitas variaciones simplificadas por razones didácticas (para que funcionen como imponentes tautologías) y diseñadas con fines estilísticos (para que sustituyan a los cuadros) en las *Protoinvestigations* de Kosuth posteriores a 1966". En BUCHLOH, Benjamin: ?De la estética de la Administración a la crítica institucional (aspectos del arte conceptual: 1962-1969)", en *Arte conceptual. Una perspectiva.* Pág .17.

Su uso de objetos tomados del universo cotidiano es combinado con sus intereses filosóficos. En otras obras utiliza proposiciones cercanas a la lógica. En ?Arte y filosofía" toma prestadas frases de A.J. Ayer, Wittgenstein, I. A. Richards, lo que demuestra la influencia que ha sufrido por parte de filósofos analíticos y lingüistas. Pero toda esta preocupación por el terreno de lo abstracto no hace que renuncie a la puesta en escena en un espacio. En *Las ocho investigaciones* (ilustración 97) la utilización de sillas con relojes frente a ellas responde a que cuenta con la posibilidad de que alguien se siente ante los documentos, y que cada lectura esté determinada ya temporalmente por las distintas horas que muestran los relojes. Aunque Kosuth reaccione contra las posturas formalistas, los objetos que inserta en la galería son elegidos por él, responden a una decisión cuyo estudio también es posible. Por tanto, sus ‹documentos' pueden ser tratados como proposición sintética, aunque para Kosuth el arte sea una proposición analítica [31]. Por otra parte, si se puede verificar cierta idea de multiplicidad en *One and three chairs* es porque un mismo universal está sirviendo para tres representaciones diferentes. La referencialidad, por tanto, se ha concretado en el documento expuesto por Kosuth, aunque el artista insista en que el arte conceptual no posee vinculación alguna de tipo referencial con el mundo y las cosas, como ocurre en la lógica y en las matemáticas.

Pero incluso aunque tomásemos en cuenta solamente la significación de las propuestas conceptuales dentro del terreno de la lógica, los artistas, en su mayor parte, no saldrían bien librados. Con ocasión de una exposición de Barry en la Galería de Leo Castelli, Perrone calificará las obras como ?conceptualmente simples", o como ?ideas tontas en sí mismas", llegando

31.?Pero en arte no tratamos con una *proposición sintética* en el sentido de la terminología de Kant y Ayer, es decir, de aquélla cuya validez está determinada por los hechos de la experiencia. El arte, para Kosuth, se relaciona con la *proposición analítica,* cuya validez depende de las definiciones de los símbolos que contiene."MARCHAN FIZ, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto.* Akal. Madrid, 1994 (sexta edición) Pág. 256.

incluso a reprochar que no hubiera utilizado el arma del estímulo visual[32].

Mel Bochner expondrá en la Sonnabend Gallery *Las siete propiedades de entre 1971-1972.* La obra consiste en hojas de papel sobre las que hay colocadas unas piedras señaladas como A, B, X e Y, con algunas observaciones escritas debajo. Por ejemplo, ?Si X se halla entre A y B, entonces A y B no son idénticas". El comentario mordaz de Robert Hugues no se hará esperar, afirmando que se trata de la lógica de un niño de primero[33].

Una buena parte de los críticos han puesto de relieve la existencia de un abismo entre las pretensiones de los artistas en el entorno de la lógica y los resultados conseguidos. Por una parte, los artistas reniegan de la fisicalidad del objeto. Pero cuando un especialista en filosofía comenta las obras, se insiste en que no existe más que una puesta en escena de ciertos conceptos, y no una nueva profundización.

Art & Language, por ejemplo, reconoce una herencia del concepto de ‹sentido' de Frege, ajeno a la acepción psicológica del término, y la influencia de la filosofía analítica anglosajona[34]. *Art & Language* justifica su uso del lenguaje porque considera a éste un medio menos equívoco que el plástico. Posteriormente, el grupo inglés admitirá que ?lo equívoco que puede ser el

32.?En los tiempos modernos nadie esperaba que el artista fuese buena persona o que tuviese buenos pensamientos. Ni siquiera les hemos pedido que sean pensadores brillantes: ésa es la diferencia entre el artista y el científico. Nos bastaba con que se nos estimulara *visualmente".* PERRONE, Jeff: ?Review of Barry's exhibit at Castelli", *Artforum* 14, abril 1976. En GUERCIO, Gabriele: ?Educados en la resistencia: Barry, Huebler, Kosuth y Weiner *versus* la prensa americana", en *Arte conceptual, una perspectiva.* Pág. 34.

33.HUGHES, Robert:"Decadencia y agonía de la vanguardia" en BATTCOCK, Gregory (ed.): *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual.* Gustavo Gili. Col. Punto y línea. Barcelona, 1977. Pág. 148.

34.Art & Language en una entrevista de 1971 con Catherine Millet. C. Millet: *Textes sur l'art conceptuel,* págs. 38-39, 40-41 y 41-42. En MARCHAN FIZ, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto.* Akal. Madrid, 1994 (sexta edición)…. pág.423.

lenguaje"[35].

La postura de *Art & Language* señala de nuevo un rechazo del objeto, por lo que queda justificado el uso del lenguaje y que su tarea se dedique sobre todo a las publicaciones. Ahora bien, no hay que olvidar que ese rechazo del objeto tiene tras sí una crítica del fetichismo que se ha llegado a tener en nuestra sociedad postindustrial. Pero, de nuevo, surge la contradicción: cuando sus obras se exponen en forma de archivos, o de paredes cubiertas por texto, se consigue modificar el ambiente de la sala. Lo formal vuelve a plantear la batalla, ya que los espectadores difícilmente llegan a leer completamente sus escritos, pues la tarea se torna abrumadora para el público. Lo conseguido, tal vez sin proponérselo, es la modificación de un espacio dado previamente, antes que la lectura de sus creaciones lingüísticas. Queriendo abandonar el fetichismo de la obra artística, consiguen que la manipulación de las paredes pueda hacerse aliada de la misma sala como fetiche.

4.5. Aplicación del formalismo al arte conceptual: una vía abierta a las instalaciones

El uso de la palabra en la obra de arte conceptual ha tenido consecuencias en obras posteriores. Si bien no siempre se han utilizado los textos en el sentido conceptual, la introducción de elementos hasta entonces impensables en la obra plástica (las palabras) ha hecho posible que hoy en día se admitan como instalaciones ciertos grupos de unidades lingüísticas que, según las tradicionales clasificaciones de disciplinas, no pertenecían al estricto campo de lo plástico.

El uso del lenguaje por los conceptuales no es poesía, ni lógica, aunque desee inscribirse plenamente en lo artístico. Un elemento extraño se

35.Son palabras de *Art & Language* en una entrevista de 1971 con Catherine Millet. C. Millet: *Textes sur l'art conceptuel,* págs. 38-39, 40-41 y 41-42. En MARCHAN FIZ, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto.* Akal. Madrid, 1994 (sexta edición) Pág.424.

ha añadido al campo de las Bellas Artes. Sin embargo, el sentido originario de ese lenguaje se ha perdido en muchas obras contemporáneas, que no tienen reparos a la hora de tomar textos de diversa procedencia para la elaboración de instalaciones. El proceso conceptual ha sido dado de lado en muchas ocasiones. Se ha vuelto a lo literario, a un universo íntimo, a textos documentales, todo ello sin la pretensión autodefinidora del arte conceptual (aunque, evidentemente, todavía somos testigos de creaciones conceptuales).

Lo que se pone de relieve como consecuencia del conceptual en el plano formal es la fijación del texto (y mucho más, de partes del texto) como un módulo apto de repetirse. El objeto material había sido sustituido por su enunciación lingüística. Como soporte habitual de las ideas, el texto contribuía especialmente al desarrollo del arte conceptual, pero el juego de la fragmentación podía ofrecerse de múltiples maneras, siempre volviendo a remitirse a la apariencia visual.

La fragmentación por selección de una palabra se hace evidente en las obras de Kosuth o de Weiner. La selección y la atención en una palabra se realiza por métodos visuales: Kosuth es propenso a la utilización de los tubos de neón, pero las palabras ya dispuestas en el texto original en cursiva son las que dan nombre a la obra, como ocurre en los textos provenientes de las *Confesiones* de San Agustín, o del *Jardín de senderos que se bifurcan,* de Borges. Resulta curioso, por otra parte, que estas obras tengan como tema lo global dentro de la infinitud de lo múltiple (el libro que es la cifra y compendio de todos los demás, por ejemplo). De esa infinitud de lo literario es de donde toma Kosuth el fragmento que significa la palabra. El fraccionamiento de las palabras se consigue a través de la alteración de su posición, de su aislamiento de un texto, de su manipulación para conseguir figuras a través de su aglomeración[36].

Robert Barry considera que "la palabra-objeto es un centro de infinitas posibilidades, separada y, empero, interrelacionada por el color, el espacio y

36.Se trata de obras relativamente recientes de Joseph Kosuth. Dichos textos fueron expuestos en Sevilla en la galería Juana de Aizpuru en marzo de 1993.

la posición de otros centros que se extienden hasta donde podamos imaginar"[37]. En junio de 1969, Barry envía a una exposición en Seattle una contribución que se reducía al siguiente mensaje:"Todo lo que sé pero en lo que no pienso en el presente. 13h.36, 15 de junio de 1969, Nueva York". En diciembre del mismo año Barry organiza en la galería *Art and Project* de Amsterdam una exposición que consiste en una placa en la puerta de la galería en la que se leía: ?Durante la exposición la galería permanecerá cerrada"[38].

La palabra-objeto lleva en su ser algo que pasa desapercibido en la propia palabra introducida en un texto. En una página llena de letras tipográficas, nos dejamos llevar por el flujo, por el argumento de la redacción. Raras veces se nos puede ocurrir observar la letra solamente en su forma. Nos subyuga más el significado que propone. La utilización de la palabra en un campo eminentemente visual conduce a que se aumente la faceta visual de la palabra, y la utilización de medios para enfocar la atención sobre ella. Así, el enfrentamiento a una palabra sólo como palabra ha de hacerse desde el punto de vista visual mediante la alteración de su ser normal: por ejemplo, el ponerla al revés, o saliéndose de los márgenes contribuye a llamar la atención sobre ella.

Estas modificaciones del significante, de la palabra materialmente dada, se conjugan además con el significado que denota. Por ello la palabra (o un texto, o fragmentos con significado) se constituye en la instalación como medio polivalente.

Pero no olvidemos que nos encontramos en el campo de lo artístico. Una obra de arte no viene delimitada por lo que, según el autor, es, sino por lo que el conjunto social, o un grupo de críticos, dicen que es. La lectura literal de la palabra en las instalaciones ha de combinarse con la apariencia visual

37.Son palabras de Robert Barry en ALIAGA, Juan y CORTÉS, José Miguel: *Arte conceptual revisado.* Univ.Politécnica de Valencia. Valencia, 1990. Pág. 105.

38.GENETTE, Gérard: *L'oeuvre de l'art. Immanence et trascendance.* Seuil. París, 1994. Pág. 164-165.

de la misma, de los objetos con los que se conjuga, e incluso de la misma galería donde se expone. El contexto espacial donde estas mismas palabras se insertan dota a la instalación de un significado que sobrepasa el significado literal. El uso de una palabra como un módulo digno de repetirse (para que esta multiplicación nos lleve a recrear un espacio) dota a la palabra de una dimensión material, por mucho que los conceptuales pretendieran que con lo lingüístico la obra de arte se desprendía de la materialidad para ingresar en el campo de lo abstracto.

Además, la palabra guarda visualmente una gran posibilidad de cambios formales. Sin embargo, la gélida tendencia conceptual ha tendido a usar la tipografía antes que la caligrafía, lo que ocasiona sin duda unas connotaciones determinadas.

Este uso de la palabra como definidora de un espacio tiene sin embargo profundas raíces. Por ejemplo, aquellas fachadas de monumentos islámicos, con motivos ilegibles para nosotros, que funcionan, sin embargo, estéticamente. Esa potencialidad de significación, que no es llevada al último término debido a que el espectador desconoce el código arábigo con el que ha actuado el artista, hace de la palabra un objeto potencial: ‹sabemos' que ha de significar en una dimensión que supera a la que podemos sólo entender estéticamente. Esto le da a este especial módulo un carácter críptico de indudable atracción para el espectador. La palabra-módulo se inscribe, así, en el módulo de las potencialidades. Adquiere la potencia visual de las imágenes, pero siempre guarda la posibilidad de que el significado se abra aún más, y esto afecta a un género como las instalaciones.

El lenguaje en las instalaciones debe aumentar su potencial visual si quiere separarse de la escritura. La palabra adquiere gracias al conceptual una importancia que no proviene de lo literario. El objeto de arte será publicado. Las fotocopias del mismo tienen el mismo valor que el supuesto original. Estos medios pretenden impugnar los mecanismos institucionales de la distribución y la crítica, pero a cambio de ello, el objeto artístico puede perder su densidad (o, su fetichismo, o su carácter aurático). Sin embargo, en el contexto de la instalación, la palabra aparece en toda su materialidad. Podemos concluir, por tanto, que a pesar de los usos de la palabra por el

conceptual, éste tiene una importancia radical para que en el género de las instalaciones se llegue a considerar la palabra o la létra como módulo, ampliable, repetible, conmutable. No importa que estas palabras en origen se dispusieran en las páginas de un fichero. Lo importante es que gracias a esa introducción en las artes plásticas, hoy es posible ver instalaciones que utilizan (ya, sin transgredir nada) los elementos lingüísticos.

4.5.1. La creación del espacio por medio de la palabra

El nacimiento del conceptual como tal resulta un tanto confuso. *Card File,* de Morris y *Red Square, White Letters*, de LeWitt (ilustraciones 104 y 107), habían sido tempranas obras con aliciente conceptual, pero hoy en día calificamos a estos artistas como minimalistas. El término ‹concept art' fue acuñado por Henry Flynt en 1961. Buchloh -que Kosuth critica, entre otras cosas, por la supuesta falsedad de los datos que aporta- sitúa la primera exposición conceptual en la Escuela de Artes Visuales de Nueva York en 1966[39]. Se titulaba *Working Drawings and other Visible Things on Paper Not Neccesarily Meant to be Viewed as Art,* y era resultado del trabajo de Mel Bochner. Se componía de dibujos, bocetos, tablas y otros documentos generados en el proceso de creación; a ello añadía fotocopias de los originales, ubicados en carpetas. Éstas se colocaron sobre unos pedestales en el punto medio del espacio expositivo.

Como podemos deducir, la naturaleza de los objetos expuestos no olvidaba que se estaba transformando el formato y el espacio de la exposición. Los principios conceptuales tenían una puesta en escena concreta, por muy fríamente que se quisieran presentar los objetos. En una exposición tan temprana, había ya una intención espacial.

Lo mismo ocurre en la exposición fundamental *January 5, 31, 1969,* que se realizó en un local de oficinas. Para Siegelaub, organizador de la muestra, el aspecto de las oficinas no tenía importancia, pero esto puede

39.BUCHLOH, Benjamin: ?De la estética de la Administración a la crítica institucional (aspectos del arte conceptual: 1962-1969)", en *Arte conceptual. Una perspectiva.* Pág. 15.

interesar a las instalaciones. El uso de estos locales tenía un fundamento: así se evitaban las asociaciones que provocan las galerías o museos (con lo que se excluía también la conversión del objeto presentado en un fetiche cultural). Resulta evidente que, de una u otra manera, los conceptuales tenían en cuenta también la puesta en escena de sus obras (o documentos). En la exposición, que fue llamada *January Show,* el trabajo de los artistas participantes, Barry, Huebler, Kosuth y Weiner, fue convertido en catálogo. que constituía finalmente, el material.

?Al convertir el catálogo en la materia principal de la exposición, Siegelaub redujo los trabajos de los diferentes artistas a una serie de definiciones que él llamaba ‹primary information'(...).

La presentación material de los trabajos de los cuatro artistas (...) era para Siegelaub algo accesorio e incluso inútil en la medida en que el trabajo ya existía como información previa"[40].

A pesar de esas opiniones, el mobiliario de oficinas formaba parte de la exposición (una mesa de secretaria, un sofá, un par de lámparas y una mesa baja). Incluso se contrató a una recepcionista. Todos estos factores hacen pensar en una exposición de carácter muy diferente a las que se habían organizado hasta entonces. La nueva apariencia, la interacción del espectador, que podía sentarse, leer, mirar los documentos de las paredes, nos hacen contemplar la muestra como algo muy cercano a las instalaciones.

Aparte de la fotografía de Huebler, que servía como documento de un viaje en coche de Massachusetts a Nueva York, y de una pequeña carpa levantada por Weiner, era la palabra la protagonista de la muestra. Kosuth había insertado definiciones de un diccionario de sinónimos en páginas de periódicos, como si se tratara de anuncios publicitarios. Los periódicos estaban sujetos directamente a la pared, sin marcos, sin cristales. Una placa en el muro indicaba también que se habían liberado radiaciones en el entorno. Ésta era una obra de Barry.

40.MORGAN, Robert C: ?La situación del arte conceptual antes y después del ‹January Show"", en *Arte conceptual, una perspectiva.* Pág. 42.

En todo caso, eran pocas cosas las expuestas, lo que constituye para Robert C. Morgan un aspecto provocador[41]. La práctica ausencia de objetos se podía interpretar como un nuevo recurso que tomaba en cuenta las características arquitectónicas del lugar.

A pesar de que la obra de *Art & Language* consistía en publicaciones, éstas fueron tomadas como punto de partida en exposiciones. Algunos comisarios enmarcaban los ejemplares del periódico y los colgaban en las galerías. De esta manera, se ocupaba un espacio expositivo y, a su vez, las páginas se volvían ilegibles, con lo que la valoración que se pudiera dar de la obra confirmaba cada página como un módulo. En otras ocasiones el texto escrito era organizado en ficheros. En la Documenta 5 (en 1972) se expusieron los *Índices* de *Art & Language.* Los ocho ficheros se dispusieron en el centro de una sala cuadrada. Había un índice con los tipos de relaciones que existían entre los 350 fragmentos de los textos, y este índice se colocó en las paredes de alrededor. Esta disposición nos indica un deseo de ambición espacial que puede relacionarse incluso con las apetencias minimalistas (si tenemos en cuenta que el mobiliario podía reducirse a una apariencia cúbica).

Las esperanzas de los conceptuales de que su obra fuera leída no se solían convertir en realidad, precisamente por la puesta en escena de sus textos. Las diferentes soluciones de las exposiciones hacían que la interacción del público con la obra no recorriera el camino de la lectura. Por un lado se hallaban los contenidos de la obra; por otro, la presentación. Stitelman, por ejemplo, consideraba que la *Ninth investigation* (*Novena investigación),* de Kosuth ? en contra de las expectativas del artista, no lleva a que el público lea el texto sino a la aceptación de la instalación visual como obra"[42].

Como estamos comprobando, exposiciones relevantes del arte

41.MORGAN, Robert C: ?La situación del arte conceptual antes y después del ‹January Show'", en *Arte conceptual, una perspectiva.* Pág. 42.

42.GUERCIO, Gabriele: ?Educados en la resistencia: Barry, Huebler, Kosuth y Weiner *versus* la prensa americana", en *Arte conceptual, una perspectiva.* Pág. 33. La idea está tomada de STITELMAN, P.:"Review of Kosuth's exhibit at Castelli", en *Arts* 47, febrero, 1973.

conceptual, a pesar de sus principios, habían tenido ya una relación con el espacio que se infería de la multiplicación de elementos impresos por las paredes de la galería. A ello se puede unir una multiplicación temporal. Por ejemplo, en el *January Show* (y después en *March 1969)* los artistas proponían una obra diferente para cada día del mes.

?Despues se pensó en *July, August, September 1969* como una exposición más espacial, pues cada participante (Carl Andre, Robert Barry, Daniel Buren, Jan Dibbets, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Richard Long, N.E.Thing Co. Ltd., Robert Smithson y Lawrence Weiner) habían creado una obra en *topos* geográficos muy separados unos de otros, y que únicamente el catálogo era capaz de reunir y ‹documentar' "[43].

Cuando las palabras adquieren autonomía es, a nuestro entender, cuando se separan del soporte impreso, o cuando, aun estando impresas, adquieren una apariencia más evidente. A partir del conceptual un buen número de obras no dependerá exactamente de su impresión.

Memory (1976) es una obra de Thierry Kuntzel en la que coloca múltiples versiones en neón de la palabra ‹memory', variando en intensidad y en ritmo de oscilación. En esta obra hay una apreciación de esa visión del detalle, y de la palabra como módulo. La variación entre los módulos es visual, formal. Sin embargo, el significado de la palabra permanece. La multiplicidad es, en este caso, evidente. Se trata de módulos que guardan siempre una misma base significativa. Esta preocupación por la palabra no es extraña en Kuntzel, quien fue alumno de Roland Barthes y se vio por tanto influido por teorías semióticas y del film. Hasta el punto de que en 1974 este artista realiza *Le tombeau de Saussure* , que consta de una placa de mármol grabada con una cita del lingüista suizo Ferdinand de Saussure. En *Territorium artis* (ilustración 110) Marcel Broodthaers se separa un poco del movimiento conceptual para elaborar una obra que puede parecer más intimista (tal como se puede desprender de su acercamiento a una tipografía que parece más

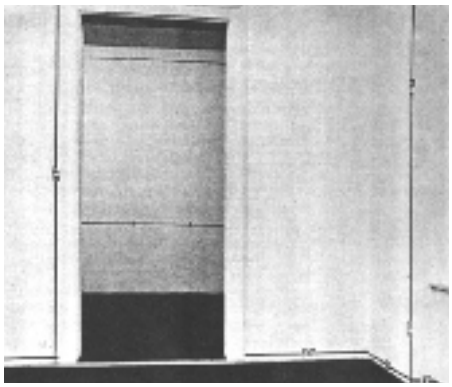
43.?Apuntes sobre el llamado ‹Arte Conceptual'. Fragmentos de entrevistas inéditas con Robert Hosvitz (1987) y Claude Gintz (1989)", en *Arte conceptual, una perspectiva.* Pág. 40. Esta frase de Claude Gintz.

caligráfica)[44]. En esta obra el proceso de captación de un espacio de dimensiones superiores a las humanas se ha organizado a través del empapelamiento de las paredes de la sala con palabras (y algunos signos de puntuación). En ningún momento se conforma una frase. Se trata de vocablos franceses resueltos siempre con caligrafía cursiva, dispuestas en horizontal y, por tanto, paralelamente al suelo. La ambición espacial ha sido resuelta con un proceso muy utilizado: como la pintura mural, esta yuxtaposición de palabras es similar a la repetición de otros elementos visuales que van conformando un espacio arquitectónico gracias a las relaciones que el espectador observará en los elementos adheridos a las paredes. Es el título de la instalación lo que puede abocarnos, finalmente, a un resquicio conceptual: si se presenta como un territorio de las artes, los significados de las palabras expuestas constituirán ese dominio de artista. Si comparamos los términos utilizados, se trata tanto de palabras que pueden pertenecer a un campo semántico estrictamente artístico (*museo, galería, imagen, coleccionista)* como de otro tipo (*piel, en, porcentaje...)*. Sin embargo, ampliando el campo semántico, cualquier palabra no directamente relacionada con el arte puede llegar a tener que ver con él: las palabras *sol* o *nubes*, si nos remitimos a la pintura, pueden convertirse en referentes en la pintura de paisajes. Desde esta postura, por tanto, el concepto de ‹territorio del arte' es tan amplio como la vida misma. He aquí la ‹enseñanza conceptual' que se puede sacar de la obra de Broodthaers.

Por otra parte, su reminiscencia de la idea de multiplicidad, a través de la colocación de innumerables palabras-módulo, es clara. La ambición

44.No olvidemos la tendencia de los conceptuales a utilizar medios ?fríos', como la fotografía, la tipografía, la fotocopia, recursos todos que nos hablan del borrado de una huella del artista como individuo (al contrario de lo que requieren posturas expresionistas).

espacial es aquí un hecho gracias a la repetición de los elementos lingüísticos. Y el calificativo de ‹místicos' que Sol Le Witt dio a los conceptuales tiene en esta ocasión una acepción bastante evidente: un medio algo ‹inmaterial' como la escritura se apropia del campo de lo imaginario. En el contexto de la galería, esta acumulación de palabras tiene una interpretación simbólica. Todo el arte es vida. El territorio de las artes es todo lo que la vida comprende. Este tipo de explicaciones contienen un germen de lo sublime: en lo pequeño se halla lo total. El lenguaje, en el entorno conceptual, podrá llegar a donde no llegan los sentidos. He aquí los significados místicos que se desprenden de muchas manifestaciones conceptuales. A través del lenguaje, Oxford, por ejemplo, podrá considerarse una obra de arte[45]; el uso de fotocopias remitirá a un instante existencial; o los números podrán expresar ‹artísticamente' ideas del mundo abstracto.



Il. 111. Mel Bochner. *Serie de medidas. Grupo 'B'.* 1967.

Nuestro interés se centra -dentro del conceptual- en aquellas manifestaciones que no renuncian a la fisicalidad. Marchán Fiz condensa dentro de una vertiente empírico-medial una serie de manifestaciones en las que ?el proyecto tiende a su realización fáctica, empírica o mental. El propio Sol Le Witt es considerado el iniciador de

45."En abril de 1967, Atkinson y Baldwin en *Declaration Series* abogan por la ampliación del acto de apropiación por medio de instrumentos verbales que pueden llegar adonde no llegarían los sentidos: Oxford es declarado obra de arte", en MARCHAN FIZ, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto.* Akal. Madrid, 1994 (sexta edición). Pág. 261.

la misma"[46]. Esta tendencia se resuelve en muchas ocasiones con la ocupación de un espacio previo. Si Broodthaers lo conseguía a través de repeticiones de palabras, Mel Bochner, en sus *Measurements* (ilustración 111) convierte en espacial los datos numéricos que se pueden encontrar en un plano arquitectónico. La representación se ocupa del lugar. En este caso, son las líneas y números las que ‹ocuparán' ese espacio. Este tipo de ‹ocupación' iniciado en el contexto conceptual tendrá influencias estéticas en otras manifestaciones: los *Measurements* de Bochner se convertirán en las medidas de sol-sombra que realice Juan Navarro Baldeweg (ver ilustración 44)[47]. Asimismo, se evidencia un mismo recurso en la repetición de palabras de *Territorium artis* (ilustración 110) o de representaciones de hormigas en *Ants*, de Peter Kodler (ilustración 45). A pesar de las diferencias de significado en estos casos, la repetición de un módulo ha influido estéticamente, y no tanto conceptualmente, en otras obras.

Por tanto, (1) al uso de palabras, letras, números, etc, no se le puede negar cierta fisicalidad. Por otra parte, (2) recurrir a esta codificación ahuyenta los fantasmas de la huella del artista y de una posible interpretación aparte de

46.MARCHÁN FIZ, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto.* Akal. Madrid, 1994 (sexta edición). Pág. 262.

47.Por otra parte, en 1976 , Navarro Baldeweg afirma:"Frente al arte conceptual para el cual la obra tiene -y hablo un poco en general- una descripción lingüística correlativa, me interesa una postura como la del último Mel Bochner, enclavada en una fase que llamaríamos posconceptual: la obra tiende a la interacción directa, a una comunicación no verbal. La experiencia visual es presentada como una clase de conocimiento irreductible. Bochner diría: resistencia a la domesticación. En un universo dominado por las metáforas, es decir, por las traducciones informales (esto ha sido expresado por Kosuth en ?Tres y una silla"), me interesa en cierto sentido lo contrario: bloquear el puente entre universos simbólicos diferentes." En MARCHÁN FIZ, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto.* Akal. Madrid, 1994 (sexta edición) Pág. 433. Tomado a su vez de la entrevista con P. Bulnes, *El país.* 17 de junio de 1976. Pág. 20.

lo que él mismo haya marcado[48]. El uso del lenguaje quiere ser unívoco, reducido a un orden y sin interpretaciones libres. No será esto, precisamente, lo que hereden posturas posteriores. Sin embargo, ofrece la posibilidad de que ciertas manifestaciones del terreno del ‹entre' no sean simplemente el conjunto de elementos en un espacio dado, sino un resorte de interacción entre el espectador y la obra. El lenguaje, aquí, provoca una actividad intelectual en el espectador, no clama al hedonismo de los sentidos (aunque los documentos sean visualizados). El lenguaje da lugar a significados accesibles a todo el que sepa leer, y en este sentido, el lenguaje se configura como un lugar de encuentro entre el espectador y la obra. Es éste un territorio con que contará la instalación.

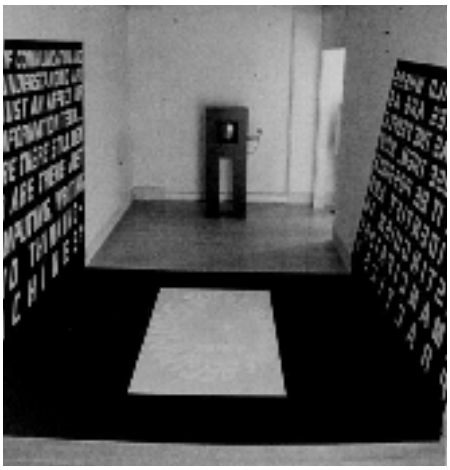
Ciertos usos de la palabra en la instalación resultan tan subjetivos que pueden alinearse con un eclecticismo de prácticas artísticas. Bajo la denominación de ‹mitologías individuales' se aludía, en 1972, a obras poco ortodoxas, neodadaístas, *arte povera*, etc., que rompían con toda convención. Con un sentido más amplio retomamos este término. Nos referimos ahora a una gama de obras que, aun utilizando la palabra como medio de multiplicación de módulos en el espacio, se separan de lo puramente conceptual. La palabra es el resultado de una reflexión puramente personal.

En algunos casos, el texto puede llegar a sintetizarse, como ocurre en *Letter to a modern artist,* de Angelos Skourtis (ilustración 103). Aquí, en vez de ser colocadas las impresiones en una pared, un enorme texto convertido en una serie de rectángulos y cuadrados constituye la obra misma. La enorme ocupación que realizan estos módulos condiciona las apetencias espaciales

48."Esta utilización de la gráfica responde al deseo de evitar las ambigüedades del mensaje a favor de la univocidad, ya que los signos de la percepción gráfica se insertan en un sistema *monosémico* (próximo a la matemática), es decir, cada signo tiende a poseer una significación única. Como nos han recordado los análisis de J. Bertin, el objetivo de la gráfica es la mejor utilización de la potencia visual en el marco del razonamiento lógico, a un nivel *monosémico y racional de la percepcion visual (...)*
Se trata cada vez más de radiografiar la imagen perceptiva y sus diferentes niveles de lectura en lo que podríamos llamar un *texto-imagen*"MARCHÁN FIZ, Simón: *Del arte objetual. al arte de concepto.* Akal. Madrid, 1994 (sexta edición). Pág. 265-66.

de la instalación. La clave para la comprensión de la obra es, de nuevo, el título (lo que engarza con las apreciaciones que hemos realizado con anterioridad respecto al *readymade*).

La obra de Judith Barry *Maelstrom* (ilustración 112) posee una estructura en la que la palabra juega un papel espacial primordial. El hecho de que en el panel derecho de la obra se adivinen las letras en sentido inverso, hace pensar en una correspondencia con el panel izquierdo. Si atendemos al significado de la palabra ‹*maelstrom*› (torbellino, remolino), la disposición del término se muestra de acuerdo con esta idea que corona la obra. En este caso los textos ofrecen una espacialidad de lectura circular, acentuada por la proyección del suelo, que remite de nuevo a un remolino. La palabra se ha convertido, pues, en un elemento susceptible de modificación espacial, como si se tratara de otro objeto de nuestra realidad. Pero en este caso, además, la modificación resulta más evidente, pues la palabra posee una disposición habitual que no

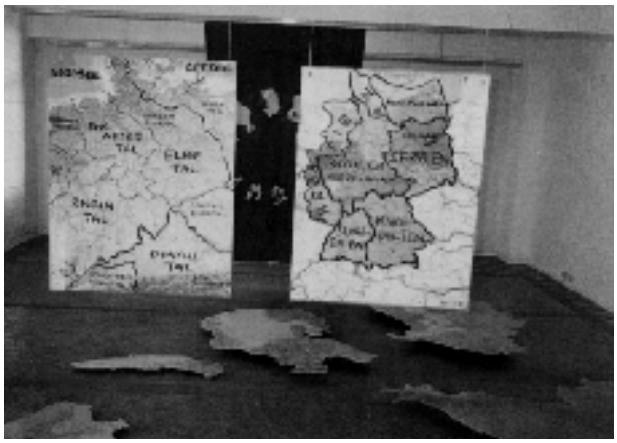


Il. 112. Judith Barry. *Maelstrom*. 1992.

Il. 113. Rafael Tormo. *Profanació de lo esotèric a lo exotèric.* 1994.

todas las cosas pertenecientes a nuestro universo cotidiano poseen (la palabra se escribe en nuestra cultura occidental de izquierda a derecha).

La gran variedad de tendencias artísticas actuales también contempla la posibilidad de que la palabra se integre en una representación de tipo icónico. Cuando un objeto de la realidad cuenta de por sí con un texto escrito, y este motivo sirve de base para la ejecución de una instalación, nos hallamos ante un caso en que la palabra se encuentra plenamente justificada. La obra de Rafael Tormo titulada *Profanació de lo esotèric a lo exotèric* (ilustración 113) cuenta con un círculo en el que se disponen números de una cifra, las letras del abecedario, y las palabras ‹sí', ‹no' y ‹adiós'. La repetición de los rectángulos donde se inscriben estas grafías tiene una referencia evidente, la de las mesas de invocación a los espíritus. Esta vez, la idea de multiplicidad no aparece de por sí, puesto que se ha convertido en un recurso para simular un acontecimiento de la realidad.



II.114. Peter Fend. *Beach Party Deutschland.* 1992.

El caso de *Beach Party Deutschland*, de Peter Fend (ilustración 114) resulta un poco más complejo, pues más bien nos encontramos ante la representación de una representación. Las palabras que se hallan en los mapas tienen su razón de ser porque los mapas han de tener unos puntos señalados, con la denominación de las regiones, localidades, países, etc. Ahora bien, los topónimos están escritos por el artista. Si se puede hablar en este caso de dispersión de elementos, no lo es tan claramente de la palabra como de los trozos de mapas que van desgajándose por el suelo. El tema de la denuncia política se asocia aquí con el efecto de desmembrar las zonas descritas en los mapas. La palabra, simplemente,

resulta desgajada debido a que en el motivo de origen pertenece a la representación indéxica del plano. No posee autonomía sino que adquiere sentido por su adecuación figurativa.

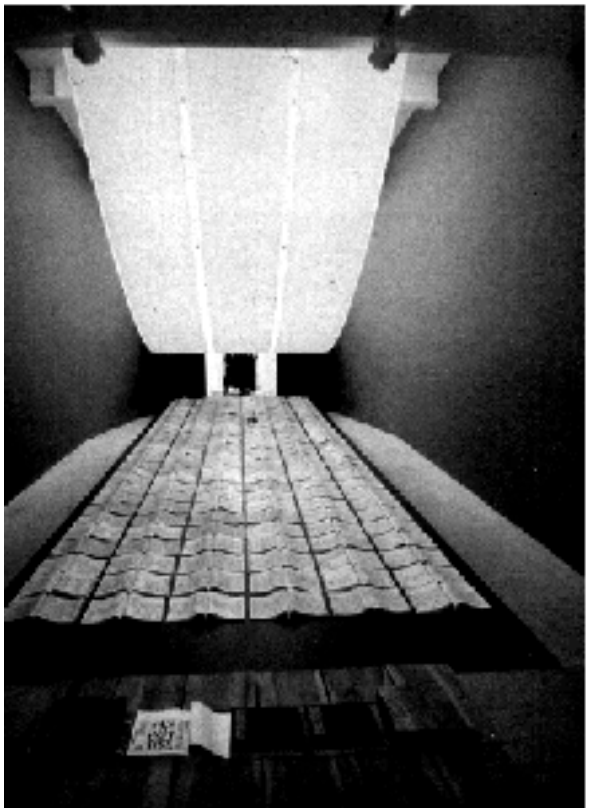
Otra tendencia del uso de la palabra se alía a lo que hemos denominado mitologías individuales. La relación con la literatura y con documentos sociales es aquí muy fuerte, ya que el artista trabaja con esos textos que, o son reflejo de sus pensamientos o le han impresionado. El planteamiento del artista refleja una actitud individual. Es el autor el que elige esos textos, muchas veces de denuncia.

Con anterioridad hemos nombrado la obra de Concha Jerez *Mesa de conflictos* (ilustración 85). Con ella queremos ejemplificar otro medio de uso de la palabra en las instalaciones. Es un uso que se remite a la vertiente social del arte. Gracias a obras como éstas podemos evidenciar que el texto escrito ha vuelto a emplearse de modo más tradicional (esa vertiente de denuncia no es nueva en el mundo del arte). Los textos en *Mesa conflictos* son de la organización *Amnistía Internacional.* Todos son diferentes, y están escritos sobre espejos, esta vez, con caligrafía.

Los usos del conceptual se han trastocado. No hay en estos casos una reflexión sobre el lenguaje y el estatuto del arte. Este tipo de instalaciones ha dado un paso atrás, volviendo a tomar la referencialidad como punto de partida. Sin embargo, desde el punto de vista formal, la repetición de los textos refuerza la limitación espacial de la mesa. El hecho de que estén dispuestos en los espejos obligaría a los supuestos invitados a leer los textos cuando, preparados para comer, mirasen su plato. La ubicación de los escritos es, pues, estratégica.

La repetición de la grafía (y del soporte que la sostiene) es también un proceso utilizado en *Un libro del cielo* , de Xu Bing (ilustración 115). Tomamos esta obra como ejemplo de que la grafía puede ser la correspondiente a cualquier cultura. Xu Bing ha llegado a inventar ideogramas en una obra cuya creación ha durado de 1987 a 1991. Tanto los libros del suelo como las telas del techo reflejan esas invenciones, que se han multiplicado por la inventiva del autor. La letra es aquí un módulo de amplia repetición. Y es, además, la acumulación de los libros la que crea ese espacio. La palabra pierde todo su

sentido, al no responder a convenciones, al ser un invento. A pesar de eso, el artista juega con el desconocimiento del supuesto código del espectador occidental, con lo que una serie de significados podrían ser adheridos a la obra por el espectador que desconoce la clave. El misticismo del ambiente creado al espectador occidental que desconoce el código es, por tanto, meramente formal. O puede integrarse en el terreno de la imaginación, pues la grafía responde también a la imaginación (en muchos casos, son invenciones).



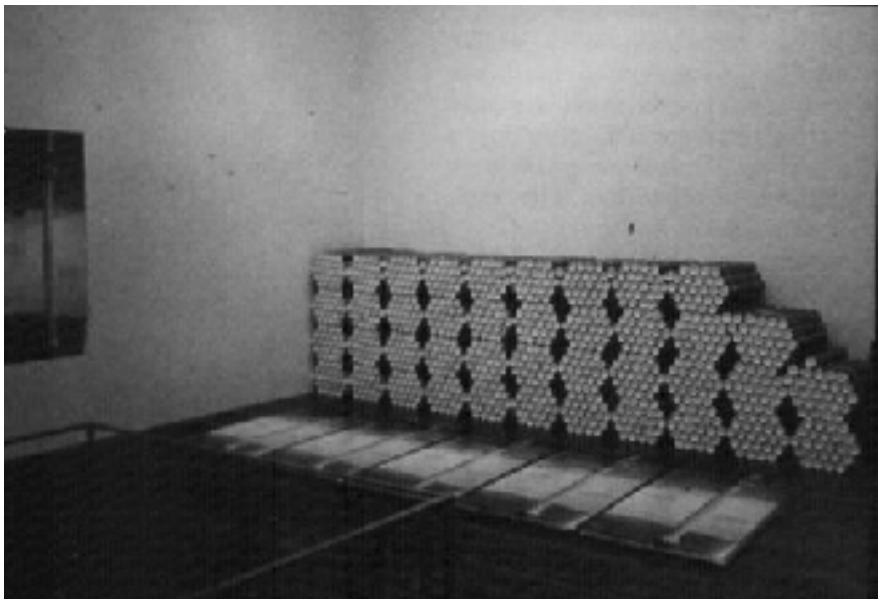
Il. 115. Xu Bing. *Un libro del cielo*. 1991.

Muchos más ejemplos podrían servir de muestra de cómo el uso del lenguaje escrito en las instalaciones se ha ampliado a partir de la restricción propuesta por el conceptual. Se ha dado paso a la pura creatividad, sin la constricción de querer hablar del arte con el arte-convertido-en-propuesta-lingüística.

Cuando Sol Le Witt calificaba a los artistas conceptuales como místicos, se refería en cierta medida a la superación que el uso del lenguaje

verbal imponía a las artes plásticas[49]. Pero el lenguaje, como materia de investigación, posee un soporte visual que es el que nos ha interesado en las instalaciones. Ese lenguaje, como hemos comprobado, nos conduce también al terreno de lo imaginario. Pero no se trata ya del misticismo como lo entendía LeWitt en los conceptuales, sino un misticismo asociado a la individualidad del artista.

La apariencia de *Once more, with feeling*, de Silvia Kolbowski (ilustración 116), podría conducirnos en una primera aproximación a su



Il. 116. Silvia Kolboswski. *Once more, with feeling.* 1992.

asociación con un arte objetual. Los carteles que conforman su instalación, y la inclusión de textos guarda una relación con el conceptual. Sin embargo, nos hallamos de nuevo en otra ‹mitología individual'. Silvia Kolbowski se sirve de

49."Los artistas conceptuales son místicos más que racionalistas, abocan a conclusiones que la lógica no puede aceptar". Son palabras de Sol Lewitt citadas en MARCHÁN FIZ, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto.* Akal. Madrid, 1994 (sexta edición). Pág. 261.

la impresión de textos escritos en pósters. Su investigación se ciñe a la noción de paratexto, es decir, todos aquellos elementos que se conjugan con un texto supuestamente principal (entendiendo la obra de arte entera en este caso como texto, y no exclusivamente lo verbal que se pueda observar en la galería). Son elementos del paratexto los catálogos, las vitrinas, o los comentarios críticos que suceden simultáneamente a la exposición de la instalación. Lamoureux afirma que desde el principio, con el mismo título, la obra de Kolbowski se inscribe en el eje de la repetición (como consta en el título: *once more*). Pero esta repetición, a nuestro entender, resulta de la interpretación semántica del título. Cuando nos queremos internar en la instalación para verificar formalmente si resulta evidente la noción de multiplicidad, atendemos a otro criterio. En esta obra hemos hallado la yuxtaposición de innumerables tubos de cartón que sirven de paquete a los pósters de la galería.

En general, las diversas interacciones entre objetos y texto escrito afectan a cualquier instalación, tanto como al mundo de la imagen. Por ejemplo, pensemos en los pies de foto y la remodelación que pueden proponer en su exposición simultánea con la imagen visual (idea que proviene de Benjamin). El texto en el caso de Kolbowski también podrá hacer legibles ciertas interpretaciones de la instalación. *Once more, with feeling,* consta de tres citas.

La primera: ”Limpio, armonioso, próspero. Para la duración de la Convención democrática es esencial que Nueva York aparezca ante el país como una ciudad vacía de problemas, sin haber sido destrozada por la actual presidencia republicana . Entonces volverá a la normalidad”.

La segunda: ”Algunos objetarán que el éxito de la venta fue sólo posible porque los precios habían bajado a la mitad o a más de la mitad. Por ejemplo, el Fontana rojo alcanzó un nivel artificial en las dos estaciones precedentes a la crisis del último año, que fue la consecuencia de la pura especulación. Ahora volvemos a los precios normales”.

La tercera: ”Una exposición individual de un hombre es un signo del progreso que las mujeres han producido en el mundo del arte. Pronto la paridad será la norma,y la diferencia será indiscernible”.

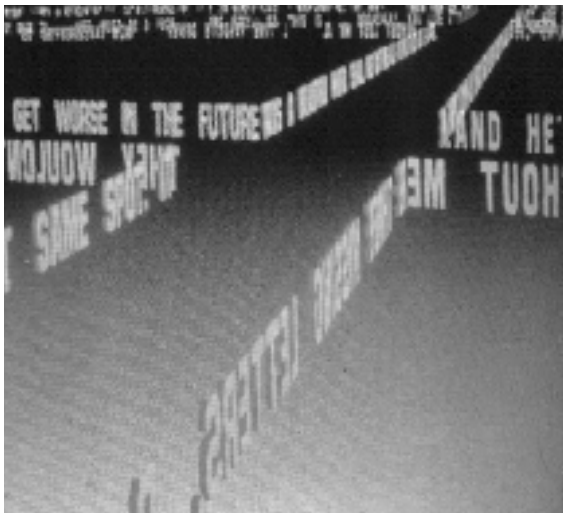
Aparece, por tanto, la evidencia del abandono del uso del lenguaje en las coordenadas conceptuales para insertarse en otro tipo de uso. Sin ser literario, se acerca a lo documental. En las tres citas existe una atención a los marcadores temporales (‹entonces', ‹ahora', ‹pronto') y se problematiza sobre cuestiones en cierta medida artísticas o de mercados artísticos. Teniendo en cuenta que en esta instalación sólo encontramos representaciones acerca del espacio de la galería, el texto confeccionado en los posters se convierte en el emblema de la misma instalación, aportando connotaciones que van más allá de la pura referencialidad y pudiendo completar los significados que se puedan deducir de la obra[50]. El espacio de la galería (con su columna) es el motivo fotografiado. La inclusión de una falsa pared provoca que el punto de vista desde el que se fotografió la galería no pueda ser ocupado por el espectador. Hay reproducciones ‹nobles' en seda, pero también posters apilados y colgados que nos remiten sin duda a una idea de multiplicidad [51]. Y para diferenciar entre una presentación y una representación, resulta esencial la aparición del texto.

Si la responsabilidad de la idea de multiplicidad en el caso que acabamos de examinar va directamente relacionada con la reproducción

50.Prestando atención a la función del texto de explicar la imagen, la leyenda nos permite seguir el significado de ésta y la hace legible. Sin embargo, no parece haber una relación explícita y clara entre texto e imagen, por lo que para Lamoureux, esta obra intenta evitar la alternativa que se crea entre texto e imagen, alejándose, por tanto, de cualquier explicación de sentido alegórico.

51.?Los objetos que hay en la instalación son: un póster (en venta por 25 dolares y dispuesto en pilas de producción en masa) que descansa en algun lugar entre el anuncio para la muestra y un objeto de arte independiente; un número correspondiente de tubos de empaquetar; una pantalla de seda dorada de la imagen del póster, sin uso del lenguaje (en una edición de cinco, a 3000 dolares), una baranda para marcar el espacio de cada uno; una invitación detrás de un cristal en una caja, una pared divisoria en otra. Un póster relacionado con una pantalla de seda porque, a pesar de las persuasivas y progresistas obsesiones con la tecnología, la galería de arte permanece abrumadoramente como el sitio del único objeto manufacturado".
KOLBOWSKI, Silvia: ?Once more, with feeling... already" en *October* nº 65, verano de 1993. Pág.30.

gráfica de un póster (y, por ello, también del texto con que juega), en otros casos la responsabilidad recaerá directamente en el uso de la palabra escrita.



Il. 117. Jeffrey Shaw. *Legible City.* 1989.

Un uso más literario y metafórico de la palabra aparece en la instalación de Christine Davis titulada *Le dictitonnaire des inquisiteurs* (1992). Es una obra compuesta de 12 vitrinas dispuestas en forma de círculo. Estas vitrinas son iluminadas y los cables que salen de ella son reatados en el centro del círculo para una toma común. El conjunto de las vitrinas comprende un total de 308 palabras del ?Diccionario de inquisidores", una obra de 1494, publicada en Valence. Los términos aparecen por parejas, como se encuentran en el texto original, y están grabados en lentes rígidas de contacto, algunas de ellas coloreadas. Estos pares de palabras-lentillas se distribuyen en las vitrinas según una cuadrícula análoga a la del juego de ajedrez, y producen confrontaciones de sentido: por ejemplo, ‹confesión-abogado', ‹absolución-acusación', ‹alma-mejoría', etc. Así, se ponen de relieve sus contradicciones y sus asociaciones, y se deja una puerta abierta a las relaciones según la puesta en escena de las palabras que Davis propone. El sentido de la obra original, que era cerrado, se abre hasta el infinito, debido a la confusión que puede existir en las relaciones de las palabras y sus actuales significados. Las lentes representan la corrección óptica, puramente carnal (no olvidemos que se trata de lentes defectuosas, recuperadas de una óptica) mientras que el *Dictionaire des inquisiteurs* conduce a otro tipo de normalización, la del pensamiento.

Il. 118. Jeffrey Shaw. Legible City. 1989

Un medio del uso de la palabra para la creación de un espacio se puede observar también en la práctica de la holo-poesía. Es el uso de palabras que ‹floten en el aire y separadas de la superficie'. Dieter Jung, que ha usado la holografía en instalaciones, se centra en la poesía. Por ejemplo, en *Bobibibibibob* crea un poema en el que existe una rotación con un texto horizontal y simétrico. ?Jugando con espejos conseguimos haces de palabras, en los que la simetría es muy importante, como en los palíndromos. Es un claro ejemplo de mi actividad continua con la escritura espacial"[52]. Estos ejemplos de hologramas han sido paralelos a otras obras de carácter virtual. En *Legible City,* de Jeffrey Shaw (ilustración 117), existe un recorrido en bicicleta por un espacio virtual de aproximadamente 2,5 kms. cuadrados. Los edificios de Manhattan han sido sustituidos por letras y palabras según se mueva el espectador. En este caso, las palabras sirven para deslizar espacialmente al espectador interactivo, como se muestra en la ilustración 118. Con las nuevas técnicas se aumenta la posibilidad del uso de palabras para la recreación de un espacio.

4.5.2. ¿Lenguaje como materia o como medio de desmaterialización?

52.CARRETÓN, Vicente: ?Dieter Jung. Conciencia espacial", en *Intermedia* Nov. 93-enero 94. Pág. 262.

El vaciar la obra de arte de valor en sí misma y adjudicarle la categoría de residuo de un proceso más amplio había permitido con el conceptual una enorme heterogeneidad en los objetos expuestos en una galería. Para esa idea de residuo el lenguaje se presentaba como un medio óptimo. Algunas piezas conceptuales que adoptan la forma de ficheros apuntan en esta dirección. *Art & Language* ?tan pronto exponía mapas geográficos que una máquina para la demostración de un fenómeno eléctrico, es decir, objetos que son, sin ambigüedad, meras representaciones de la realidad (los mapas), o bien que permiten aprehender un fenómeno invisible (la corriente eléctrica)"[53].

Con el uso de la palabra, el artista también se adueña de la función del crítico y teórico del arte. El paso del objeto al concepto tiene otros tipos de consecuencias: con ello se consigue el rechazo al mercantilismo (que el *minimal* y el *pop* habían apoyado, al permitir la introducción de procesos industriales en la misma creación artística). Este rechazo lo es en teoría. El desarrollo del conceptual ha demostrado que muchos artistas se han integrado en la mercantilización capitalista, a pesar de haber partido de otros presupuestos.

La antiobjetualidad está justificada teóricamente, pues ?la afirmación más importante del arte conceptual es que crear objetos es irrelevante"[54]. El posicionamiento crítico se hace más fuerte. No es que la pintura y la escultura nunca hubieran sido críticas, sino que se trata de la mayor baza de los conceptuales. Hasta el conceptual, ?los críticos parecen estar de acuerdo en

53.MILLET, Catherine: ?El precio del rescate", en ALIAGA, Juan y CORTÉS, José Miguel: *Arte conceptual revisado.* Univ.Politécnica de Valencia. Valencia, 1990. Págs. 64-65.

54.GUERCIO, Gabriele: ?Educados en la resistencia: Barry, Huebler, Kosuth y Weiner *versus* la prensa americana", en *Arte conceptual, una perspectiva* Pág. 33.

que la esencia del arte radica en su fisicalidad"[55].

En la vertiente lingüística del arte conceptual el empleo de la palabra era paralelo al deseo de eliminar el objeto de arte. Lo que importaba era realmente aquello que subyacía a la materialidad: la idea de la obra constituía la obra en sí. Por otra parte, las relaciones del pensamiento con el lenguaje, que ha dado lugar en este siglo a la filosofía del lenguaje, ha ejercido una amplia influencia en los artistas conceptuales. Así que nos encontramos con tres ideas simultáneas: por un lado la intención última de estos artistas es desposeer al arte de toda referencia material[56] (lo que nos podría llevar a la conclusión de que estas obras no poseen la ambición espacial que hemos atribuido a las instalaciones); por otra parte, el uso de textos escritos se remite a un flujo de lectura, y estos textos se ven a menudo fragmentados, o muestran ciertas alteraciones, lo que nos conduce a verificar cierta idea de multiplicidad de ‹elementos mínimos', las letras; en tercer lugar, un mismo sentido de flujo hallaríamos en las fonoinstalaciones, en las que sí se podría evidenciar (1) la ambición espacial, al considerar que la percepción del sonido es envolvente y no focalizada, y (2) la ambición temporal, porque la exposición del lenguaje verbal se inserta en la duración misma.

‹Materializar' el texto escrito de una obra conceptual va contra los principios mismos de estos artistas, que utilizaban el texto como medio de poner de relieve que la obra consistía solamente en la idea de la obra. Pero no podemos negar que existe una puesta en escena realizada por el mismo artista. Y si existe esta puesta en escena, existe una preparación en el espacio que, irremisiblemente, puede asociarse a las instalaciones (de otro modo, los artistas conceptuales nunca habrían realizado ni una obra; siempre queda un resto material, aunque sea un documento fotográfico, de una obra conceptual).

55. *Ibídem*.

56. "La presentación de objetos dentro del contexto del arte (y hasta hace poco siempre se han empleado objetos) no es merecedora de mayores consideraciones estéticas que la de cualquier otro objeto del mundo" En KOSUTH, Joseph: ?Arte y Filosofía", en BATTCOCK, Gregory (ed.): *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual.* Gustavo Gili. Col. Punto y línea. Barcelona, 1977. Pág. 64.

Nos hemos centrado, como dice Kosuth, en los ‹resultados finales'[57] de la obra. Pero nuestro interés no es afirmar o negar qué es o no es una obra de arte, sino verificar cómo una serie de objetos se configuran espacialmente en el contexto de la galería. No nos atañe que se trate de documentos o de obras de arte. Nos interesa, mejor, comprobar la interacción que se pone en juego entre el espectador y el material manufacturado por el artista. Nuestra posición es que el lenguaje, incluso en aquellas obras calificadas como documentos por los propios autores, se ha utilizado de una manera determinada, y no de otra, lo que implica una decisión del artista, aunque éste no haya pensado en elaborar una instalación. Una postura formalista como la nuestra se opondría claramente a los principios expuestos por Kosuth en *Arte y filosofía*. Un artista conceptual nos podría achacar el no respetar los principios fundadores de su postura al intentar analizar los elementos que materialmente constituyen estas obras (o documentos). Sin embargo, hemos de poner de relieve que los principios conceptuales no han sido llevados a su último término ni siquiera por los mismos artistas: si la obra es una idea, ¿por qué vender a precios millonarios su soporte material? Es esta contradicción la que da pie en última instancia al estudio de las palabras como objetos en las obras conceptuales. Muchas de ellas tendrán un carácter tan marcadamente espacial que nos remitirán a *environments* e instalaciones. Respetando la posición conceptual, podríamos afirmar que esta parte de nuestro estudio se dedica, al menos, al análisis de los documentos materiales. Sea de una o de otra manera, lo cierto es que la ‹estética' subyacente al modo de exposición de objetos en un espacio ha influido notoriamente en el desarrollo del arte posterior[58], y que el

57.KOSUTH, Joseph: ?Arte y filosofía", en BATTCOCK, Gregory (ed.): *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual.* Gustavo Gili. Col. Punto y línea. Barcelona, 1977. Pág. 75.

58.Toda esta problemática nace de la afirmación de Kosuth de que el arte es una proposición analítica, es decir, depende sólo de los símbolos que contiene, no proporcionan información sobre ningún hecho. Así se comprende su entendimiento de la obra como una tautología, como una idea que remite a sí misma, y se inscribe en el terreno de la verdad. Esto puede ocasionar un problema a la perspectiva semántica que nos proponemos, puesto que se niega el significado referencial que

uso del lenguaje da también la posibilidad de otras interpretaciones, aparte de las que el artista intentaba proponer. Incluso en muchos casos en los que el objeto que se expone es invisible -pensemos en los proyectos no realizados de Weiner, o los haces de ondas radiofónicas, gases inertes de Robert Barry- la pretensión conceptual conserva un espacio determinado artísticamente, y es en ese espacio donde se produce la puesta en escena (aunque invisible) de la obra.

La misma ‹lectura' que exige una obra que cuenta con texto escrito toma en consideración la presencia de un espectador que sabe leer, que mueve sus ojos o/y su cuerpo para interpretar correctamente la instalación observada. Como objeto que es, la letra requerirá además una manufactura: su impresión en las fotografías, su recorte y adhesión a una pared, etc.

Unida en la mayor parte de ocasiones a una superficie (paredes, hojas de un fichero o un libro, paneles, etc.), la apropiación del espacio que sugieren las letras o las palabras está limitada a las dimensiones que les proporcionen los soportes. No depende tanto de los usos literarios o poéticos del lenguaje (Baldessari, Lamelas son ejemplo de ello), sino de su puesta en escena. Las letras toman una clara corporeidad, por ejemplo, a través del uso del neón. Kosuth utilizará textos borgianos para poner el acento en determinadas puntuaciones o palabras. Éstas se convierten, así, también en una apariencia visual concreta que se desarrolla a lo largo de las paredes. La palabra se convierte en un objeto manipulable. Y su uso a nivel asociativo nos puede acercar al terreno de la poesía (por ejemplo, con los acrósticos, o las manipulaciones visuales del ultraísmo). En este empleo asociativo de los elementos lingüísticos, las palabras o las letras se convierten en unidades. Y en este juego de unidades va implícita, por tanto, la idea de multiplicidad (aunque esta multiplicidad esté regida por unas leyes gramaticales o lógicas concretas). Marchán Fiz toma como ejemplo la pieza *Alfabeto,* en la que J.

---

cualquier palabra pueda tener. Sin embargo, esta ‹pureza' tautológica será sólo una de las tendencias dentro de la corriente conceptual, lo que nos da ocasión de investigar significados que van en dirección diferente a la de la tautología. Para más información, ver KOSUTH, Joseph: ?Arte y filosofía", en BATTCOCK, Gregory (ed.): *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual.* Gustavo Gili. Col. Punto y línea. Barcelona, 1977. Pág. 68 y ss.

Perrault ?juega con un sistema arbitrario de 26 actividades sugeridas y evocadas por las letras"[59]. A pesar de las pretensiones conceptuales, la puesta en escena de una serie de elementos provoca a menudo otras interpretaciones, desligadas de la originaria del artista.

Una formulación diferente en el arte, desprendida de la idea de objeto, podría ser entendida como un ataque a la manifestación burguesa de lo artístico. El conceptual, al cuestionar este paradigma, e introducirse en el campo lingüístico, pudo haberse enfrentado a la mentalidad burguesa, pero ello no constituye una garantía de su éxito. De hecho, los ‹documentos' conceptuales han pasado en numerosas ocasiones a integrarse en los circuitos artísticos establecidos. Las pretensiones de *Art & Language* se ligaban, como hemos visto, a textos escritos, la documentación. ?Burgin, por otra parte, opinaba que la pintura era técnica e históricamente superflua, que ‹..el arte de izquierdas se convierte en un ejemplo práctico de semiótica', y que el medio más adecuado para esta obra era la fotografía"[60]. Los planteamientos de *Art & Language* tenían en cuenta entidades de la semiótica, y descalificaban al espectador que presuponía el discurso estético de la cultura modernista. Lo lingüístico adquirió tanta potencia que la ‹obra de arte' y el ‹ensayo' iban a conformar una misma categoría, ?los textos lingüísticos se presentaban como portadores de significados artísticos"[61]. El comentario de la obra era la obra misma.

En principio, las obras conceptuales, al eliminar el objeto (pues hablan constantemente de documentos) habían destruido también la posibilidad de

59.MARCHÁN FIZ, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto.* Akal. Madrid, 1994 (sexta edición). Pág. 259.

60.HARRISON, Charles:"Objeto de arte y obra de arte", en *Arte conceptual, una perspectiva.* Págs 28.

61.HARRISON, Charles: ?Objeto de arte y obra de arte", en *Arte conceptual, una perspectiva.* Págs 28-29.

adquirir el trabajo. En este sentido, el uso de la palabra es desmaterializante, pero también existirán residuos de materialidad de estas prácticas, y se hallan en numerosas instalaciones, pues la instalación constituye una estabilización de las formas artísticas y de la explosión del arte de los 70.

4.6. La palabra y la referencialidad. Tautología y multiplicidad

La desmaterialización que en un principio se puede adjudicar al uso del texto escrito en el arte plástico se puede contradecir mediante un argumento: la palabra escrita tiene poder referencial, puesto que puede tomar como motivo un objeto de nuestro mundo circundante.

En general, la referencialidad se refiere a la costumbre de identificar unas cosas con otras, y, como expresaban Atkinson y Baldwing, ?tiene que ver con el aspecto de las cosas, y no únicamente con la ‹identificación ‹*per se*”[62]. Otros artistas también realizaron obras que intentaban la desaparición de la referencialidad en el texto escrito y, por tanto, la incursión en un nuevo sistema[63].

Las innovaciones en el terreno del arte habían conducido hasta la desmaterialización propuesta por el texto escrito (se comenzó por la abstracción; el objeto fue demolido por los movimientos posteriores al minimalismo, convertido en acciones y espectáculos, y eliminado por los conceptuales). Se buscaba una nueva salida. ? Si los objetos fueran a existir de nuevo, tendrían que entrar en otros términos; como contenedores de información, metáforas, símbolos, imágenes llenas de significado. Así el arte volvió desde los manifiestos e ideologías de la abstracción modernista a

62.HARRISON Charles:”Objeto de arte y obra de arte”,en *Arte conceptual. Una perspectiva* Pág. 27.

63.Por ejemplo, Victor Burgin propuso en *Al Criteria* (1970) un abandono del objeto real?durante el cual el objeto análogo formado en la consciencia puede examinarse como el origen de un nuevo sistema”. HARRISON, Charles:”Objeto de arte y obra de arte”,en *Arte conceptual. Una perspectiva* Pág. 27.

problemas más pragmáticos de tiempo y espacio, de las ideas abstractas y obras de arte abstracto al mundo natural y a la naturaleza humana."[64]. Este proceso es observable a partir del desarrollo de la palabra en las instalaciones.

En el conceptual, el gesto o el texto escrito tendrá más sentido que el objeto (que será presentado como algo negativo, como un simple objeto de deseo), por lo que desaparece su dimensión mercantil. Si el uso de la palabra como material nos habla de que, a pesar de la tendencia a la desmaterialización del arte, aún existe una materia -la palabra-, lo cierto es que ésta no parece coleccionable, y pierde todo sentido la discusión sobre la existencia o no existencia de aura. La obra conceptual ideal sería, entonces, la que tuviese un correlato lingüístico exacto (que la experiencia de la recepción fuera igual que la de su descripción) y se pudiera repetir hasta el infinito. La pérdida total del aura, en suma.

Sin embargo, por lo que vemos del desarrollo del arte tras el conceptual, las instalaciones poseen una fuerte presencia aurática, vinculada a menudo al hecho de que se realicen casi siempre por encargo de galerías, museos, fundaciones. En este sentido, se hallan mucho más ligadas a los poderes institucionales, políticos y económicos, a quienes les interesa esa visión del arte resguardada del resto de los elementos existentes en nuestro mundo.

La palabra, utilizada en las acciones como testimonio gráfico y desvelamiento del significado, ha pasado al campo de las instalaciones. En cierta medida, al igual que habíamos comprobado cómo el cubo llegaba a tomar importancia, partiendo del soporte de la obra escultórica o de la tarima del modelo, en el caso de la palabra, es la etiqueta que nos anuncia el título de la obra y su autor (y también otros datos) la que va tomando forma. Así ocurría en el caso de la obra *Label,* de Anastasi. En acciones cuyos residuos son expuestos, la palabra funciona como un elemento esencial, cumpliendo y sobrepasando los cometidos de la mera etiqueta, del pie de foto, etc. El

64.LEVIN, Kim:"The State of the Art", en *Beyond Modernism. Essays on Art ….* Pág. 32.

diagrama, el plano, la fotografía, la descripción o la, en apariencia, maqueta, a veces tienen un interés icónico evidente. Son una forma consciente de objetualizar el lenguaje. Su desarrollo ha llevado a propuestas espaciales actuales, como las de Peter Fend. En *Beach party Deutschland* (ilustración 114) la palabra está insertada en los mapas. La palabra, como en el caso que examinamos en *Once more, with feeling* (ilustración 116) ya no está separada de la representación. Pierde autonomía. Toda función referencial en una obra que sugiera una ocupación del espacio a su alrededor podrá verse acompañada de palabras.

A pesar de la referencialidad inherente al uso de la palabra, la complejidad asoma con el fenómeno de la tautología. La tautología consiste en definir una cosa nombrando a la cosa misma (‹la palabra es la palabra'). La referencialidad en la tautología se convierte en autorreferencialidad. Subsiste, por tanto, la negación del mundo exterior al propio lenguaje. Y en estos casos, como el lenguaje coincide con la obra de arte, el arte deja de ser referencial. Por eso mismo, para Barthes ?hay dentro de la tautología un doble crimen: matas el lenguaje porque lo traicionas... ahora bien, todo rechazo del lenguaje supone una muerte. La tautología crea un muerto, un mundo inmóvil"[65]. Así, el arte se convierte en un objeto pasivo. Según Guy Débord, ?sus medios son al mismo tiempo su fin. Es el sol que nunca se pone sobre el imperio de la pasividad moderna, recubriendo toda la superficie del mundo, bañándose en su propia gloria"[66].

El lenguaje como materia en el arte permite, por tanto, usos muy diversos. Weiner podrá utilizarlo con nexos evidentes con los objetos, lo que remite a una relación de realidad-lenguaje bastante pragmática, mientras Kosuth o *Art and Language* se centrarán, entre otras cuestiones, al uso

65.BARTHES, Roland: *Mythologies* Pág. 240-241. Tomado de BUCHLOH, Benjamin: ?De la estética de la Administración a la crítica institucional.(Aspectos del arte conceptual: 1962-1969), en *Arte conceptual. Una perspectiva.* Pág. 19.

66.DÉBORD, Guy: *La societé du spectacle.* París. 1963. Pág. 14. En BUCHLOH, Benjamin: ?De la estética de la Administración a la crítica institucional.(Aspectos del arte conceptual: 1962-1969), en *Arte conceptual. Una perspectiva.* Pág. 20.

tautológico, lo que provoca un fuerte idea de autorreferencialidad. Autorreferencialidad, y no referencialidad, es la novedad propuesta por el conceptual. La palabra posee la posibilidad de abocarnos a la referencialidad (cuando nombramos el término ‹sombrero', podemos imaginarnos un sombrero del mundo real). Pero forzar el lenguaje en un metalenguaje también es posible. En estos casos la palabra hablará de sí misma.?Por lo que se refiere al problema del significado, el arte conceptual descarta cualquier forma de referencialismo, tomando partido por la lógica simbólica cuyo modelo sigue, al hacer depender los ‹significados lingüísticos' del sistema de relaciones analíticas de una expresión con otras expresiones' y de su desvinculación de ‹la presencia de las cosas'. Por estas razones, el arte conceptual pone la obra en el plano de proposición lógica y hace un uso frecuente de tautologías y de enunciados analíticos"[67].

La tautología servirá para que el arte se aleje de la hipoteca del referencialismo. Si por un lado la elección de un objeto en el *ready-made* nos había hecho dirigirnos, no a la representación del mundo, sino a su presentación, la tautología nos aparta de ese mundo, de lo material, para que el arte hable sólo de la definición del arte. El arte conceptual, usando la palabra, tiende a no sufrir ninguna apertura al mundo. Si con Cézanne y Seurat se había iniciado la búsqueda de signos en el arte, con el conceptual el apartamiento es mucho mayor. Como no implica una relación con el mundo, también se limita la posible ambigüedad y la polisemia.

Pero el hecho de que se trate de una puesta en escena de las definiciones de arte también puede interpretarse como un ejercicio de ironía. La circularidad permite que la interrogación planteada al artista vuelva al espectador y a su contexto. O no se sabe ninguna respuesta o se saben todas. Tras ello, existen significados que se apartan de lo puramente literal, que se inscriben más en el terreno de la connotación que de la denotación: la ironía subyacente a estos escritos y su forma de plantearlos espacialmente resulta

67.MENNA, Filiberto: *La opción analítica en el arte moderno. Figuras e iconos.* Gustavo Gili. Barcelona, 1977. Pág. 67.

ser un choque total, cuando no, como afirmaba LeWitt, un gesto del místico-conceptual.

4.7. La palabra como medio de reflexión acerca del espacio y las circunstancias expositivas

El uso de la tautología había conducido a que la palabra insertada en un soporte hablase de la naturaleza del mismo soporte. Así ocurría en la profética obra de Sol LeWitt *Red square, white letters* (ilustración 107). La unión de formalismo (recordemos los cuadrados de Reinhardt) y el nominalismo de Duchamp se demuestra en la integración del lenguaje y del signo visual en la estructura planteada por LeWitt. Y al abrirse dos vías simultáneas de comunicación, se podía crear el conflicto entre ambas. El observador se convierte en lector. A la vez, el lector en observador. Esta repetición nos hace darnos cuenta de las dimensiones multiplicativas que puede tener en la recepción de la obra el uso de varios modos simultáneos de comunicación. Y la multiplicidad se ponía aún más de relieve cuando ningún camino era más fuerte que el otro, sino complementario al cincuenta por ciento. Según Buchloh,? la naturaleza seriada y permutativa de la obra sugería que el observador/lector pusiese en marcha todas las oposiciones visuales y textuales que permitiesen los parámetros del cuadro, lo cual suponía el reconocimiento del cuadrado central: un vacío espacial que revelaba la pared que servía de soporte arquitectónico del cuadro en el espacio real, dejando así en suspenso la interpretación del cuadro entre la estructura arquitectónica y la definición linguística"[68].

Pues bien, es esto mismo lo que ocurrirá con las instalaciones. La posibilidad de realizar creaciones que simultáneamente abran vías de comprensión por diferentes caminos provoca la complementariedad. Por supuesto, en unas instalaciones primará la apariencia objetual, en otras las fuerzas estarán equilibradas, pero, de una u otra manera, está abierto el

68.BUCHLOH, Benjamin: ?De la estética de la Administración a la crítica institucional. Aspectos del arte conceptual: 1962-1969", en *Arte conceptual. Una perspectiva* Pág.15-16.

sendero del pluralismo dentro de estas manifestaciones artísticas.

Aunque *Red Square, White Letters* se conforme como cuadro, estructuralmente plantea unos principios que pueden ser llevados al campo espacial. No olvidemos que se trata de una excepción en la obra general de LeWitt, interesado por la multiplicación reticular de sus módulos cúbicos.

El pedestal fue el objeto de partida para la reflexión acerca del cubo en el minimalismo. Era una reflexión acerca de las circunstancias que rodean la aparición de la obra de arte. Trasladándonos al entorno conceptual, el uso de la palabra respondía a consideraciones acerca de los elementos lingüísticos que rodeaban la obra de arte: la ficha técnica, las críticas en periódicos, la rotulación de los museos, etc. No extraña, por tanto, tampoco la introducción del lenguaje legal y administrativo en la obra de *Art & Language.*

Por otra parte, el cubo ya poseía connotaciones tautológicas, puesto que su origen bidimensional, el cuadrado, coincidía con las dimensiones del mismo lienzo. En 1961, Morris había creado su *Box with the Sound of its own Making*, título que nos vuelve a conectar con la definición de un objeto a través de la denominación del mismo. Se trataba de una obra que presentaba dos vías de comprensión simultáneas, la experiencia visual(o mejor, objetual) y la auditiva. En cierto sentido, era la propuesta de un arte no retiniano. Obras que se ocultan a la percepción total del objeto, o que utilizan modos de representación variados: las consecuencias de manifestaciones similares afectan, de nuevo, a la rigidez de las clasificaciones artísticas tradicionales.

De este modo es posible que una exposición conceptual se convierta en sólo un catálogo, o que la reproductibilidad se utilice (como ocurre en las fotocopias que el mismo espectador puede realizar) transgrediendo la tradicional unicidad de la obra de arte. Siegelaub le encarga a siete artistas obras de 25 páginas, que serían fotocopiadas e impresas para hacer *The Xerox Book.* La compenetración entre arte y catálogo se relaciona con la naturaleza de la obra en cuestión. Fue el intento más serio para evitar que el objeto de arte se convirtiese en mercancía.

La reducción de una exposición a un catálogo plantea ya una reflexión sobre las significaciones del espacio expositivo. Otros medios podrán ser más o menos sutiles acerca de estas consideraciones. Lawrence Weiner, en *Here,*

there and everywhere (ilustración 108) no plantea una referencia explícita. Sin embargo, la palabra ‹here' remite al espacio en el que la exposición de sus textos se pueden observar. En cierto sentido, estas interpretaciones sobrepasan los mismos fines conceptuales. Como explica Marchán Fiz, ?los conceptos de Weiner mantienen nexos referenciales e intencionales a objetos no presentes físicamente sino de un modo imaginario y virtual"[69]. Pero el espectador no puede olvidar que se encuentra en una galería. El flujo necesario de izquierda a derecha le hace concebir los textos escritos como elementos casi iguales. Poseen una estructura similar. El recuadro y el paréntesis ocupan una importancia análoga en los dos grupos de palabras adheridas al muro. El recurso que toma aquí la palabra es del mismo tipo que usan otros medios bidimensionales para crear un espacio: se basa en la apropiación arquitectónica. Las leyes de relaciones lógicas han de ser deducidas por el espectador, y son éstas las que crean un espacio virtual que puede ser relacionado con el propuesto por las instalaciones.

La reflexión conceptual llega incluso a las circunstancias que no se dan materialmente en la sala de exposiciones. Ocurre así con la crítica de arte publicable en los periódicos. La novedad de la ocupación del espacio mediante la palabra también afecta a la crítica. K. Baker, en su reseña a la *Eight Investigation (*ilustración 97) comentará: ?una de las cosas que me molesta de obras como las de Kosuth es que convierten los comentarios del crítico en una especie de competición con el artista"[70]. Otro crítico, Heinemann, comparará la combinación de elementos con un tipo de espacio que no se relaciona con el artístico: ?La galería como aula, el observador obligado a

69.MARCHÁN FIZ, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto.* Akal. Madrid, 1994 (sexta edición). Pág. 259.

70.BAKER, K.: ?Review of Kosuth's exhibit at Castelli" *Artforum 10*, diciembre, 1971. Pág. 87 *en* GUERCIO, Gabriele: ?Educados en la resistencia: Barry, Huebler, Kosuth y Weiner *versus* la prensa americana", en *Arte conceptual, una perspectiva.* Pág. 35.

hacer los deberes para saberse mejor la lección"[71]. Estas transgresiones habían estado presentes desde el principio del arte conceptual. La primera entrevista colectiva con Barry, Weiner, Kosuth y Huebler la había realizado un crítico, pero personaje ficticio, Arthur A. Rose. De este modo, la crítica estaba ‹prefabricada', pues eran los artistas los que se planteaban las preguntas que creían convenientes.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

71.HEINEMANN, S:"Review of Kosuth's exhibit at Castelli", *Artforum* 13. Abril 1975. Pág 76. En GUERCIO, Gabriele: ?Educados en la resistencia: Barry, Huebler, Kosuth y Weiner *versus* la prensa americana", en *Arte conceptual, una perspectiva.* Pág. 35.

5. LA FOTOGRAFÍA COMO APORTACIÓN SEMÁNTICA

Deducir las posibilidades significativas de una técnica dentro de las instalaciones es una tarea demasiado amplia. Pero planteamos este epígrafe en unos términos muy concretos. Dado que nuestro objetivo principal es desgranar cómo se evidencian conceptos como la complejidad o la multiplicidad en las instalaciones, ahora enumeraremos las posibilidades que ofrece la fotografía como técnica para que nos lleve a estos conceptos en una instalación.

¿Cómo es posible que el espectador deduzca que la ‹realidad’ que se le muestra en la instalación es al menos tan compleja como su realidad cotidiana?

Como medio de reproducción ilimitada a partir de un cliché, a la fotografía le es inherente la capacidad de multiplicar por medio del positivado. Por otra parte, remite, como la pintura, a una clara bidimensionalidad, mientras que, referencialmente, nos aboca a representaciones fuertemente perspectivistas. Como dice Maldonado, recae en la fotografía gran parte de responsabilidad de la actual imagen del ?universo comunicativo, caracterizado por el rasgo absolutamente central de la imagen realista, una imagen cuya disposición básica, en definitiva, continúa siendo la de la perspectiva”[1].

Tal como la define Goodman, la fotografía es un arte paradigmático del régimen autográfico múltiple. Con ello quiere decir que los productos son singulares sólo en una primera fase, con el cliché. Es en la segunda fase cuando adquieren multiplicidad. Esta propiedad ofrece la posibilidad de que el uso de la fotografía en una instalación se muestre a través de la asunción de la repetición de varios positivados en un espacio común. En este sentido, la fotografía jugaría un papel análogo al módulo cúbico, pero, con la evidente bidimensionalidad que en principio se le supone.

No hay que olvidar que el término fotografía acumula una gran diversidad de técnicas, algunas de las cuales no permiten una reproducción

1. MALDONADO, Tomás: *Lo real y lo virtual.* Gedisa. Barcelona, 1994. Pág. 101.

tal como la hemos entendido hasta ahora. En la obra *In Oblivionem* , de Rosângela Rennó, por ejemplo, se incrustan en la pared fotografías en película Kodalith que ofrecen toda la apariencia de un daguerrotipo, pues se dificulta la imagen ante la falta de contrastes que ofrecen dos tonos muy oscuros. Otros usos de la fotografía afectan invariablemente a la interpretación de la obra misma. En Arco 93 se colocaron como instalación en un panel cartulinas del tamaño de una foto polaroid. La instalación iba cambiando a medida que esas cartulinas en blanco se iban siendo trocadas por fotos. La técnica en este caso se asocia al significado propuesto en la instalación, aludiendo especialmente a los factores temporales.[2]. Si el espectador quería participar indirectamente en la instalación debía pagar un precio para que se le hiciera una foto que sería cambiada por una de las cartulinas. Así, la instalación, al transformarse, estaba hablando no sólo del espacio que ocupaba, sino de la gente que se había fijado en ella. Se puede deducir a partir de este caso que la fotografía, al integrarse en el mundo de las nuevas manifestaciones artísticas, aportará sus características técnicas en el proceso de significación.

Benjamin ya había señalado entre las consecuencias de la reproducción de la fotografía en la sociedad de la comunicación de masas el hecho de que la obra de arte perdiera su aura. La noción de multiplicidad se asocia a la pérdida del aura; sería la unicidad de la obra, lo irreductible, lo que daría al concepto de aura su razón de ser. Sin embargo, como señala Calvo Serraller, ?hay algo que misteriosamente se resiste en la fotografía, algo que permanece inexplicable". Esa inexplicabilidad proviene del hecho de que la fotografía no deja nunca de asociarse a la realidad más inmediata, a la aprehensión del instante. Su fuerte poder indicial nos acerca más a la realidad,

2. Como señala Aumont, ?esta inclusión de una huella temporal en la fotografía es especialmente sensible en un tipo particular de foto, hasta el punto de que casi podría decirse que ese tipo depende de un dispositivo aparte; estoy hablando de la foto instantánea, tipo *Polaroid.* El modo de producción particular de estas fotos, ligado a otros rasgos (en especial el enmarque por medio de un ocultador blanco, producido automáticamente), hace de ellas fotos más inmediatamente ligadas a un *hic et nunc,* a un lugar y a un instante. Esto se traduce, entre otras cosas, por la capacidad, observada a menudo, de estas fotos para producir ficción" AUMONT, Jacques: *La imagen.* Paidos. Barcelona, 1992. Pág. 177.

mientras que otros tipos de técnicas artísticas, por ejemplo, la pintura, han optado por el camino de la síntesis. Esa función de ‹testimonio' ha llevado a muchos pintores a valorar la fotografía como apariencia, como modo de registro de imágenes en bruto, ante un mundo cambiante, singular en cada segundo. El ojo de la cámara sería un ojo neutral. Por ello Barthes comenta la imposibilidad de la fotografía de convertirse en arte y -continúa Calvo Serraller- ?pone el dedo en la llaga de este poderoso misterio: en la fotografía puede siempre más el contenido; la unicidad de lo representado, de lo fotografiado, desdibuja cualquier norma fija, ley o regla de representación. La fotografía es, sobre todo, una instantánea, aquello que nos hace fijarnos en algo y en alguien únicos, irrepetibles. La fotografía es fascinantemente transitiva, nos lleva continuamente a la realidad. Desorganiza y dispersa"[3]. Si la fotografía es observada en cuanto modo de reproducción de la imagen, lleva implícita la idea de multiplicidad. Asociada, sin embargo, a la captación de un instante, único en el espacio y en el tiempo, no repetible, la fotografía vuelve a considerar la noción de aura.

Por otro lado, una cierta desmembración de la unidad ideal de la obra de arte es la que proporciona la idea de multiplicidad en la misma[4]. Es en este sentido como concebimos las instalaciones: la ampliación de la obra a un espacio lleva inherente la desmembración. La fotografía ha sido una de las artes que han influido para que ese nuevo concepto ampliado haya llegado hasta nosotros. Las posibilidades de multiplicar un objeto artístico que antes era considerado único ha modificado nuestra idea de lo artístico. Incluso en los casos en que en principio la fotografía no es reproducible utilizando la

3. CALVO SERRALLER, Francisco: *Imágenes de lo insignificante. El destino histórico de las vanguardias en el Arte Contemporáneo.* Taurus. Madrid, 1987. Pág. 296.

4.Desde posturas conceptuales, Sherrie Levine ha utilizado la fotografía subversivamente, poniendo en duda la originalidad que pueda existir en ella. Siguiendo los pasos de Duchamp y de Warhol, Sherrie Levine ha duplicado fotografías de famosos fotógrafos (Walter Evans, Edward Weston...) y después las ha expuesto firmadas por ella. La falta de distinción entre originales y sus propias reproducciones se sumerge en el concepto de multiplicidad, aunque en este caso no estemos refiriéndonos explícitamente a instalaciones.

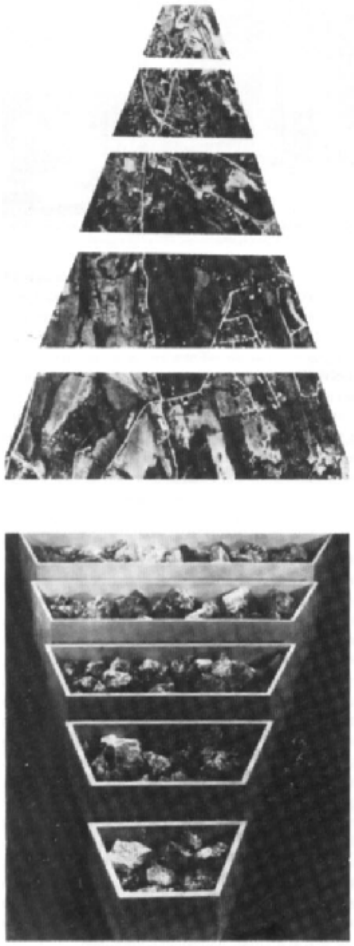
misma técnica que proporciona (pensemos en el daguerrotipo), siempre es posible el procedimiento de la copia (hacer una foto de un daguerrotipo). Aunque el resultado no dé lugar a un original, sino a una copia, se sigue manteniendo la idea de la multiplicidad. Las distinciones sobre la autenticidad o no del producto final importarán más al plano jurídico o comercial que a los significados deducidos de la interpretación estética. Las distinciones serán más institucionales que puramente técnicas.

En este entramado complejo acerca de la consideración de la fotografía se encuentra una idea también compleja del mundo que nos circunda. Este mundo no es estable ni estático; la fotografía proporciona la evidencia de los cambios constantes que se experimentan en la realidad. Esta técnica sirve de testigo y aporta las pruebas de este cambio. Y por tanto, el entendimiento de los objetos que tiene el sujeto no será más que un cúmulo de cualidades que obtenemos en un momento u otro. El uso de la fotografía nos introduce en problemas de pragmática. El mundo objetivo no existiría, más que cuando lo representamos. No sería otra cosa que una construcción de nuestro intelecto. ?Einstein -cuenta Virilio- llevó este razonamiento al límite, mostrando que espacio y tiempo son *formas intuitivas* que ya no se pueden separar de nuestra conciencia lo mismo que los conceptos de forma, color, dimensión, etc. La teoría einstiniana no contradecía la física clásica, mostraba solamente los límites, en los casos ligados a la experiencia sensible del hombre, en ese carácter generalmente proxémico que minaba sordamente, desde el Renacimiento y más concretamente desde el siglo XIX, la logística de la percepción?[5].

El uso de la fotografía en las instalaciones expresa, como la pintura, una ambición espacial que sobrepasa a la puramente referencial. Serán muchos los resortes utilizados para que esa ambición se cumpla, y llevará además añadida la idea de complejidad en diferentes acepciones.

5. VIRILIO, Paul : *La máquina de visión* . Cátedra. Madrid, 1989. Pág. 35.

Examinemos como ejemplo los *Non-sites* de Smithson (ilustración 119). Se trata de una serie de obras que toman como punto de partida la capacidad de sugerir que poseen ciertos emplazamientos. En el *Non-site* realizado a partir de Franklin (Nueva Jersey) observamos cómo a las cajas con piedras del lugar se adjuntan fotografías aéreas de la zona. Entre las fotografías y las cajas existe una evidente relación formal. Las primeras se extienden verticalmente, mientras que las cajas abarcan el espacio de la galería. A partir de las sugerencias del ‹sitio' (Franklin), Smithson elabora las del ‹no-sitio'. Ambos conjuntos, cajas y fotografías remiten al sitio original, pero por procesos diferentes. La fotografía en este caso resulta fundamental para un reconocimiento de la zona, pero la objetualidad sólo es marcada por las cajas. Si nos acercáramos al emplazamiento concreto, observaríamos las huellas que la extracción de Smithson ha dejado en el paisaje, pero no podríamos observar lo extraído. Centrándonos específicamente en la fotografía, ésta supera la mera función documental. Si existe una amplitud en el espacio de la galería a partir de ella es porque se establecen relaciones entre los formatos escogidos para las cajas y para las fotos. Asimismo, todas las fotografías conservan una continuidad evidente entre ellas: las sendas marcadas como si se tratase de un mapa van desarrollándose en los diferentes módulos, a medida que éstos van disminuyendo el área que ocupan. Aunque en principio la fotografía funcione



Il. 119. Robert Smithson. *Non-Site, Franklin, New Jersey.* 1968.

como documento, su disposición final en la galería aporta una autonomía a la obra. A la vez que se habla de un lugar original, también se alude al espacio de la sala donde la fotografía se expone, ya que se está jugando con asociaciones formales entre los diferentes módulos que apuntan al uso de la foto como algo más que un documento. La importancia del espacio se halla tanto en el punto de partida (el *Site*) como en la obra realizada o *Non-site* :
?El Nonsite existe como una especie de mapa abstracto tridimensional que señala un lugar específico en la superficie de la tierra. Y esto se señala con un procedimiento parecido al de hacer mapas. Y estos lugares no son destinados: son una especie de lugares apartados o zonas periféricas"[6]. No podemos negar la función referencial que subyace en los *Non-sites*. La noción de la pintura como ventana se ha vaciado del cristal, y así podemos observar el mundo de detrás.

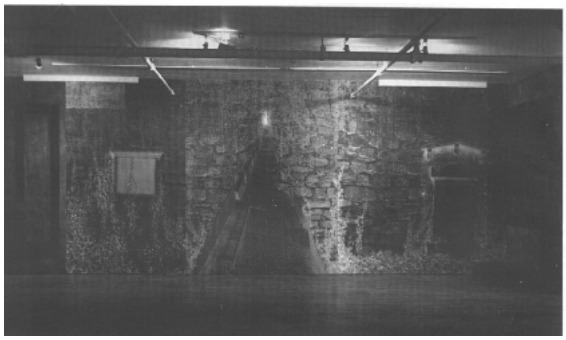
"Smithson es un realista crítico que ‹representa' el mundo apuntando pasivamente a él a través de su construcción de una imagen. El arte de Smithson es crítico porque el reconocimiento del marco nos permite pasar intelectualmente más allá de él y devolver la sección sin marco a la totalidad de la cual forma parte"[7].

Hemos comprobado cómo es inherente a la fotografía misma el

6.CUMMINGS, Paul: *Interview with Robert Smithson for the Archives of American Art/Smithsonian Institution.* Citado por MADERUELO, Javier: *El espacio raptado.* Mondadori. Madrid, 1990. Pág. 198.

7.LINSLEY, Robert: ?Critical Realism Revisited", en *C Magazine.* Nº 24. Invierno 1990. Pág. 29.

significado atribuido como documento. Ello se debe al hecho de que sustituye nuestra mirada directa a los objetos por las funciones del objetivo de la cámara. Es la mirada a través de la tecnología. La fotografía apunta por un lado al alejamiento entre el mundo y el hombre[8], pero no debemos olvidar que la ampliación del espacio de las instalaciones que utilizan la fotografía nos lleva a la puesta en práctica de un espacio concreto. Si la fotografía, en cierta medida, conduce al alejamiento de la mirada y del mundo, su uso en las instalaciones se puede interpretar como un movimiento contrario, de acercamiento. La instalación, que sobrepasa los términos puramente bidimensionales de la fotografía por colocarla con otros elementos y modificar su significado puramente referencial, se presenta como un nuevo acercamiento del hombre a los objetos.



Il. 120. Barbara Claus/André Clément. *Limbe(s)* (detalle). 1993.

Il. 121. Barbara Claus/André Clément. *Limbe(s)* (detalle). 1993.

Así ocurre en la instalación de 1993 *Limbe(s)* de Barbara Claus y André Clément (ilustraciones 120 y 121). Fotografías de fragmentos de monumentos funerarios (umbrales, dinteles, etc) ocupan casi la totalidad de los muros de

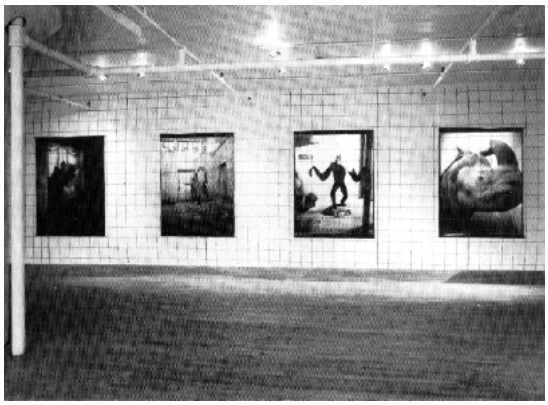
8.?Benjamin exulta: ?La fotografía prepara ese provechoso movimiento por el cual el hombre y el mundo ambiente se convierten en extraños el uno para el otro, abriendo *el campo libre* donde toda intimidad cede el lugar a la iluminación de los detalles". En VIRILIO, Paul: *La máquina de visión.* Cátedra. Madrid, 1989. Pág. 36

la galería. Algunas partes de ésta se han dejado intactas. Otras han sido cubiertas con pigmentos que han puesto de relieve los accidentes de las paredes. Es la escala de las fotografías del cementerio de Bâle en Suiza lo que hace que un espacio creado se imponga al espacio funcional de la exposición, de forma que el mundo ilusorio hace que el espectador viva más la ficción que el espacio real de la galería. Aparte de los significados acerca de la finitud de la vida, nos interesa qué significados se deducen de la práctica fotográfica, más que de la interpretación iconográfica de la instalación. ¿Se puede hablar en este caso de multiplicidad? En el caso de la recreación, podemos observar que dos espacios , el real y el ilusorio, conviven a la vez en un mismo lugar. Por tanto, la fotografía en este caso está remitiendo a la reproducción. No explica un espacio bidimensionalmente, sino que se amplía, en la realidad, espacialmente. De la mímesis de un espacio, hemos pasado a la recreación del mismo. La capacidad documental de la foto, el ‹así ha sido' que apuntó Barthes es utilizada en esta obra, ?pero también a través de la superficie plástica, modificada por los ocultamientos de las formas geométricas y las impresiones de las hojas de yedra producidas sobre el papel sensible en el cuarto oscuro"[9].

Por otra parte, la implementación del espacio ilusorio creado por la fotografía en el espacio real de la galería provoca que se trate de una obra efímera. Es una adhesión perfecta, como se atestigua por el hecho de que los artistas han enfatizado los accidentes de los propios muros de la sala a través de la aplicación de los pigmentos.

Un caso análogo al recién revisado, aunque con diferentes matices, lo constituye *Le Bestiare* (ilustración 122) del arquitecto alemán Wilmar Koenig.

9.PERRAULT, Marie: ?Barbara Claus & André Clément". *C magazine* nº 41 Primavera 1994. Pág. 54.



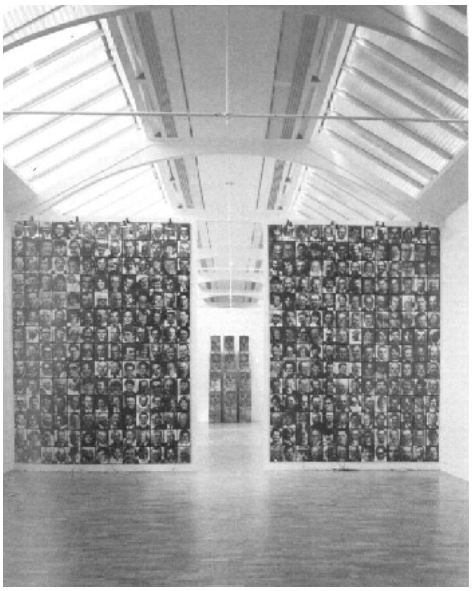
Il. 122. Wilmar Koenig. *Le Bestiare.* 1989.

En este ejemplo la sensación de jaula no proviene directamente de las fotografías, sino de la retícula que se ha colocado ante ella, que funciona como frontera entre la obra y los espectadores, al igual que si nos situáramos en un zoológico. Las once fotografías que conforman la instalación adquieren cierta tridimensionalidad porque la recreación del espacio nos remite a un espacio vivido.

Hasta ahora hemos querido comprobar cómo a partir de la puesta en escena de la fotografía, concurren dos espacios simultáneamente, el de la representación y su soporte (la galería). Todo ello, no obstante, se ha logrado sin que la fotografía elimine su potencial bidimensional. Ahora bien, cuando la fotografía se adhiere a la superficie de objetos claramente tridimensionales, adquiere connotaciones objetuales. El uso del módulo cúbico minimalista ha sufrido numerosas variantes. Entre éstas se encuentra el hecho de que a su superficie neutra se adhiera una fotografía. Así ocurre en la instalación de Encarni Lozano *Son de mi raza* (ilustración 17), un caso en el que la multiplicación de módulos con el uso de la fotografía es evidente.

Es la obra del artista Christian Boltanski una de las que más ha utilizado las posibilidades de la fotografía como técnica de multiplicación y una de las que más ha incidido en la pérdida de significado por medio de la repetición de módulos fotográficos (si no iguales, sí al menos análogos). Unas veces por medios más tridimensionales (*Relicario*, ilustración 76) y otras veces por la asunción de la plena bidimensionalidad (*364 suizos muertos*, ilustración 123), Boltanski utiliza la fotografía con una función documental, pero aumentándola hasta tal extremo que cada uno de los módulos dejan de tener sentido y, como las personas retratadas, caen en el anonimato. Las implicaciones de esta forma de presentar sus fotografías nos abocan a la

sensación de que la proliferación de la raza humana nos lleva al completo desconocimiento, a reducir al hombre a un número sin más. La fotografía es lo único que queda de todos los seres presentados por Boltanski. En vez de aportarnos noticias sobre los seres fotografiados, nos pone de relieve lo efímero de sus existencias y su anonimato[10].



Il. 123. Christian Boltanski. *364 suizos muertos.* 1990.

Unos de los modos de reforzar esta idea proviene del hecho de que no podamos establecer grupos diferenciadores entre unas fotografías y otras. Todas adquieren un mismo nivel, como los cubos de las cuadrículas de Sol LeWitt. Les diferencia más su posición que los rasgos de los hombres que muestran. Es esta falta de clasificación la que nos lleva a indiferenciar. Sin embargo, en instalaciones de carácter más social y menos metafísico, como en *Out of the corner,* de Adrian Piper (ilustración 33), se crean dos espacios bien delimitados. La fotografía en blanco y negro se utiliza en todas las personas de raza negra. Sin embargo, serán los blancos los que se vean reflejados en las pantallas del monitor, con cintas grabadas en color. La facultad de diferenciar entre representaciones de calidad diversa nos remite a agrupar por conjuntos ciertos módulos, apartándolos del resto de elementos

10.DAVIDSON y DESMOND opinan lo mismo en, por ejemplo, la obra *Monuments: the children of Dijon* (1986). Boltanski pidió fotografías de escolares del instituto de Dijon. Estas imágenes fueron refotografiadas y presentadas sin notas escritas. ?Su uniformidad de escala y apariencia enfatizaba la ausencia de una identidad individual. Usando fotografías de esta manera, Boltanski elige no representar los aspectos distintivos de la personalidad o de la apariencia; más bien, explota las características de igualdad, transformando los sujetos en arquetipos". DAVIDSON y DESMOND: *Islands: Contemporary installations.* Págs. 48-49.

que intervienen en la instalación. Aquí la fotografía en blanco y negro adquiere un sentido de técnica relegada a un rincón, en beneficio de aparatos tecnológicos avanzados (que quedan sólo para los beneficiados por la sociedad, los hombres de raza blanca). La misma técnica es la que aporta ahora significados, por comparación con otras, y ello se debe a que la fotografía posee hoy en día connotaciones de técnica anticuada en comparación con otras, por su imposibilidad de ofrecer sonido y movimiento.

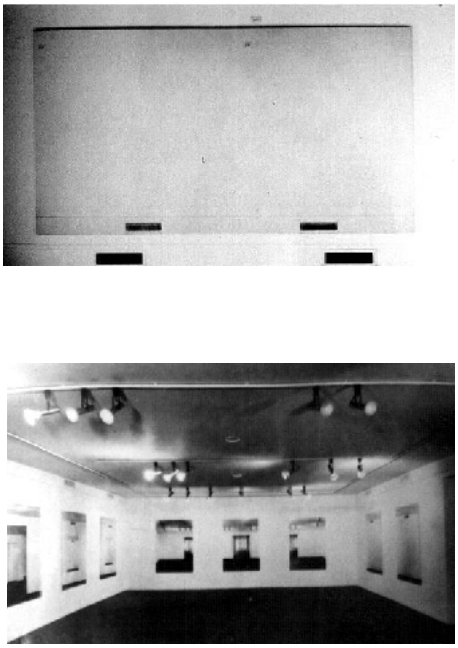
Como comentábamos con anterioridad, la fotografía posee un fuerte componente indicial por el que el espectador la asocia a la realidad. Si se puede hablar de un *aura* en la fotografía, se basa en este hecho. Como afirma Debray,?el lápiz de luz" es ciego: no hay ni código ni intención. Focal, elección del instante y encuadre son ciertamente intencionados. Pero el cliché final sólo ofrece a la vista la señal física de un agente físico, (...) No es la pintura sino la foto la que ha encontrado en la reproducción impresa su pleno desarrollo.Y de manera especial su *aura.* La foto de arte desmultiplica la obra única, pero la buena instantánea del fotorreportero es en sí misma única"[11].

Esta capacidad de la fotografía es la que se pone en juego cuando en una instalación se intenta recrear un espacio, como observamos con anterioridad en la obra *Limbe(s)* (ilustración 121). Y se recrea por el medio de fotografiar elementos que luego funcionan como sustitutos de esos objetos en la puesta en escena.

Pero supongamos ahora que la posibilidad de encontrar dos espacios en uno se complica aún más. Supongamos que la fotografía intenta recrear el mismo espacio que ocupa. Nos encontramos en estos casos con ejemplos de

11.DEBRAY, Régis: *Vida y muerte de la imagen.* Paidós. Barcelona, 1994. Pág. 228-229.

autorreferencialidad manifiesta que sólo son posibles por las propiedades que muestra, entre otras técnicas, la fotográfica. Aparentemente, una exposición de fotografías de este tipo no tiene porqué conformar una instalación. La ubicación de los marcos con fotografias en las paredes apunta en este sentido. Pero solamente cuando atendemos a los motivos referenciales de la fotografía es cuando nos damos cuenta de que la fotografía no sólo ha tomado un instante, sino que ambiciona apropiarse del espacio circundante. Kosuth, como Anastasi (ilustración 124), han realizado exposiciones en las que se han colgado de las paredes de las galerías fotos de los espacios de la misma, y las han ubicado ordenadamente, según las mismas horizontales y verticales que hallamos en el local. Este proceso de creación, plenamente tautológico, sólo es posible con una técnica determinada.



Il. 124. William Anastasi.*Instalación en la Dwan Gallery.* (Visión general y detalle). 1970.

Respecto a la multiplicidad que podamos hallar en estos ejemplos, el espectador encuentra simultáneamente el espacio que ha servido como objeto del disparo fotográfico y el resultado de ese proceso. En cierta medida, encontramos dos espacios en uno.

No se trata ya sólo de un objeto único. El objeto de arte ha pasado a ser una reflexión sobre el lugar donde se ubica. En realidad, este tipo de procesos estaba ya en germen en la famosa *One and three chairs* de Kosuth (ilustración 2), donde se encontraba tanto una silla como la fotografía de la misma y su definición ampliada, tomada de un diccionario. Si en este caso se multiplicaba un mismo motivo según diferentes modos de representación, lo mismo ocurre en aquellas obras que toman como pretexto fotográfico la galería misma.

Pero otros significados se deducen de esta peculiar forma del uso de

este proceso. Al fotografiar la galería misma, el motivo iconográfico pierde la función de ser el principal punto de atención para el espectador. Ahora se torna a evidenciar que no existe claramente un lugar que determine qué es el interior o el exterior de la obra. No sabe en qué consiste exactamente el objeto de arte que ha venido a contemplar. Pero sí se conoce lo suficiente de la génesis de la fotografía como para que surjan una serie de apreciaciones: que "la fotografía es, (...)una *grabación* de tal situación luminosa en tal lugar y en tal momento"[12]. De esta perspectiva nacen dos consecuencias: por un lado, se reafirma el fuerte carácter indicial de la fotografía, y por otro aparece el factor temporal[13] como inherente a la misma. Por tanto, aquellas instalaciones que muestran fotografías sobre el mismo espacio expositivo (por tanto, multiplicándolo), pueden interpretarse como el detenimiento de un momento preciso del objeto en cuestión. La fotografía sería la huella de la realidad, dependiente de ésta. La simultaneidad de dos objetos converge en que aparece tanto una representación como el motivo que la ha generado.

Existen importantes variantes a este tipo de instalaciones. Hemos nombrado la posibilidad de que los objetos de atención se diferencien porque la fotografía ponga el acento en un momento determinado, aquél en el que se ha disparado la cámara. Por otra parte, la fotografía también puede ofrecer una continuación del espacio expositivo, modificando éste o no. Cuando Eugenio Cano monta cuatro paneles que muestran la imagen del techo de la misma galería (ilustración 125), haciendo coincidir una línea de perspectiva, propone invertir la colocación inicial. La imagen que da lugar a un segundo espacio se diferencia por la ubicación del lugar ‹real'. La actitud deconstructiva conduce a una diferenciación entre uno y otro espacio, aunque uno sea causa de otro. Se intentan poner en juego no sólo las diferencias sino también las

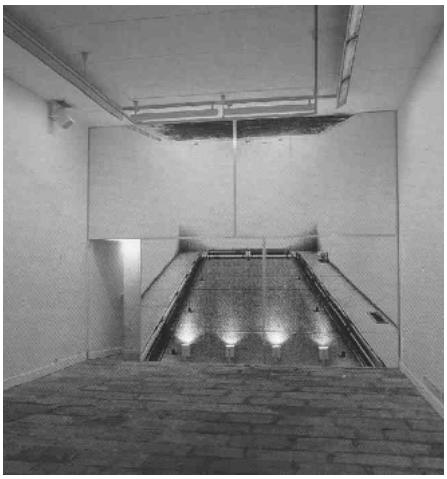
12.AUMONT, Jacques: *La imagen*. Paidós. Barcelona, 1992. Pág. 175.

13."... una fotografía es indicador también en el plano temporal: en una foto hay tiempo incluido, encerrado, la foto embalsama el pasado ‹como moscas en el ámbar' (Peter Wollen), ‹sigue eternamente mostrándonos con el dedo (con el índice) lo que ha sido y ya no es'(Christian Metz)". En AUMONT, Jacques: *La imagen.* Paidós. Barcelona,1992. Pág. 176.

similitudes. Además, se evidencia que se trata de una representación por el hecho de la aparición de una puerta al mismo nivel de los paneles propuestos.

Por otra parte, debemos señalar aquellos casos en los que se realiza un montaje análogo a lo que llamaríamos instalación, pero tratándose de una fase previa al disparo de la fotografía. En algunos fotógrafos el trabajo anterior al uso de la cámara llega a ser tan complejo como la creación de una instalación. Así ocurre por ejemplo en la obra de Sandy Skoglund. La repetición de elementos en una habitación es la que cambia el ambiente que ha de retratarse. Curiosamente, en estos casos es el objeto el que queda como documento de una fotografía (por ejemplo, su *Pepsi Cola Chair,* ilustración 80).

Una primera tendencia respecto a la fotografía como documento de manifestaciones artísticas como el *Earth Art y el Land Art* muestran el carácter efímero de estas obras. Sin embargo, el desarrollo artístico ha mostrado cómo la fotografía, a la que se le había negado validez artística, se ha convertido en el objeto comercializable de una obra que se resiste a serlo dada su naturaleza. El engaño se basaba en, por un lado, afirmar que el arte es un hecho no comercializable y, por otro, ?fotografiar el ‹hecho’ (los trazos de canales en el río helado -Heizer- , el surco del arado -Oppenheim-, las ramas entrelazadas -Penone-, la cinta colgada sobre las rocas -Dibbets-), y tratar después de *vender* los ejemplares numerados y firmados de tales fotografías a los coleccionistas ávidos de capitalizar sus



Il. 125. Eugenio Cano. *Instalación.*

Il. 126. Sandy Skoglund.*Hangers* (fotografía-instalación). 1979.

adquisiciones y de colgar de las paredes de sus moradas burguesas cualquier superficie bidimensional bien encuadrada”[14].

Sin embargo, en el ejemplo de Sandy Skoglund nos encontramos con el fenómeno inverso. *Pepsi-Cola chair* se ha convertido en un documento de cómo se ha planteado un espacio fotografiable. La obra definitiva es la fotografía. Lo demás, es sólo un medio, pero un medio que reviste una apariencia total de instalación. A pesar de la importancia de la presentación de objetos en las instalaciones de Sandy Skoglund, algunos detalles ponen el énfasis en que la obra final es más la fotografía que la instalación. En la ilustración 126, las perchas que rodean las áreas de las sillas están dispuestas de tal modo que circundan, en la foto, las áreas de los respaldares o las patas. Las perchas han sido colocadas en función de la presencia del objetivo fotográfico. Si no hubiera sido así, ciertas partes de las sillas se superpondrían al área de las perchas. Este ejemplo pone en evidencia que, para Skoglund, la creación de un espacio tiene su función a partir de ser retratado. Lo onírico del ambiente creado por Skoglund se ha acentuado por el recurso de multiplicar unos elementos (las perchas) y repartirlos por la habitación, pero la dimensión de la multiplicidad que pueda aportar la fotografía como técnica es diferente a lo representado.

14.DORFLES, Gillo: *El devenir de la crítica.* Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Pág. 208.

También en la ilustración 127 utiliza una multiplicidad por medio de la repetición de módulos por paredes. Ahora bien, los fragmentos que se ven desperdigados son fotografías. El coche destrozado y los agudos y cortantes ángulos de las fotos forman un todo conjunto: a pesar de la estaticidad del ambiente creado, se da la impresión del movimiento y la violencia inherentes a un accidente de automóvil. Lo múltiple en este caso repite la estrategia de las perchas, pero el hecho de que hayan sido sustituidas por fotografías añade una autorreferencia a la multiplicidad inherente a la foto. Estos diferentes usos de la fotografía complican la cuestión de lo múltiple o lo fragmentario. A ello se añade otra problemática, la de la fotografía vista como documento.

Il. 127. Sandy Skoglund. *The Lost and Found (*fotografía-instalación). 1986.

Fue el arte conceptual el que aportó la diferencia entre la obra artística y el 'documento'. El documento, en un principio, no es una obra de arte, pero se requería un medio de representación que sirviera para que el 'artista' (vocablo también puesto en entredicho por los conceptuales) comunicara un mensaje que portara el significado que quería expresar. Entre estos 'documentos' o 'componentes' se encontraban materiales de naturaleza muy diversa: textos impresos o escritos a mano, cintas, fotografías, vídeos, diagramas, dibujos, mapas, libros, películas e instalaciones. Lo principal era encontrar un lenguaje que construyera un significado: sólo se trataba de un soporte donde el concepto era expresado, pero no tenía en sí la categoría de 'obra de arte'. La 'obra de arte' pertenecía sólo al concepto, al nivel de pensamiento.

La palabra *documento* era uno de los términos míticos del momento. Habría que diferenciar la noción de documento del conceptual con respecto al *Land Art*, pues ello afecta a la fotografía. Ésta servía como soporte del pensamiento (que era, para los conceptuales, lo ‹auténticamente’ artístico). En el *Land Art* la acepción varía: sí que había obras de arte propiamente dichas,

sólo que su carácter efímero provocaba que las únicas imágenes que podían permitir visionar la obra a las personas que no estuvieran presentes iban a ser la fotografía o la filmación videográfica. En este sentido se adoptó la palabra documento, como soporte de una obra que ha existido en sí misma pero que se evapora en el tiempo, y no como simple residuo de un concepto (que sería la propia obra conceptual).

Il. 128. Wodiczko. *Proyección en el arco de la victoria.* 1991.

Con la fotografía podemos afirmar que el soporte que visualiza el espectador coincide con la fisicalidad de la obra. Con las proyecciones, la fisicalidad es alterada, pues la imagen que podemos observar sobre un edificio consta sólo de materia lumínica no aprehensible, pero estas imágenes remiten siempre a una diapositiva que se halla en el proyector. Con las imágenes videográficas, ni siquiera la fuente que la produce (la trama electrónica) guarda una relación de parecido visual con la proyección. Analicemos concretamente un ejemplo de Wodiczko (ilustración 128). Su monumental proyección en el arco de la victoria, siendo una intervención, retoma propuestas que pueden ser utilizadas también en instalaciones. Wodiczko aporta nuevos significados a un monumento ya existente. Las interpretaciones de carácter social y reivindicativo son evidentes, sobre todo si a un arco que supone la finalización de una guerra se le asocian dos supuestas armas (una metralleta y la manga de un surtidor de gasolina). Pero no nos interesa tanto el poder iconográfico de la diapositiva como el campo que abre el uso de esta técnica. En la obra de Rafael Tormo (ilustración 113) las proyecciones que se usan son dos: la del mismo jarrón sin romper y la de una textura parecida a las circunvoluciones del cerebro. En este caso, la proyección sirve de nuevo para multiplicar en el tiempo el objeto artístico: un jarrón está presente en la obra,

pero tanto antes como después de romperse. A la autorreferencialidad hay que sumar una distancia temporal que multiplica un mismo motivo.

Como podemos observar, el uso de la fotografía amplía aún más la cuestión de la multiplicación de módulos. Con la fotografía, los aspectos temporales de los motivos utilizados pueden ponerse en evidencia. Con ello, contamos con al menos dos momentos de la existencia de un objeto (su presencia física y su referencia a otro momento del pasado).

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

6. EL SIGNIFICADO DEL ESPEJO EN LAS INSTALACIONES Y LAS VIDEOINSTALACIONES

Toda obra de arte adquiere su sentido según los componentes que integre y según las relaciones sintácticas que se establezcan entre ellos. No obstante, los materiales llevan implícitos unas connotaciones determinadas: por ejemplo, una superficie pulida y limpia puede conducir a unos significados que se relacionen con lo espiritual; la gama de colores fríos apunta también en esta dirección. El espejo dentro de las instalaciones podrá incidir en unos significados implícitos en su mismo funcionamiento. Este elemento posee una serie de características que intervendrán en la concepción total de la obra. Por otra parte, adquirirán el significado total a partir de sus relaciones con los objetos restantes de la instalación.

Cuando analizamos la influencia de la aparición de los espejos en una instalación, se ponen en juego diversos aspectos que hacen relacionarlos con diversos materiales y procesos de reproducción icónica:

-desde sus afinidades funcionales, cualquier superficie que refleje poseerá características comunes con los espejos (ciertos tipos de plásticos, metales, cristales);

-desde sus afinidades materiales, los cristales se nos presentan como primos hermanos de los espejos, pues estos últimos se componen de una superficie de cristal a la que se le ha añadido una capa de azogue; otros objetos, como el monitor de vídeo, cuentan también con la presencia de esa superficie cristalina en la que observamos determinadas imágenes.

-por ello el espejo, como modo de reproducción de la realidad circundante, se sitúa cercano a otros medios (como la fotografía o el vídeo), aunque la reproducción a la que nos referimos es más natural que intencional (no olvidemos que aunque el espejo sea un artefacto humano, una superficie lisa de agua actúa de modo análogo al espejo).

Sobre los aspectos técnicos y científicos del espejo, y sobre su papel

en el arte, la cultura y las costumbres, se ha investigado a menudo[1]. Sin embargo, queda aún pendiente analizar su papel en el ámbito de las instalaciones como modo de incidir en la estrategia de la multiplicidad y fragmentariedad. Gombrich, en *La imagen y el ojo*, dedica un artículo al espejo y al mapa, en el que afirma que ?los mapas nos proporcionan información selectiva sobre el mundo físico; los cuadros, como los espejos, nos presentan la apariencia de un aspecto de ese mundo, variable en función de las condiciones de iluminación, y por tanto puede decirse que dan información sobre el mundo óptico"[2]. La asociación que establece Gombrich entre el espejo y el cuadro nos introduce en la capacidad de representación bidimensional tal como percibe el cono de la visión. El espejo se halla íntimamente relacionado con la noción de perspectiva, tal como la hemos heredado del Renacimiento. Sin embargo, el autor insiste en que no podemos dejar de ver como mapas muchas representaciones bidimensionales. El conocimiento del espectador, previo a la visualización de una pintura, los condicionamientos culturales y otros aspectos influyen para que comprendamos numerosas obras de arte que toman en cuenta la ‹cartografía' (en el sentido que la trata Gombrich) y no tanto la perspectiva renacentista - que, hipotéticamente, se acerca más al mecanismo de nuestra visión. El espectador, en el mismo acto de ver, también *comprende.* Así se explica que no consideremos que en la realidad tengan la misma dimensión una cúpula de una iglesia que la cabeza de un hombre situada en primer plano, aunque ambos elementos ocupen un área similar en una fotografía.

Respecto a las instalaciones, el uso del espejo proporciona la posibilidad de una visualización al mismo estilo del cono visual, pero a este uso se añaden otros que sobrepasan esta acepción. Por un lado, recordemos

1. Por ejemplo, es clásico en el estudio de los espejos: BALTRUSAITIS, J.: *Le miroir.* Elmayan-Seuil. París, 1978; o HARTLAUB, G.F.: *Zauber des spiegels. Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst.* Piper. Munich, 1951. No debemos olvidar la influencia que ha ejercido desde la literatura la obra de Lewis Carrol *A través del espejo*, o el poema de Baudelaire *Invitation au voyage,* o la obra *Orfeo* de Coucteau.

2. GOMBRICH, E.: ?El espejo y el mapa: teorías de la representación pictórica", en *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica.* Alianza. Col. Alianza Forma nº65. Madrid, 1987. Pág.166.

la propiedad del espejo de proporcionarnos imágenes cambiantes. Por otro, estas imágenes variarán según la posición del visitante de la instalación. La idea de recorrido, sea alrededor de los elementos de la instalación, o transitando a través de ella, sugiere más una afinidad con el mapa que con el espejo descrito por Gombrich. Las instalaciones se incluyen en un mundo físico, y no solamente óptico. Y será la presencia del espejo como objeto material (y no la idea del cuadro como espejo, a la que alude Gombrich), la que pone en evidencia las contradicciones entre los conceptos de mapa y espejo si se tienen en cuenta en las instalaciones. Ambos territorios no resultan tan separados como en principio se podía suponer.

El espejo en sí (no como analogía del cuadro) supera la perspectiva misma. Si podíamos asimilar la perspectiva a un cuadro transparente delante de nuestra visión, el espejo propone la creación de un espacio imaginario e infinito. Con Picasso se había conseguido una nueva inteligencia del espacio; Chirico y Magritte habían problematizado la noción de ventana, asumiéndola como una invención simbólica, Pollock conseguía hacer referencia tanto a lo interior como a lo exterior al cuadro mismo.

Cuando Fontana rasgaba los lienzos, deseaba encontrar, como Alicia, el interior del espejo. Pero el lienzo es incapaz de reproducir la variabilidad del espejo, que asume y refleja la dialéctica entre lo interior y exterior a él mismo, dando la oportunidad a que la instalación entera se refleje en su superficie. Cuando Pistoletto escoja como soporte de su pintura el espejo, el espacio pictórico clásico deja de existir para convertirse en una cosa móvil. Esta elección indica un proceso de unión del espacio interior y exterior, del reposo y la movilidad, de la ficción y la realidad, del pasado y el futuro, cuestiones que han tomado en consideración muchas instalaciones. La perspectiva única que imponía el espacio pictórico se convierte en una perspectiva móvil en el espejo, además de provocar una inversión de los elementos que concurren en nuestra realidad.

Por otra parte, resulta muy difícil para el ser humano considerar que una cultura no haya tenido experiencias de ningún tipo con las imágenes. Ello se debe a que el hombre, como afirma Eco, es un animal catóptico, es decir, que ha tenido la experiencia del espejo. Con ello se refiere a la asunción de

que lo que hay ante él (sea una lisa superficie de un lago o un espejo) **es una imagen**, y que esa imagen depende directamente de los movimientos de su cuerpo. Se trata, por tanto, de la asunción de un mecanismo cuyo resultado es una imagen. Pero ?de todos los animales catópticos, nosotros somos los únicos que tomamos el espejo como modelo para producir construcciones icónicas, construcciones de la representación visual de la realidad?[3]. Esta afirmación vuelve a poner en evidencia la afinidad del espejo con construcciones icónicas como la pintura. Olvida, en cierta medida, el espejo como objeto que materialmente puede ser ubicado en un lugar como parte de una instalación. Se trata de un objeto que remite a otros, a los que refleja - pero, no olvidemos: **se trata de un objeto.**

Esta cualidad doble, objetual y reflexiva, fue ya asumida por Juan Gris al introducir en su *Lavabo* trozos de espejo: ?He aquí porqué he debido poner fragmentos de espejo: una superficie puede trasladarse a una tela, pero ¿y un espejo, una superficie cambiante que refleja también al espectador? No se puede hacer otra cosa que pegarla bajo forma de espejo"[4].

Tanto Eco como Gombrich han apuntado la relación de la experiencia especular con la figuración. Sin embargo, procesos como la fotografía o el cine se apartan del espejo en un punto esencial, en que los sucesos representados están ausentes en el momento en que las imágenes se producen. En el espejo es necesaria la presencia de esos elementos para que las imágenes se muestren en su superficie[5]. Esta particularidad afecta de modo ostensible a las instalaciones, sobre todo en la pragmática de la instalación, es decir, en cómo el artista ha ordenado las experiencias vivenciales del espectador a través de la colocación de una serie de objetos

3. MALDONADO, Tomás: *Lo real y lo virtual*. Gedisa. Barcelona, 1994. Pág. 46.

4. MENNA, Filiberto: *La opción analítica en el arte moderno. Figuras e iconos.* Gustavo Gili. Barcelona, 1977. Pág. 174. Tomado de D.H.Kahnweiler *Juan gris; sa vie, son oeuvre, ses écrits.* París, 1946.

5. J.J.Gibson, en 1953 aplica el concepto de *sucedáneos* a imágenes elaboradas artificialmente que no necesitan la presencia de los objetos de la realidad para que se produzcan. En MALDONADO, Tomás: *Lo real y lo virtual*. Gedisa. Barcelona, 1994. Pág. 48.

en un espacio. La ubicación de un espejo que pueda reflejar las imágenes de unos determinados elementos que integran físicamente la instalación, influye en las asociaciones que podamos entrever entre esos objetos (y, por tanto, afecta también a la interpretación que demos de la instalación). Para que se den los reflejos en la superficie del espejo es necesaria la presencia, *aquí y ahora*, de los elementos que sirven de fuente luminosa. Así pues, los espejos nos remiten al más inmediato presente, lo que ha inclinado a algunos autores a hablar de una pragmática de los espejos. Esta necesidad de que exista un objeto para que el reflejo se efectúe ha llevado a Eco a negar que los reflejos puedan ser signos:

?Pero Eco (...) rechazará el *status* de signo para los reflejos especulares, pues en éstos:

a)El referente no puede estar ausente.

b)La imagen no puede producirse *en ausencia* del objeto.

c)La imagen especular no puede usarse para mentir (recordemos su definición de la semiótica como teoría de la mentira).

d)La imagen especular sólo se relaciona con su contenido, a través de su *necesaria* relación con el referente.

e)No es independiente del canal en que se forma.

f) *No puede ser interpretada,* sólo el objeto al que se refiere puede serlo"[6].

En este sentido, ¿podemos afirmar que los espejos no significan en las instalaciones? La variabilidad de reflejos que se producen en una superficie nos puede llevar a significados sin fin, sólo dependientes del objeto que se coloque delante del espejo. El hecho de que, por tanto, no podamos acotar un significado concreto debido a que todo material visible podrá ser reflejado, podría conducirnos a plantearnos que el espejo no significa.

Sin embargo, dentro del ámbito artístico, nos atrevemos a afirmar que **el espejo puede llegar a significar.** Se trataría de un objeto que actúa

6. ZUNZUNEGUI, Santos: *Pensar la imagen.* Cátedra/Universidad del País Vasco. Madrid, 1989. Pág. 66. Son ideas tomadas de ECO, U.: *Semiotics and the foundation of language.* Macmillan Press. Londres, 1984. Págs. 202-226.

mediológicamente[7], y, como todo medio, aportando características propias. Teniendo en cuenta que el espejo actúa en instalaciones, podemos decir que fomenta la multiplicidad (de la realidad) y su fragmentación (escoge una parte de la realidad para reflejarla, pero esta realidad y este reflejo especular son diferentes cuando el espectador cambia de ubicación). Y desde un punto de vista más metodológico, también se puede decir que el espejo llega a significar. En primer lugar, porque es el mismo artista el que opta por colocar diversos elementos, y no otros, ante el espejo de un modo determinado. Incluso la ausencia de objetos ante el espejo nos remite a una elección del artista (que, por ejemplo, intenta implicar al espectador). El espejo tendría en estos casos la categoría de canal, y hallaría su significación no por sí mismo, sino por los reflejos que produce y con los que interacciona con el espectador. Si es cierta la infinita variabilidad de los espejos, sin embargo, en el ambito artístico, esa variabilidad está determinada por la elección del artista. Tanto el espejo, colocado a propósito por el artista, como los reflejos que éste produce a partir de los demás objetos de la instalación **significan**. Incluso, en el caso de las intervenciones, los reflejos del entorno para el que se ha elaborado una propuesta artística cuentan como punto de partida para el significado. De este modo, si se refleja la arquitectura del lugar, y si la obra está realizada precisamente para ese lugar, no podemos olvidar que los reflejos poseerán una dimensión semántica.

7.Para Debray la mediología es la disciplina que traza las funciones sociales superiores en sus relaciones con las estructuras técnicas de transmisión. Podemos afirmar que metodológicamente, nuestro acercamiento al espejo y a otros objetos utilizados en las instalaciones es mediológico. El método mediológico consiste en establecer correlaciones entre actividades simbólicas de un grupo humano y sus modos de organización, de archivo y circulación de vestigios; este método tiene cierta causalidad circular, y eso se observa por el hecho de hacer revertir continuamente los conceptos de multiplicidad y fragmentariedad en objetos muy diferentes y en planteamientos (sintáctico, semántico, pragmático) distantes en su enfoque. Estos planteamientos se encuentran en diversas obras de Debray, pero especialmente en *Manifestes médiologiques, Vida y muerte de la imagen,* y en su *Cours de médiologie générale*

El espejo tiene la peculiaridad de que puede adaptarse muy bien a una arquitectura previa, ya que posee la cualidad de ‹repetir' el espacio invirtiéndolo. En *Architettura dello specchio* (ilustración 129), instalación de Pistoletto concebida para el Centre d'Art Santa Mònica de Barcelona, la distribución de divisiones y multiplicaciones de los espejos y sus marcos produce una sustitución de las columnas del claustro por los grandes fragmentos de espejos. El espejo divide, sostiene esta arquitectura y, finalmente, la multiplica.

BIBLIOTECA VIRTUAL

Il. 129. Pistoletto. *Arquitettura dello specchio.*1990.

La interacción del objeto que tiene el papel de fuente con el reflejo producido puede llegar a ser tan intensa que el observador identifique ambos elementos en una sola unidad. Por ejemplo, la instalación de Robert Smithson *Red Sandstone Corner Piece* (ilustración 75) da lugar a que observemos como una única entidad el montón de piedras y sus respectivos reflejos, que dan la apariencia de una sola acumulación de tierra.

La peculiaridad del espejo hace que también pueda servir como proceso para dar al espectador más datos ocultos sobre la misma instalación. No sólo puede significar, sino que puede servir de ayuda en la significación oculta de los mensajes, como ocurre en la instalación de Concha Jerez, titulada *Mesa de conflictos* (ilustración 85). Aquí, los espejos permiten

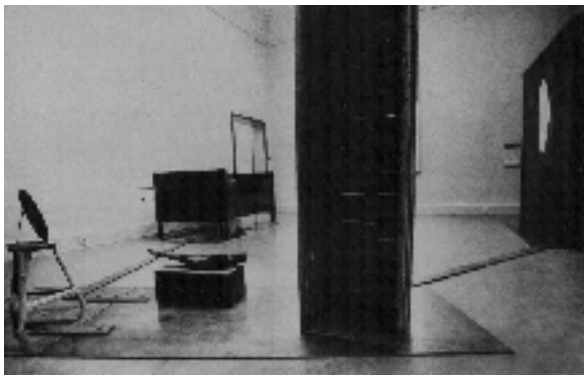
visualizar la cara inferior de la mesa. Por medio del reflejo, se observa un cartel de la película *Last actions hero*, lo que sin duda enriquece la significación de la obra. *Last action hero* propone en su argumento una introducción de un espectador de cine en una película, al igual que ciertos significados de la obra de Concha Jerez dependen de nuestra introducción en las imágenes reflejadas por el espejo. Por otra parte, las dos manifestaciones comparadas sugieren un estado de violencia; así lo muestra la acción trepidante de *Last action hero* y el término ‹conflictos' en el título de la instalación de Concha Jerez.

Por otra parte, los formatos en que aparecen los espejos y su ubicación concreta nos impulsa a identificar estos objetos con otros que no se hallan presentes en la instalación, pero que podrían intervenir en el ambiente recreado. Nos referimos a los espejos que cubren parcialmente la mesa como si se tratara de tapetes. Su colocación bajo los platos y sus dimensiones y formas provocan que identifiquemos estas superficies especulares con tapetes de mesa. Pero ahí no acaba la significación, porque sobre los cristales la artista ha transcrito unos textos de *Amnistía Internacional*. Por tanto, estos espejos reflejarían las caras de los hipotéticos invitados, pero en ese caso, el reflejo no podría librarse de las denuncias de Amnistía.

La combinación de los elementos especulares con los cristales rotos en los platos y los vasos nos remite a una contradicción de sugerencias: por un lado, una mesa donde se va a celebrar una comida no es el sitio oportuno de conflictos, pero por otro lado los platos y los vasos llenos de cristales rotos nos indican una situación cortante, violenta. Los espejos sirven en esta instalación para que quien se refleje (un supuesto representante de un estado) vea su imagen sobreimpresa con los textos de denuncia de *Amnistía Internacional*. En la obra se pone en evidencia la falsedad política, que propone un respeto a los derechos humanos sin que éstos se lleven a la práctica. Y para desligar este significado, el uso del espejo resulta fundamental, pues con él parece que el reflejo ahonda en la verdad, más incluso que las imágenes que percibimos en los objetos: los reflejos nos permitirán acceder a la información que se encuentra escondida en la superficie inferior de la mesa, y a la auténtica apariencia de aquéllos que se

sientan en la mesa de conflictos. El espejo es un medio de información que va más allá de lo aparente.

Sin embargo, según sea el contexto donde se coloque el espejo -y por contexto entendemos también el personal del autor, el movimiento en que se integra la instalación, y no sólo el conjunto de elementos que configuran la obra-, éste adquirirá unos determinados significados y funciones. Por ejemplo, Beuys toma una frase de Segantini (pintor de la época de la revolución industrial que proponía un retorno a la naturaleza) para dar título a su instalación *Quiero ver mis montañas* (ilustración 130), expuesta en 1971 y compuesta con elementos que datan de 1950 a 1971. Con respecto a esta obra Beuys comenta: ?El título de esta obra no reproduce exactamente lo que vemos. Entonces se plantea la cuestión de qué es lo que realmente vemos allí" [8]. Beuys establece una estructuración por tres zonas, y une textos o palabras de origen celta y retorrománico a los objetos que expone. Convierte por ejemplo un armario en un ?Vadrec(t)" o glaciar. El cajon se convierte en ?Felsen ? o roca... , la cama en valle. Nos interesa precisamente el armario, porque cuenta con un espejo oval. La asociación del espejo con lo glaciar adquiere unas características específicas en la obra de Beuys. Este artista se refiere a menudo a los elementos cristalinos (en los que se incluye el espejo) cuando alude a la rigidez del modo de pensar



Il. 130. Joseph Beuys. *Quiero ver mis montañas.* 1950-1971.

8.Joseph Beuys. Catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Ministerio de Cultura. Exposición del 15 de marzo al 6 de junio de 1994. Madrid, 1994. Pág. 143.

racionalista. Se trata de una materia inorgánica, muerta, con connotaciones de frialdad, que se opone a los principios orgánicos que mueven a Beuys al uso de grasas y fieltros. Por ello, la interpretación del espejo en esta obra debe integrarse en el complejo simbolismo ecológico del autor. Sólo así tiene sentido que ?sobre el trasfondo de ?Vadrec(t)" se conjugan las fuerzas físicas de la naturaleza. Los procesos geológicos eruptivos de la evolución de la tierra y la transformación de las rocas crean un punto de vista que Beuys estiliza en fenómeno misterioso. Para él la fuerza mineral de las montañas implica la renovacion potencial del material. Desde la perspectiva de la psicología profunda ‹montaña' significa un alto grado de concienciación.... y cuando creo el ambiente ?Voglio vedere le mie montagne' me refiero a la idea arquetípica de la montaña: a las montañas del yo". La (t) de ?Vadrec(t)" podría ser una abreviatura para ‹tiempo', igual a las variables de un fluir temporal; en conexión con el fluir del glaciar, también es relevante en relación a las ‹montañas del yo"[9].

6.1. El observador reflejado

Al ponernos frente al espejo no se da sólo el hecho de que un individuo observa, sino de que observa su propia imagen. Este autorreconocimiento de la propia imagen, a través de su reflejo, también indica un nivel elevado de evolución psíquica, puesto que reconocemos el mecanismo por el cual se da ese reflejo. La causa de la imagen en la superficie cristalina es nuestra presencia.

Por tanto, resulta imprescindible que el hombre haya sobrepasado la ‹fase del espejo', para comprender la función del espejo en el arte. El arte, corresponde, por tanto, a una manifestación que ocurre a partir de una fase determinada del ser (ontogénesis), y sólo es apreciada por el hombre, el único elemento de la evolución que se sirve de unos cánones artísticos en la

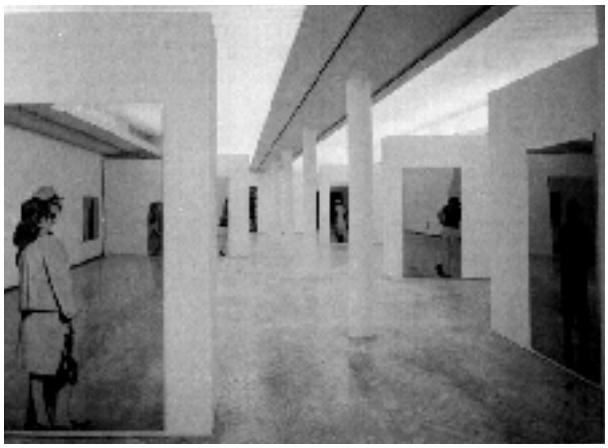
9. *Joseph Beuys.* Catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Ministerio de Cultura. Exposición del 15 de marzo al 6 de junio de 1994. Madrid, 1994. Pág. 143.

observación de los objetos de su alrededor (filogénesis) [10]. La ‹fase del espejo' del psicoanálisis alude a la transformación que se produce en el sujeto cuando éste se apropia de una imagen. Apropiarse de la imagen reflejada significa comprender el mecanismo del espejo y por tanto, también la representación que éste muestra.

Por otra parte, este elemento funciona como punto de partida para construir nuestra representación del mundo. Se trata de una construcción imitativa que, recordemos, se asocia a la producida por el corte de un plano en el cono de la visión. El espejo nos ofrece una imagen demasiado parecida a la real como para que no asociemos la imitación figurativa de muchos creadores con las imágenes que se nos aparecen sobre la superficie cristalina. En relación con el observador, es un artefacto que ha estimulado a menudo nuestra curiosidad, pues nos da la imagen de nosostros mismos, de nuestro cuerpo, nuestra fisonomía, nuestro aspecto.

Dentro de las instalaciones, el elemento especular juega a menudo con esta curiosidad, hasta el punto de que el espejo funcione como soporte de una representación que simula un cuerpo reflejado. En esta circunstancia incide la obra de Pistoletto *Quadri specchianti* (ilustración 131), expuesta en

10.Por ejemplo, Piaget diferencia dos fases en el conocimiento del niño, y esta diferencia se consigue a través de la comprensión del mecanismo subyacente en el espejo. La comprensión se da porque, después de muchos tanteos, el niño ha aprendido a usar el espejo, es decir, ha comprendido su funcionamiento. Y una vez que esto ha ocurrido, el espejo es una puerta para adquirir conciencia de diferentes sistemas de representación. Por ejemplo la perspectiva como profundidad en la ventana de Alberti no es otra cosa que la toma de una ‹instantánea' en el desarrollo de imágenes en el espejo.



Il. 131. Pistoletto. *Quadri Specchianti.* 1990.

Roma en 1990, pues sobre la superficie cristalina el artista ha pintado a personajes de cuerpo entero, como si estuvieran observando la misma instalación de la que forman parte. Se trata además de un singular artefacto que obra por sí mismo, sin nuestra intervención (luego posee autonomía en relación con lo natural).

El espejo permite al espectador entrar como protagonista en un espacio, lo que no ocurría con la perspectiva. Gracias al espejo, existen infinitos puntos de vista, infinitas interferencias espaciales y temporales. Es autónomo respecto a nosotros y es heterónomo respecto de la realidad que refleja. En los *Quadri specchianti* de Pistoletto, al colocar unas figuras en la superficie reflexiva, se alude a un cruce de fronteras. El espejo, que ofrece unas imágenes variables, ve introducida entre ellas la de una figura cuyo reflejo nos es imposible observar, pues se basa en la superposición de una capa pictórica sobre el cristal. Se trata de una transgresión del espacio. A pesar de que las figuras corresponden a unos visitantes, éstos no se mueven. Se impone un momento inmóvil, como los objetos materiales que nos rodean, que poseen una inmanencia. La introducción de algo estable en la superficie infinitamente variable del espejo nos conduce a la transgresión de los límites entre un mundo -el real- y otro -el representado por el espejo[11]. El espejo es

11.Como ocurre en el cuento de Alicia, "se podría decir que traspasar la superficie se relaciona en cierto modo con nuestra misma noción de tiempo y espacio, unos conceptos que el siglo XX observa definitivamente trastocados por un hecho nimio: cuando a finales del XIX se coloca un sistema ferroviario que atraviesa los Estados Unidos, al llegar al límite opuesto del continente, se observa como el tiempo transcurrido no se corresponde a la hora solar?. En DIEGO, Estrella de : ?Transrealidad:ver oír, tocar", en *Revista de Occidente,* nº 153. Febrero 1994. Pág.

un umbral a otro mundo, pero un umbral que no nos está permitido traspasar físicamente.

Pistoletto se plantea la perspectiva como una barrera que hay que superar. La ventana de Alberti ha oprimido a muchos pintores, y el artista propone la liberación desde el espejo. Desde nuestro punto de vista, *Quadri specchianti* es una instalación. Desde otras posturas, podría pensarse que no, ya que los espejos son objetos bidimensionales y, por tanto, podría tratarse de una nueva versión de una ‹exposición de pinturas especulares'. Sin embargo, el espejo supone una continuación del espacio que va más allá de los muros de la galería, ofrece una apariencia de tridimensionalidad, aunque esa tridimensionalidad esté vertida al interior del marco, como un juego de doble realidad. Esta doble realidad resulta bastante inestable (si es comparada a la superficie pintada de un cuadro) porque según cambiemos de punto de vista, diferirá lo que observemos reflejado.

Podemos considerar, por tanto, a la pintura, como una ‹instantánea' de lo que ocurre en el espejo. Dentro de la civilización occidental, ?el espejo fue y continúa siendo el principal modelo en el desarrollo histórico de las representaciones"[12]. En las tablillas de Brunelleschi, por ejemplo, el espejo sirve para verificar la ‹corrección' de la obra, luego se presenta como un medio fidedigno del conocimiento del espacio. La primera perspectiva no fue realmente construida, sino calcada y deducida a partir de la representación realista del espacio que ofrece el espejo. Igualmente, en el *trompe l'oeil,* la imagen se somete a la prueba del espejo, o lo utiliza como medio de copia.?Se comprende que en ambos casos se reconoce el espejo como instancia última, como instancia suprema para juzgar sobre la confiabilidad realista de la representación"[13]. Todas estas circunstancias concurren en el

13.

12.MALDONADO, Tomás: *Lo real y lo virtual*. Gedisa. Barcelona, 1994. Pág. 53.

13.MALDONADO, Tomás: *Lo real y lo virtual*. Gedisa. Barcelona, 1994. Pág. 53-54.

hecho de que los espejos puedan aportar la visión de una ‹segunda realidad' en las instalaciones. En la obra de Robert Smithson *Red Sandstone Corner Piece* (ilustración 75) el volumen de un montón de tierra no es real; se ha conseguido a través de un arrinconamiento real y de una extensión imaginal. Un cuarto del material se ha multiplicado por cuatro gracias al fenómeno de la reflexión, de modo que la imagen reflejada amplía la ocupada por el cúmulo de arena y guijarros.

Un proceso parecido ocurre en *Centro*, de Adolfo Schlosser (ilustración 56), obra en la cual se consigue una rotación de elementos alrededor de un punto central (situado en una esquina de la galería), aunque estos elementos se integren en ‹nuestra realidad', y sus reflejos pertenezcan a otra, la que impone la presencia de los espejos.

Intentemos ahora deducir cómo afecta el espejo a la creación de un nuevo espacio. Brunswik fue quien intentó por primera vez realizar un estudio probabilístico de la percepción del espacio. Según este autor, dadas las facultades humanas, el hombre proyecta en el espacio relaciones causales. Por ejemplo, existe un vínculo evidente entre el objeto percibido y la luz que lo hace visible. Todo ello hace posible la concepción de un ‹espacio causal', en el que la fuente de luz se constituye como objeto *distal* y el objeto percibido correspondería al *proximal* [14].

La focalización impuesta por la observación forja, en este espacio, unas relaciones previsibles en muchas ocasiones. Pero cuando el espejo forma parte del sistema, la cuestión se complica.

"No hay duda de que cuando el espejo entra a formar parte de un sistema, especialmente cuando el observador coincide con el objeto reflejado, el carácter lineal y la coherencia de la cadena causal se altera. De pronto todo

14.La noción de espacio causal o *Kausalraum* se expone en BRUNSWIK, E.: *Wahrnehmung und Gegenstandswelt. Grundlegung einer Psychologie von Gegenstand her.* Franz Deuticke. Leipzig, 1934. Pág.101. La noción de objeto proximal o distal, en BRUNSWIK, E.: *Perception and the Representative Design of Psychological Experiments.* University of California Press. Berkeley, 1956. Citado por MALDONADO, Tomás: *Lo real y lo virtual*. Gedisa. Barcelona, 1994. Págs. 49 y 100 (nota 79).

se hace menos claro y el circuito aparece ambiguo, contradictorio, inescrutable. El papel del observador, hasta entonces eje del sistema, aparece ahora incierto. Desde el momento en que el sujeto que percibe es al mismo tiempo objeto percibido, el observador ya no está en condiciones de captar lo que es *proximal* y lo que es *distal.* Él mismo es *proximal* pero también *distal*, puesto que se puede aducir que para el espejo el observador en definitiva cumple la funcion de fuente luminosa o por lo menos que desempeña vicariamente ese papel"[15].

Desde esta perspectiva, el uso del espejo en la instalación vuelve más complejo el espacio que, con la presencia de otros elementos, se había complicado ya. No sólo se multiplica un espacio, sino que se alteran (como en una primitiva realidad virtual) las interacciones entre lo que Brunswik había llamado objeto distal y objeto proximal.

Una instalación con un solo espejo funciona con una relativa simplicidad, debido a la identificación entre la fuente y el observador. Como hemos comprobado, la colocación adyacente de dos o más espejos en las obras de Smithson o de Schlosser ha provocado que se cree un espacio centrado, compuesto por zonas 'reales' e 'irreales'.

Sin embargo, una ubicación frontal de dos espejos, o de espejos y la pantalla de un monitor, nos conduce a la idea de infinito. Así ocurre en la obra de Dan Graham *Present Continuous Past(s)* [16] (ilustración 139) o en otra de Pistoletto: *Metrocubo d'infinito* (ilustración 132). Aunque no se trate estrictamente de una instalación (aunque tampoco de una escultura), *Metrocubo d'infinito* expresa una amplitud al infinito a pesar de su cerrazón. Se trata de un cubo cuyo interior está completamente cubierto de espejos. Sin embargo, se muestra hermético al espectador, quien *imagina pero no ve* que

15.En BRUNSWIK, E. :*Wahrnehmung und Gegenstandswelt. Grundlegung einer Psychologie von Gegenstand her.* Franz Deuticke. Leipzig, 1934. Pág. citado por MALDONADO, Tomás: *Lo real y lo virtual.* Gedisa. Barcelona, 1994. Pág. 50.

16.Analizamos esta obra extensamente en nuestro epígrafe dedicado al significado del monitor en las videoinstalaciones.

la reflexión de las caras internas conducen al infinito. Las implicaciones del espejo en esta obra nos llevan a una ampliación del espacio si tenemos en cuenta la capacidad de reflejar que poseen las caras del cubo, pero a una reducción del mismo en un solo cubo si atendemos solamente a la materialidad de las caras. Esta dualidad y este carácter secreto del infinito se integran en un campo espiritual: aquello que el hombre no ve, pero que existe, y que desborda los límites de la realidad.

Cuando la colocación de los espejos en un espacio no se realiza formando un mismo plano, sino por planos entrecruzados, se amplía el espacio real con otro reflejado. Un gran número de variables pueden afectar a la consecución de la extensión del espacio: la disposición en forma de círculo, los biselados y uniones entre espejos en diferentes angulaciones, etc. Por tanto, a la ingente diversidad de imágenes que proporciona un espejo, se puede unir la posibilidad de que éstas se multipliquen al infinito gracias a que uno pueda reflejar el reflejo del otro. Debido a estas circunstancias, el espejo funciona como un elemento que nos conduce a la idea de complejidad, de multiplicación de espacios y elementos ‹reales'. Pero se trata de una multiplicidad vertida al mundo de lo irreal, puesto que la materialidad de los objetos reflejados no existirá en el reflejo mismo. No sólo podremos visitar el entorno espacial *real* que propone la instalación, sino también un contexto ilusorio, continuación del germinal entorno material del que partimos. En este caso, como ocurre en *Present Continuous Past(s)* (ilustración 139), la simultaneidad de dos espacios vividos por el espectador afecta al concepto de tiempo.

Il. 132. Pistoletto. *Metrocubo d'infinito* (fase de montaje y obra). 1966.

Pero la presencia del espejo no apunta a un tiempo imaginario, sino

simultáneo al vivido por el espectador. Esa simultaneidad de espacios en interacción (la comparación de la imagen del vídeo en la obra de Graham con los reflejos y con la grabación retardada de los mismos) provoca que encontremos en las instalaciones, gracias al mecanismo especular, una transgresión. No olvidemos que es esa transgresión, esa puesta en duda de categorías, la que caracteriza a la obra de arte contemporánea y tal vez esto tenga que ver con su invalidez según cierta crítica. Estos mecanismos son propios de la contemporaneidad (por no hablar de la crisis de la modernidad, o de la posmodernidad) y afectan a la puesta en evidencia de los espacios lineales, euclidianos, que dejan de ser el perfecto paradigma del que partir para la explicación de nuestro mundo[17]. Con la superficie especular observamos en la misma instalación un interior y un exterior, y esta dualidad conforma una sola obra. El cristal sirve en este caso como umbral, pero un umbral no traspasable, que se nos presenta virtualmente. El interior de la obra y lo exterior a ella son espacios de diferente categoría. El interior se rige por ambiciones estético-artísticas. El exterior pertenece a nuestro mundo cotidiano. Pero, ¿cómo definir el espacio que se configura a través de los reflejos en un espejo? Se ha de tratar sin duda de un espacio de diferente categoría a la dualidad interior-exterior. Con una apariencia de ser un espacio que va más allá de la instalación, sin embargo, refleja elementos de la instalación misma o del marco que la ha determinado. Por tanto, el mecanismo del espejo supone una superación de la dualidad interior/exterior.

17.?El precio por transgredir las superficies -lo espacial-resulta ser siempre una distorsión del tiempo: pertenecer al sueño de otro, a un tiempo fílmico que no es propio sino ajeno o, peor aún, el precio que se paga es la imposición del tiempo privado frente a la del tiempo público. (...)Si Alicia perteneciera a un sueño, incluso al sueño de otro, estaría a salvo porque el cambio en la noción de tiempo sería transistorio, sólo existente en el ámbito de lo imaginario -como en el cine- donde es permisible el discurso alternativo de los pacientes de Minkowski, para los cuales pasado, presente y futuro se podían barajar sin regla alguna. El imponerse del tiempo privado de manera permanente frente al tiempo público simboliza la separación definitiva del mundo, perder el tren como Samsa, perder el contacto con la realidad consensuada". En DIEGO, Estrella de : ?Transrealidad: ver oír, tocar", en *Revista de Occidente,* nº 153. Febrero 1994. Págs. 14-15.

El uso de algunos medios materiales ha permitido que sea más evidente que los reflejos constituyen un espacio de diferentes bases que el de la misma instalación o el del mundo cotidiano. Cuando el reflejo obtenido muestra una distorsión de la imagen, ponemos el acento en la diferencia, y no el parecido, que existe entre el objeto de la realidad y su reflejo. Así ocurre en una obra de Jusuf Hadzifejzovic de 1994 (ilustración 70), en la que se ha recubierto un lienzo con un plástico que cuenta con la propiedad de reflejar[18]. Frente a él, y a ras del suelo, el artista ha colocado un perro disecado que mira la superficie ondulada y reflexiva. La sustitución de un observador humano en una exposición por un animal, nos hace plantearnos si no corresponden las distorsiones que se producen en el lienzo al resultado del mecanismo de visión del perro. No llama tanto la atención la capacidad de reflejar del material como que el reflejo no sea perfecto. El espejo que Gombrich había asociado al cono de la visión humana, se traslada a los mecanismos de visión animal.

Otro aspecto de esta instalación nos conduce a plantearnos también las afinidades de formato entre las pinturas (y otras prácticas con resultados bidimensionales) y la persistente forma cuadrangular en la que se presentan los espejos en las instalaciones. Los formatos que se utilizan en los espejos son curiosamente a los que estamos habituados en la pintura, con lo que la postura de Gombrich parece acertada: existen afinidades entre la búsqueda perspectívica y la ‹visión realista' del espejo. La perfección de este último nos conduce a una idea naturalista y fidedigna del mundo.

La presencia de un espejo en una pintura realista propone una apertura de la tela del cuadro, como en el *Retrato del matrimonio Anorlfini* de Jan Van Eyck. Otros ejemplos se sitúan en esta dirección, como *Las Meninas*, aunque rizando el rizo de la complejidad, y haciendo una representación de una representación -como afirma Foulcault en *Las palabras y las cosas.* Lo cierto es que el espejo ha pasado con diversos

18.Existe una obra de Pistoletto, *Il cane che si guarda* , con un planteamiento parecido. Se trata de la escultura de un perro que mira el espejo y vive un tiempo fijo e inmóvil. La obra se configura con el espejo, el perro y el espacio real y recreado por el espejo.

significados en la historia del arte. Al de ‹copia fidedigna de la realidad' habría que unir el de ‹testimonio ocular del pintor', u ‹ojo divino'. Algunas de estas acepciones inciden en el carácter diferente al humano. No extraña que Magritte, en *La reproduction interdite* ponga el acento en la imposibilidad de la pintura de reproducir lo real, ya que el espejo es irrepresentable. En 1961, Pistoletto intenta unificar pintura y espejo: hace la primera tela reflectora, con plata óleo y acrílico.

Il. 133. Pistoletto. *Pozzo assorbente.* 1978.

Todos estos ejemplos de la interacción entre la pintura y el espejo se basan en la idea de que ambos poseen una bidimensionalidad acusada. Sin embargo, en nuestro objeto de estudio, las implicaciones que se deducen del uso del espejo irán más allá, debido a la ampliación espacial que ofrece este objeto. La idea de complejidad subyace al espejo mismo. Colocado en una pared, se asocia a una puerta u otro tipo de umbral. En el suelo sugiere una entrada a lo subterráneo. El uso del espejo como frontera hace que lo asociemos rápidamente a un resorte arquitectónico (siempre en nuestra imaginación). Por su capacidad de ampliar el espacio, por generar una mayor profundidad, el espejo se asocia con bastante éxito a los espacios arquitectónicos. En la obra de Pistoletto *Pozzo assorbente* (ilustración 133), instalada en la galería Giorgio Persano, el autor pone el acento en los pozos, como sitios donde mirar. Desde 1966 Pistoletto ha recurrido a sus *possospecchio,* círculos de espejo situados en el suelo que remiten a una continuidad visual. Nos surge inmediatamente la afinidad con la perspectiva, ya que los pozos indican una focalización análoga a la producida por el cono de la visión. Pero los pozos están realizados con espejos que nos devuelven nuestra misma imagen. La identificación de la idea de entrada a otro mundo (subterráneo, en el caso de los pozos) con el límite especular nos conduce a significados asociados a la trascendencia, a

lo místico, a lo sagrado, como antes habíamos comentado de la obra *Metrocubo d'infinito* (ilustración 132).

Esta acepción del espejo como ‹extensor' de espacios, es paralela al intento de atribuir una movilidad mayor, y una más amplia gama de variación en los reflejos producidos. Las prácticas cinéticas que utilizan espejos y otros materiales reflectantes apuntan en esta dirección. Se juega con la variabilidad de reflejos posibles que puede proporcionar el juego entre un objeto y el espejo situado ante él. Estas variaciones pueden excitar los efectos perceptivos del espectador, como puede ocurrir en ciertas obras con espejos de Getulo Alviani o manifestaciones cinéticas de Julio LeParc, como *Luz continua* (ilustración 38), que pone el acento en que en ningún momento la obra será exactamente igual a sí misma en otro momento, puesto que se ponen en juego la capacidad reflectante, el movimiento de los módulos y la presencia de diferentes observadores (que serán, al fin y al cabo, quienes se reflejen).

Sea a través del acento en la variabilidad de reflejos ofrecidos por el espejo, o en la posibilidad de ampliación virtual de un espacio dado, el espejo guarda unas significaciones que trascienden lo puramente material. El espejo crea otra realidad, una alteridad. El ser del reflejo es radicalmente diferente al nuestro, pues carece de nuestra materialidad, a pesar de no poder formarse sin nuestra presencia. Esa ‹otra cosa' que aparece tras la superficie cristalina no es, por tanto, totalmente diferente a nosotros. Necesitamos que sea algo parecida a nosotros, para poderla -siquiera lejanamente- comprender. Como escribía Stanislav Lem:

"No tenemos necesidad de otros mundos. Necesitamos espejos (...) un solo mundo, el nuestro, nos basta; pero no podemos aceptarlo por lo que es. Buscamos una imagen ideal de nuestro propio mundo: partimos a la búsqueda de un planeta, de una civilización superior a la nuestra pero desarrollada sobre las bases de un modelo de nuestro pasado primitivo?[19]. Subyace en el espejo una idea de alteridad. Los reflejos son lo

19.Citado en GUILLAUME, Marc: ?Les artifices de l'alterité", en *Traverses 44-45.* Pág. 27.

suficientemente diferentes a los objetos que los generan, y también lo suficientemente parecidos, como para que aludan a una entidad superior a nosotros mismos, pero en cierta manera intuible, como intuimos la sensación de infinito en la instalación de Graham *Present Continuous Past(s)* (ilustración 139). Es nuestra imagen reflejada la que nos ayuda a pensar en nosotros mismos, como las máquinas creadas por el hombre: lo suficientemente parecidas a nosotros como para que funcionen en una ley de causa-efecto, y lo suficientemente distintas como para que aún la vida del hombre se imponga a la inteligencia artificial. El reflejo, como la máquina, atrae al hombre, le fascina, porque puede atribuir un halo de exotismo (cuando no de misticismo o de sacralidad) a imágenes cotidianas, porque se trata de un nuevo sujeto que juega con la idea de una alteridad absoluta, y alejada del campo de lo humano[20].

La tensión entre lo parecido y lo distinto entre el reflejo y el objeto en la realidad nos remite al problema de la simetría. La superficie del espejo se plantearía en estos casos como el eje de simetría a partir del cual se genera el reflejo. Sin embargo, esta simetría no es perfecta, puesto que el reflejo se caracteriza por una falta de consistencia, aun teniendo apariencia de realidad. El problema de la simetría -y el de la especularidad- siempre ha intrigado al hombre. Su inclusión en la historia de la religión es prueba de ello. El mito de Narciso halla en esto la razón de su existencia. La imagen reflejada en el agua invalida pronto la idea de que la naturaleza es simétrica, puesto que son evidentes las diferencias entre el objeto y su reflejo, tanto por la inversión de sus partes como por su inmaterialidad. Las instalaciones que componen una forma ideal mediante el reflejo de unos determinados objetos acusan este

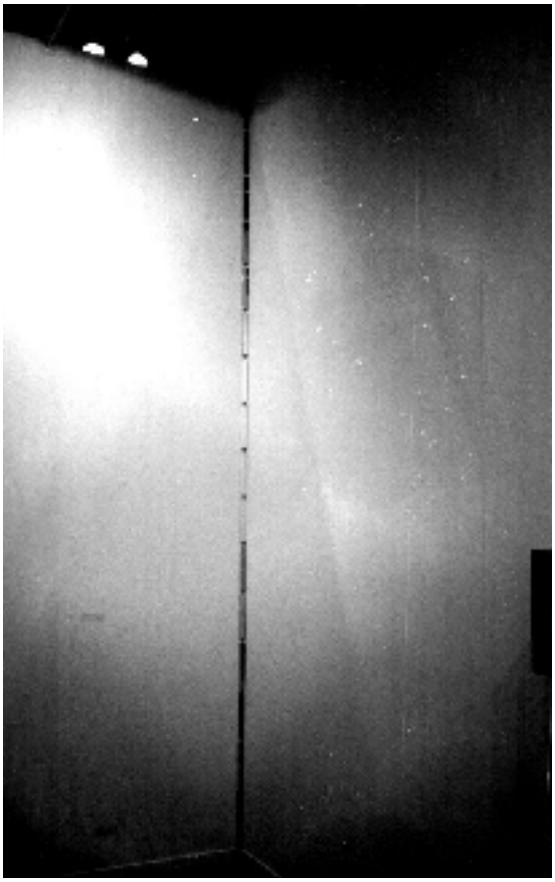
20. No es de extrañar la trascendencia que el hombre aplica a los reflejos, ya que poseen aún el estatuto de imagen. ?De la misma manera que el niño agrupa por primera vez sus miembros al mirarse en un espejo, nosotros oponemos a la descomposición de la muerte la *recomposición por la imagen* (...)
La imagen sale de ultratumba amansada y estabilizada, para que el antepasado siga allí; para impedir que vuelva a molestarnos, para atrapar su alma voladora y rapaz en un objeto indubitable. Es imposible desembarazarse del doble sin materializarlo*".* En DEBRAY, Régis: *Vida y muerte de la imagen.* Paidós. Barcelona, 1994. Pág. 27.

mismo fenómeno (como ocurre en *Centro*, de Adolfo Schlosser, ilustración 56). Si las diferencias materiales de los componentes del círculo son evidentes y nos conducen a la idea de asimetría, los parecidos puramente visuales nos llevan a una concepción simétrica. Esta aparente contradicción no es tal, pues asimetría y simetría coinciden en varios puntos. Dorfles afirma que ?el interés actual por lo asimétrico (...) está siempre orientado, sin embargo, a una consecución futura, remota y difícilmente concebible, de la simetría absoluta. El hombre tiende a conquistar la simetría mediante lo asimétrico, pero una simetría que no es de hoy ni de nunca, porque es la simetría de la quietud absoluta, de la ausencia de cualquier dinámica, de cualquier impulso creativo del vacío, de la nada, de la perfección absoluta que «no es de este mundo»"[21].

De las palabras de Dorfles se deduce que la simetría se asocia a lo sagrado, pues sólo la divinidad puede participar de la simetría. Desde fuentes míticas, sobre todo orientales, se recurre a menudo a una oscilacion entre esa simetría y la asimetría. Incluso nuestra historia del arte recurre en el Renacimiento al ideal de proporcionalidad simétrica y en el Barroco a la asimetría exagerada. Así, desde una perspectiva semántica, el espejo propone una multiplicidad de mundos y su fragmentación (pues sólo puede reflejarse parte de la realidad). El espejo es, en resumen, un artefacto de

21.DORFLES, Gillo: *Elogio de la inarmonía.* Lumen. Barcelona, 1989. Pág.64.

carácter mediológico que incide más en el proceso pragmático, en la presencia del espectador, y menos en el carácter representacional. Una última instalación nos dará cuenta de ello. La obra de Joaquín Ivars *Arista 4/4* (ilustración 134) se compone de unos mínimos elementos especulares, pero ubicados tan estratégicamente que ofrecen una multiplicación de la realidad que vive el espectador. La ilustración no muestra este carácter pragmático, que se aprehende cuando se está presente en esta instalación presentada en Arco'97. El espectador que pasea por el rincón llega a creer que los paneles que forman la pared no están unidos, sino que se puede observar más allá la continuación del espacio, el otro lado del *stand*. Pero no es así; una vez que se acerca, se da cuenta de que se trata del reflejo fragmentado del mismo espacio que está viviendo corporalmente. Nos encontramos con una multiplicación y una fragmentación simultáneas que da cuenta del carácter mediológico del espejo.



Il. 134. Joaquín Ivars. *Arista 4/4.* 1997.

7. EL SIGNIFICADO DEL MONITOR EN LAS VIDEOINSTALACIONES

El análisis del monitor en las videoinstalaciones puede provocar numerosas objeciones, pues se trata de un objeto material que nos inclina a interpretaciones no solamente diferentes, sino incluso contrapuestas.

Desde una perspectiva estricta, un análisis iconológico no sería del todo factible. El significado de la palabra icono está estrechamente ligado al de referencialidad. Un icono es una representación que nos habla de algo externo a sí, y donde existe una relación de parecido, similitud o isomorfismo entre el referente y la representación misma. A partir de esta reflexión, el problema de interpretar iconológicamente el monitor en el contexto de las instalaciones se establece en dos vertientes:

-Si tenemos en cuenta lo expuesto en la pantalla, a menudo observaremos una iconicidad manifiesta: los personajes que se desenvuelven delante de la cámara son, por ejemplo, reconocibles como personas. Por tanto, la relación de parecido entre lo expuesto en la pantalla y lo que funciona como referente en la realidad hace posible que exista una afinidad icónica.

-Sin embargo, nuestro interés no reside sólo en lo expuesto en una pantalla del monitor. El objeto-monitor en sí ya es portador de significados sin que exista una referencialidad con el mundo exterior al mismo objeto. En esta segunda vertiente el interés se centra en una cuestión objetual. En efecto, el monitor en una instalación sólo tiene como referente a sí mismo, puesto que no se trata de un simple icono. Estudiamos esta vez una existencia objetual que nació con los *ready-mades* duchampianos. El monitor posee una manufactura, previa a la manipulación que el artista efectúa en el mecanismo o en la adición de otros objetos en la videoinstalación. En muchos casos, el artista no ha hecho otra cosa que desplazar el monitor-objeto a una sala de exposiciones o a un museo.

A partir de esta definición de las dos vertientes iniciales de las que partimos, se puede entrever nuestro interés en la segunda, precisamente la ‹menos icónica’ o ‹más objetual’. Pero ninguna de las dos debe ser objeto de exclusión si queremos desentrañar los significados más escondidos que los

dispositivos videográficos aportan a las videoinstalaciones respecto a su poder fragmentador o multiplicador. Pondremos énfasis sobre todo en la iconicidad que se manifiesta cuando en la pantalla se expongan imágenes cuyo referente es parte de la misma instalación. Adelantemos que este caso surge precisamente porque se trata de una de las cualidades del medio: con la inclusión y conexión de una cámara y una pantalla en la instalación, es posible tomar imágenes que simultáneamente aparezcan en el monitor. El uso de una tecnología avanzada permite rebasar el problema de la referencialidad icónica y convertirlo en un problema de autorreferencialidad. Esta cuestión ya había surgido a partir de los *ready-mades,* en los que la separación entre referente y representación era mínima y estribaba en su colocación: un portabotellas podía ser un portabotellas sin ningún aura (el portabotellas comprado en un establecimiento), o un objeto de carácter artístico (el portabotellas que, además de serlo, podía tener un culto por medio de su ubicación en un museo).

Este fenómeno responde a la **hipóstasis del significante**, concepto aportado por Jakobson[1] La hipóstasis sólo puede comprenderse a partir de la distinción de dos planos en el signo: el plano de la expresión y del contenido, o dicho de otra manera, del significante y el significado. Las bases de un análisis iconológico parten del hecho de que la representación contiene un soporte expresivo y que éste denota un significado. Expresión y contenido

1. Victoria Combalía hace una interesante reflexión acerca de la hipóstasis del significante en el contexto conceptual que nos ha servido para integrar este fenómeno en las instalaciones. COMBALÍA DEXEUS, Victoria: *La poética de lo neutro. Análisis y crítica del arte conceptual.* Anagrama. Barcelona, 1975. Págs. 78-79.
Más adelante, en las páginas 84 y 85 relaciona brevísimos ejemplos de videoinstalaciones con el fenómeno de la hipóstasis del significante. Respecto a un vídeo de Carlos Pazos presentado en la Documenta 5, cuenta que ?retransmitía la imagen de los visitantes a la exposición, tal como se retransmite la imagen de los compradores de los grandes almacenes. La extrañeza del nuevo aparato hizo que su función de medio se convirtiera en fin: allí lo que se estaba haciendo era la presentación de una ‹nueva máquina'.
Este había sido también su uso, años atrás, en el extranjero. En la exposición ‹The New Avant-Garde', en Londres, alguien dejó, simplemente, quince vídeos en una galería (...) La presencia real comportaba, a su vez, un máximo de redundancia y un mínimo de connotación. Podría ser éste otro ejemplo de cómo en el arte conceptual se hipostasía el significante".

son las dos caras de una misma moneda. La hipóstasis consistiría en una superposición del significado en el mismo objeto que sirve de soporte de representación. Cuando se da la hipóstasis, es decir, cuando el plano del significado se adhiere y se confunde con el de la expresión, hablamos de casos como el del *ready-made* o el de la pintura abstracta. En la pintura abstracta no puede hablarse de una relación icónica, puesto que no existe un parecido entre la realidad y la obra (puede existir, pero subjetivamente, no de un modo compartido por la comunidad). En el *ready-made*, la relación entre significante y significado se unifica. Si era necesario que un icono, para que fuera tal, se diferenciara del referente que hace posible su creación, esto desaparece en un portabotellas cuyo referente es él mismo. La hipóstasis vuelve a plantearse, pero esta vez no a través de la eliminación de uno de los extremos de la relación (como ocurre con el referente en la pintura abstracta), sino a través de la superposición de referente y representación.

El intento de desarrollar un análisis iconográfico y finalmente iconológico, siguiendo los mismos pasos que indicaba Panofsky, resulta parcialmente inservible debido también a otras causas. Es inevitable que la descripción del mismo material (el monitor) en diferentes instalaciones nos lleve a significados análogos, puesto que los monitores están fabricados según unas normas tecnológicas definidas. Lo que aporte un significado diferente a la videoinstalación será el tipo de interacción que se efectúe entre el monitor y los otros objetos que conforman la obra. Debido a ello, incluimos por una parte una descripción del objeto-monitor, con las implicaciones que se deducen de esa materialidad común, y por otra parte, una descripción que se deduce de la ubicación concreta de un monitor en la videoinstalación.

Este sistema de análisis implica a otras cuestiones. Se podría asociar a la tercera parte del método iconológico la puesta en común entre diferentes discursos contemporáneos al medio de la videoinstalación. Es el caso de teorías de la comunicación (sobre todo de Wiener o McLuhan) que están además en la base de la formación de distintos artistas, o del discurso preponderante en la crisis de la modernidad, la televisión. Todo esto nos ayuda a justificar el continuo ir y venir entre diferentes obras que nos sirven para relacionar todo un contexto y, al fin y al cabo, dilucidar los últimos

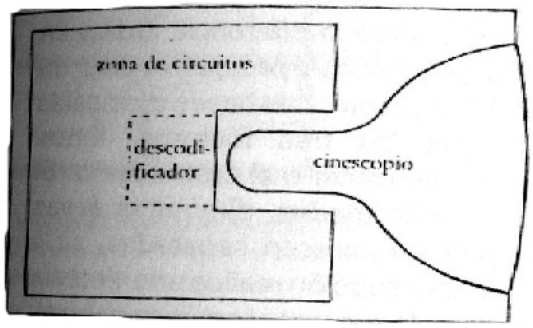
significados que surgen del uso del monitor en las videoinstalaciones (para verificar si este elemento aporta una complejidad que multiplique o fragmente el espacio en el que se da la obra). Dada la cantidad de diferentes tipos de videoinstalaciones que hemos constatado, no podremos realizar un estudio pormenorizado de cada una de ellas.

7.1. El monitor

Un monitor es un aparato que genera una imagen a partir de la señal recibida de una cámara u otra fuente. Son muchos los formatos de un monitor, y diversa su utilización: desde el visor de una cámara, al televisor doméstico. Sin embargo, a pesar de las variantes entre unos monitores y otros, existe una configuración común. Al tratarse de un aparato que responde a un nivel tecnológico muy concreto -el de la contemporaneidad - y que se fabrica con maquinaria específica, existe una configuración similar entre unos modelos y otros, dado que deben producir unas imágenes muy determinadas: las de carácter electrónico. Otras características, sin embargo, serán variables, y esto hará posible una diversidad de significados según encontremos los monitores en distintas instalaciones.

7.2. Descripción material y funcional

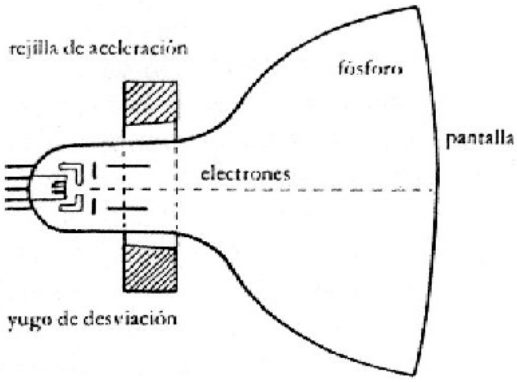
Un monitor se estructura en dos unidades fundamentales: la zona de circuitos y el tubo de reproducción o cinescopio. La primera constituye el soporte eléctrico para el funcionamiento del monitor. Antes de que la señal llegue a este soporte, es conveniente que aclaremos cómo ha sido generada.



Il. 135. Estructura del monitor.

En la cámara, la imagen procedente del sistema óptico se divide en tres haces de luz idénticos, por medio de filtros rojo, verde y azul. En cámaras antiguas, un tubo de vacío situado detrás de cada filtro responde a la luminosidad de cada imagen produciendo una señal de vídeo. La camara, así, recaba información sobre el contenido cromático y la luminancia o brillo. En la actualidad, en vez del tubo, se utiliza el CCD (*Charged Coupled Device*). El CCD está basado en los semiconductores de estado sólido, y no necesita tubos de vacío. Los electrones se mueven sobre su superficie, y la imagen se conforma a partir de las intensidades luminosas que se crean cuando la luz incide sobre la superficie del CCD. Las distintas intensidades resultantes dan lugar a una imagen compuesta por *pixels* (de este modo, cada uno de los elementos de la imagen será llamado *píxel*). Cuantos más *pixels*, más definición, por lo que las cámaras profesionales necesitan CCD de mayor tamaño.

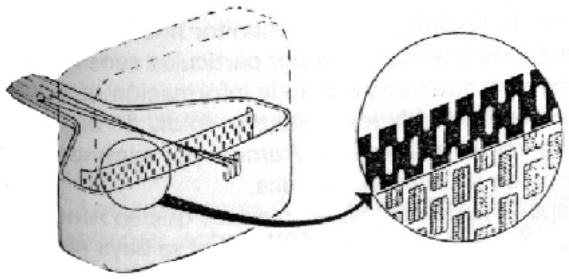
Hablemos de cámaras con CCD o con tubos, se cumple la generalidad siguiente: cuando el proceso de la cámara ha acabado, o sea, cuando la información visual ha sido codificada en impulsos eléctricos, y éstos han llegado al monitor en



Il. 136. Estructura del cinescopio.

color, se han de reconstruir las tres señales: rojo, azul y verde.

La segunda zona, el cinescopio, convierte la señal de vídeo en información luminosa. He aquí la parte responsable de la generación de imágenes. El cinescopio se compone de un tubo vacío en forma de campana. En un extremo tiene una fuente de electrones y en el otro acaba con una superficie plana o ligeramente curvada (lo que llamamos pantalla) que está recubierta interiormente por una capa de fósforo. Las imágenes se crean gracias a que el fósforo es un material sensible a la electricidad, y su respuesta luminosa es proporcional a la velocidad de los electrones. Esta velocidad es controlada y dirigida por la rejilla de aceleración. En el cinescopio hay un cañón de electrones, que proyecta un haz sobre la parte de la pantalla recubierta de fósforo. El resultado sobre la pantalla es el de una línea que recorre toda la pantalla horizontalmente, aunque no podamos percibirlo, dado que lo hace 50 veces por segundo, con un resultado de 25 imágenes o *frames*[2].



Il. 137. Estructura del cinescopio en color.

Todo este proceso corresponde al que se efectúa en el monitor en blanco y negro. Aunque básicamente el proceso se repite en el monitor en color, hay que especificar varias cuestiones. El cinescopio en color posee una estructura análoga al de blanco y negro, pero la diferencia radica en que cuenta con tres fuentes de electrones, con sus propias rejillas de aceleración y tres depósitos de fósforo. Hay por tanto, tres haces o pinceles electrónicos que alcanzan

2.Las 25 imágenes por segundo se refieren al sistema europeo. Sin embargo, en el americano el recorrido supone 30 imágenes por segundo, ya que el haz de electrones recorre la pantalla a 60 Hz.o vibraciones por segundo. Esta diferencia se debe a que la corriente alterna (usada en las redes domésticas) en Estados Unidos y otros países es de 60 Hz., mientras que en Europa es de 50.

separadamente los tres fósforos. Éstos reaccionan individualmente respecto a la luminancia o al cromatismo. El fósforo sobre la pantalla está organizado por tríadas, diminutas áreas cercanas entre sí. Por observación directa no parecen separadas, sino superpuestas. Ello hace posible que nuestra percepción realice una síntesis de los tres colores, permitiendo la visión de toda la gama cromática natural. Como hablamos de distancias muy pequeñas, se intenta evitar que una fuente de electrones golpee un fósforo de color distinto a través de una guía perforada, que hace coincidir las tres fuentes con las áreas de fósforo que les correponden.

7.3. Tipos de pantallas

Cuando hablamos de la pantalla de un monitor nos referimos a la superficie de cristal recubierta internamente por partículas sensibles a un haz de electrones, de manera que transforma la información que portan los electrones en diversas intensidades de luz y color. El dispositivo videográfico nos permite ver 25 imágenes o *frames* por segundo. Éstas se consiguen por barridos de la trama electrónica.

La pantalla en España tiene 625 líneas, mientras que en América se utilizan 525, lo que da menor definición a la imagen, ya se haya emitido o sea reproducida por un magnetoscopio.

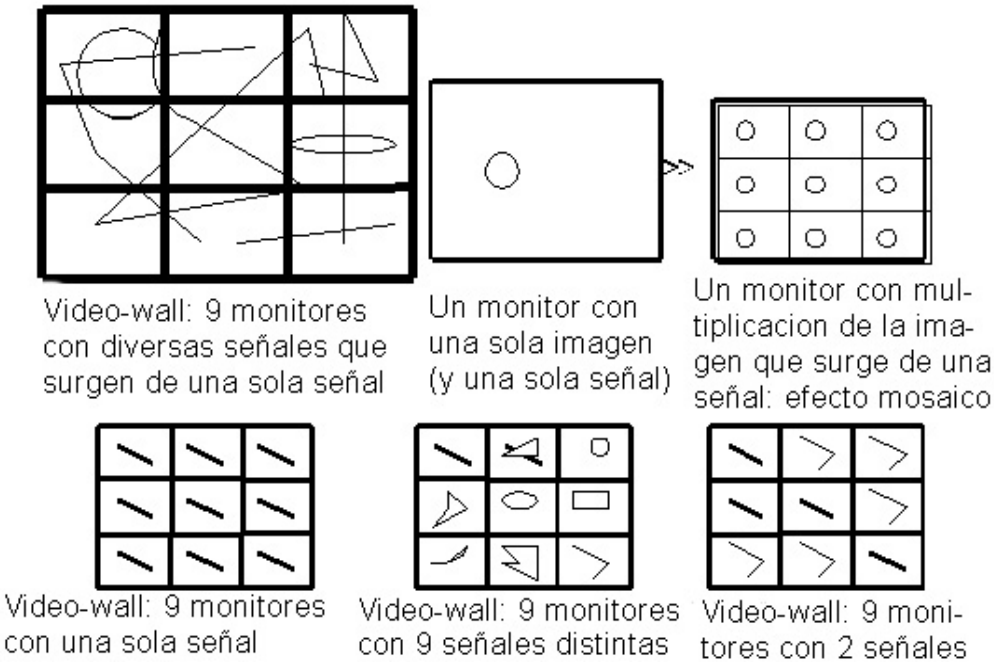
El tamaño de las pantallas de los monitores es variable, pero guarda siempre una proporción rectangular. Se fija en pulgadas, según la relación entre la base y la altura, es decir, la medida de la diagonal es la que se corresponde con las pulgadas.

Ya hemos comentado con anterioridad el carácter matérico de las pantallas, con su recubrimiento interior de fósforo. Sin embargo, existen dispositivos videográficos, utilizados en videoinstalaciones y otras manifestaciones, que no se basan en el cambio constante que experimenta la trama electrónica sobre el cristal de la pantalla, sino que se configuran en cualquier soporte. Es el caso de las pantallas generadas a partir de un proyector de vídeo.

Los proyectores de vídeo son aparatos que hacen que tres haces de luz converjan sobre una superficie de mayor tamaño que la que proporciona un monitor. Se trata del mismo mecanismo que se efectúa en el monitor, pero la diferencia estriba en que las imágenes no se generan en una pantalla de fósforo que se excita, sino en cualquier superficie. Citamos estos teleproyectores porque también van a intervenir en nuestro estudio. Cuando se utiliza un teleproyector, la amplitud de la imagen, muchas veces cercana a las dimensiones del cine, debe ser estudiada en una perspectiva diferente a la de los monitores en una caja. En el teleproyector se consigue ampliar mediante una lente de aumento la imagen ofrecida por el cinescopio. Lo más usual en la actualidad es encontrar sistemas de teleproyección en color, por lo que las lentes son tres: azul, roja y verde, las tres convergentes sobre la pantalla. La característica esencial de estos artefactos se basa en que poseen una luminosidad muy elevada, debido a la distancia que debe existir entre pantalla y el videoproyector.

El tamaño de las pantallas de teleproyectores puede provocarnos dudas respecto a su diferencia con las *video-walls.* En términos genéricos, las *video-walls* se refieren a la creación de una superficie a través de la adición de pantallas, como se muestra en la ilustración 138. No obstante, una peculiaridad de las *video-walls* estriba en la posibilidad de obtener una imagen unitaria mediante varios monitores. Con ayuda de un control inteligente, una sola señal se descompone (como ocurre en este gráfico) en nueve fragmentos de la imagen, de forma que cada uno de los fragmentos es reflejo de una de las nueve señales resultantes. En este caso no se trata de nueve monitores y nueve canales diferentes (que serían nueve monitores con nueve imágenes distintas en cada pantalla), ni nueve monitores y un mismo canal (que serían nueve monitores donde se observa una misma imagen repetida nueve veces), aunque una *video-wall* puede proporcionarnos imágenes de este tipo. En resumidas cuentas, en el caso del gráfico que sigue, el aspecto de la *video-wall* es el de una sola imagen conseguida a través de diferentes monitores que representan cada uno un fragmento de la señal originaria. No ha de extrañarnos un resultado así, puesto que los mismos procesos de síntesis de la imagen permiten, por ejemplo, la multiplicación de una imagen aparecida en un monitor por medio de la

disminución de tamaño. Se trata del ‹efecto mosaico' que observamos en el gráfico.



Il. 138. Diferentes aspectos de múltiples pantallas según el uso de la señal.

Il. 139. Dan Graham. *Present Continuous Past(s)*. 1974.

A excepción de la teleproyección, donde la pantalla se desliga de la carcasa que encierra el soporte electrónico, una característica que va a imponer una lectura en la interpretación de la instalación será la de la focalización. En efecto, en el paralelepípedo que configura un monitor existirá una jerarquía de observación. No es lo mismo contemplar un lateral de

plástico de una televisión, o el lado donde en muchos modelos se colocan los altavoces, que mirar una pantalla donde las imágenes adquieren movimiento. Debido a eso, es posible hallar obras en las que esta preponderancia se ejerza de tal modo que el monitor como paralelepípedo se obvie, para quedar reducido a una pantalla, como en *Present continuous past(s)* (ilustración 139). No faltan casos de manifestaciones en las que esa focalidad sea negada a través de colocar la pantalla enfrentada a una pared, sin que nadie pueda verla[3]. El problema de la focalización que impone la pantalla nos introduce en la pragmática de las videoinstalaciones, es decir, en el modo en que se establecen las relaciones entre el sujeto receptor y el objeto artístico.

7.4. Historia del monitor

7.4.1. El contexto

El uso del monitor en la obra artística surge en un contexto artístico de cambio. No hay que olvidar que a fines de los 50 y a principios de los 60 se estaba produciendo la sustitución de un movimiento como el expresionismo (que suponía un recogimiento en la pintura, en la poética basada en el genio del artista, en las altas definiciones del arte tradicional), en favor de una gran cantidad de manifestaciones que iban surgiendo casi simultáneamente: *happenings*, *Fluxus*, *Minimal Art*, *Performance art*, etc. (hay que sumar además en el terreno cinematográfico los principios del *New American Cinema*, la corriente que retaba a los procesos estilísticos de Hollywood, y en Francia, la *Nouvelle Vague*). Estos movimientos incluían una gran cantidad de materiales y ponían énfasis en negarse a denostar los detalles de la vida diaria.

Hay que unir todo este cambio al impacto que estaba teniendo la

3.Este es el caso de la obra de Douglas David *TV History*. No se trata de una videoinstalación propiamente dicha. Y ello precisamente por esa posición que nos induce a pensar en una 'televisión castigada'. La pantalla, gracias a la generación de imágenes, proporciona una posibilidad de relacionar lo que se exponga en ella con el resto de la instalación, pero en esta obra esa posibilidad se niega, y esa negación tiene un significado expreso, como veremos en epígrafes posteriores.

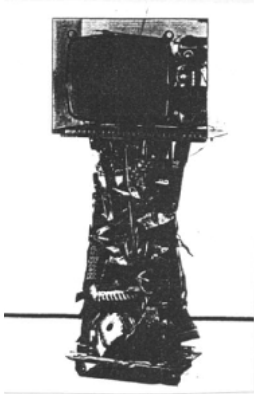
televisión en los hogares, pues su inmersión en la vida privada estaba construyendo una nueva mitología pública. Esta intrusa en la nueva forma de vida, como vemos en la actualidad, es la que ha vencido. Desde posiciones plásticas, además, ha sido glorificada por diversos medios. Por ejemplo, con el *Pop Art,* los artistas intentan conectar su existencia a actividades no elitistas, recuperando los detalles cotidianos que se mostraban en la televisión, y, por tanto, asumiendo la existencia de un nuevo tipo de individuo en la sociedad: el consumidor. La presencia de la televisión en los hogares, por tanto, influye en los postulados artísticos que se van a ir creando, tanto asumiendo la actitud de consumo del *Pop Art*, como intentando que el consumidor participe en procesos e instituciones de la vida por medio de *happenings*, o pretendiendo crear una cultura alternativa al gran discurso televisivo (*Fluxus)*.

Es precisamente de *Fluxus* de donde iban a surgir las primeras manifestaciones con monitores. *Fluxus* era un movimiento neodadá con representantes europeos y americanos, fundado por el lituano Georges Maciunas. Se trataba una banda de iconoclastas que evitaban la cultura institucional y la sociedad imperante, que se calificaban a sí mismos como individuos librepensantes y, de este modo, producían manifiestos, *performances*, objetos, textos, instituciones imaginarias y proyectos que negaban el estatus y la estaticidad de la cultura. Otro de los principios de *Fluxus* consistía en el uso del material efímero, característica que se asociará pronto con el uso de la imagen videográfica (dado que ésta no tiene un soporte fotográfico como el cine, sino que se genera por una trama electrónica cambiante).

El que es considerado el padre del videoarte, Nam June Paik, participó en *Fluxus* a fines de los 50 en Alemania Occidental, donde trabajaba en el taller de Mary Bauermeister y en *performances*, con Karlheins Stockhausen. En 1964 Paik fue a Nueva York, donde se asoció con Maciunas y Charlotte Moorman, con quien estaba destinado a hacer sus primeras *video-performances.*

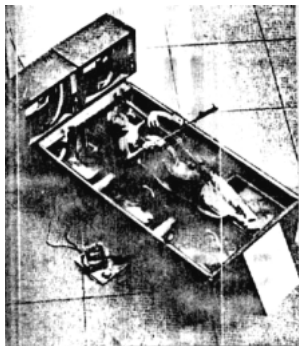
7.4.2. Los orígenes

Los primeros usos del monitor en la plástica se suelen fijar en 1963. Sin embargo, su aparición, aunque no funcionamiento, parece ser anterior, como se comprueba en el ensamblaje de César (ilustración 140), fechado en 1962, o en el *environment* de Vostell *Chambre Noire (point de vue allemand),* obra de 1958 realizada con un televisor, madera, huesos y periódicos. El interés por el aparato no es extraño si consideramos que en la década de los sesenta el invento televisivo estaba ya instalado en la mayoría de los hogares americanos. El primer artista en considerar la televisión como un medio artístico fue Lucio Fontana, que entre 1946 y 1952 publicó muchos escritos que conciernen a su ‹concepto espacial'[4].



Il. 140. César.*Ensemble de televisión*. 1962.

En 1962 Nam June Paik había comprado los aparatos de televisión que le iban a servir como materia prima de las obras que iba a exponer en marzo del año siguiente, en la por entonces República Federal de Alemania. La muestra, realizada en Wuppertal, se titulaba *Exposition of Music-Electronic Television.* Constaba de una amplia gama de objetos ópticos y acústicos, lo que no es de extrañar dada la formación de Paik en la música electrónica y su asociación con John Cage. Paik conectó diversos dispositivos que hacían funcionar luces, zapatos, ventiladores de aire caliente... En la exposición se realizaron *performances* protagonizados por



Il. 141. Nam June Paik.*Tv Bed.* 1972.

4.En BROCCKHOVEN, Greta van: ?On the introduction of a new medium", en *Retrospectieve van belgische Video installaties.* Mukha. Antwerpen. 1993. Pág. 33.

Moorman. La colaboración entre ambos artistas ha dado lugar a obras como *TV Bra for Living sculpture, TV Bed* (ilustración 141) *o TV cello* (ilustración 142)[5].

Los televisores utilizados por Paik habían sido alterados. Es el momento en que comienza una larga carrera para deconstruir y desmitificar la televisión. Con los aparatos distribuidos al azar en todas posiciones por la galería, cada televisor era un instrumento, sacado de su contexto de entretenimiento acostumbrado, manipulado de un modo directo y físico. El espacio restante fue marcado y desordenado con botellas y otros objetos. Se dispersaron también unas sillas.

Los trece monitores utilizados por Paik estaban unidos a un aparato sintonizador, es decir, constituían televisores domésticos. Paik manipuló el mecanismo de forma que afectara a la recepcion de las imágenes emitidas. Así, las pantallas mostraban programas distorsionados o patrones de onda y línea abstracta, creados por una manipulacion directa del mecanismo del mismo aparato. A la entrada de la exposición se hallaba suspendida una cabeza sangrante de toro y maniquíes. Se escuchaba musica experimental y unos pianos estaban dispersos por el espacio, lo que constituía un golpe para la sensibilidad del espectador de la clase media alemán. Estas primeras televisiones preparadas de Paik fueron sus primeras videoesculturas. Se puede establecer una comparación entre la manipulación que Paik ejerció con el piano y la efectuada en el televisor. En ambos casos se trataba de poner en tela de juicio el artefacto que formaba el centro de entretenimiento en la sociedad

Il. 142. Nam June Paik.*Tv Cello.* 1971.

5. Otra colaboradora en los *performances* de Paik ha sido Alison Knowles, pero con ella no ha utilizado el amplio aparato tecnólogico de Moorman. Tampoco las *performances* de la segunda tuvieron la misma resonancia que las de Moorman.

industrializada. Hay que pensar de June Paik es músico, y que el piano tradicionalmente había ocupado un puesto principal en el hogar para la diversión. Paik también había alterado el funcionamiento del piano, modificando el teclado o las cuerdas, que cubría con cabezas de muñeca, alambre de púas y otros desechos. Esto condujo a que creara sonidos no convencionales y anticlásicos.

Todos estos proyectos como *performance artist*, en los que destruía instrumentos tradicionales de musica, como pianos y violines, se realizaron hasta 1963.

En mayo del mismo año Wolf Vostel expuso individualmente en la Smolin Gallery de Nueva York. En esta muestra también se utilizó el aparato televisivo. Resulta curioso que ambos artistas estén relacionados en su obra temprana con *Fluxus* y el *performance art,* y que los dos coincidan en sus intenciones de repensar el televisor tanto como un objeto mobiliario como un sistema de transmisión.

Allan Kaprow organizó el Yam Festival, en el que Vostell presentó su performance *TV Dé-collage.* El televisor se hallaba cubierto por alambre de espinos y su pantalla mostraba un solo *frame* (es decir, no había imagen en movimiento). Se añadía música frente al aparato. En la *performance* se llevaba el televisor afuera; Vostell usaba una perforadora neumática y una pala para cavar un agujero en el que enterrar el cuerpo del televisor. La acción de Vostell constituía un esfuerzo simbólico de eliminar la televisión y enterrar su cuerpo físico. Mediante esta acción ritual, se reconocía y negaba a la televisión a través de su forma primaria y más reconocible, el aparato de televisión. Esta *performance* resulta imprescindible para comprender el monitor de televisión como símbolo del poder de este medio de comunicación, que se introduce en la vivencia privada, la que se encuentra en nuestros hogares.

Tanto Paik como Vostell hicieron esfuerzos para desmitificar el discurso público de la televisión; este hacer artístico constituyó un paso esencial en la historia del vídeo y del arte. Ambos efectuaron una crítica materialista y una actividad contra el alto concepto de arte, relacionándose con los desechos generados por la cultura del consumo. A través del uso del monitor, la esencia de esta nueva forma de expresión resultaba plenamente

contemporánea, en un esfuerzo por comprender el arte como una presencia viva, no como una tradición muerta o como la comodidad incuestionada por el mercado capitalista de la era postindustrial.

7. 4. 3. El desarrollo

El desarrollo del uso del monitor en las experiencias artísticas provocará que surjan diversos caminos. La palabra vídeo-arte, en términos generales, puede aludir a cualquier uso de dispositivos videográficos con intenciones estéticas. En ella, en principio, deberían incluirse tanto los ensamblajes que utilizan monitores, como las grabaciones en vídeo, como videoesculturas, videoinstalaciones, *videoperformances*, etc. Sin embargo, los diferentes usos han hecho posible que en la actualidad, cuando nombremos el vocablo vídeo-arte, nos refiramos a la grabación y procesos de síntesis de la imagen que aparecerá en la pantalla de un monitor.

De igual modo, las imágenes que se exponen en las pantallas de los monitores en una instalación no siempre van a ser fruto de la elaboración del artista. Se puede tratar de la reutilización de una grabación, o de la emisión de una cadena televisiva. Queda por tanto claro que no todo lo que se exponga en las videoinstalaciones tendrá necesariamente que constituir un ejemplo de videoarte (en el sentido restringido del término, que utilizaremos sinónimamente como videocreación).

La aparición de la cinta de vídeo en 1956 había provocado que en televisión se comenzara a alternar la programación en directo y en diferido. También este invento iba a ser fundamental para que dentro del término general de ‹videoarte’ se comenzara a desligar la creación de las videoinstalaciones y videoesculturas.

Desde fines de los sesenta Paik comenzará en esta nueva vía de creación de imágenes, produciendo *videotapes* gracias a las facilidades del mercado. Esta fase de su trabajo sigue adhiriéndose a su inicial interés por lo electrónico (recordemos sus inicios en la música electrónica), pues en cierto sentido, las imágenes electrónicas son una extensión de sus primeros usos de la musica electrónica.

En 1965, la aparición de equipos ligeros de grabación como el *portapack* comercializado por la casa Sony permite que artistas como Paik o Les Levine salgan a grabar por las calles de Manhattan, o que Godard registre el mayo del 68 en París. Nauman, alejándose del discurso televisivo, filmará acciones repetitivas ante una cámara fija, acentuando la diferencia entre la ‹verdad' de los medios y la realidad. Habían pasado unos años desde las primeras incursiones cercanas a *Fluxus*, y una serie de artistas americanos (Nauman, Keith Sonnier, Graham, Campus...) empiezan a explotar el medio electrónico como análisis de la representación, lo que daría lugar a obras reflexivas y autorreferenciales. El monitor, y en general todo el dispositivo videográfico, será utilizado como un medio de conocimiento. Estos artistas manifestarán un vivo interés en las investigaciones científicas recientes, y esas tesis serán protagonistas de muchos de los trabajos con monitores. Todo ello, con una extrema economía de medios. Estas videoinstalaciones utilizarán a menudo el directo en circuito cerrado de televisión (o, como mucho, el falso directo, gracias al dispositivo de *time-delay*).

El *portapack* será el aparato que proporcionará la posibilidad de que se den el vídeo independiente y la videoinstalación. El primero se distribuirá en el circuito televisivo, y el segundo se introducirá en el circuito artístico de museos y galerías. En Europa, el retraso respecto a América provocará que la película de vídeo independiente se desarrolle a finales de los setenta y la instalación de vídeo, en el curso de los 80 [6].

Todo este contexto proporciona mejores condiciones para que los artistas tengan acceso a la imagen electrónica. Poco a poco, la tecnología va avanzando hasta obtener una progresiva miniaturización de los equipos. Las videoinstalaciones, por tanto, le deben a la televisión el soporte tecnológico, pero el nuevo lenguaje que aportan no guarda relación con ella (más bien es

6.En BROCCKHOVEN, Greta van: ?On the introduction of a new medium", en *Retrospectieve van belgische Video installaties.* Mukha. Antwerpen. 1993. Pág. 14. Insistimos en que la autora se refiere al desarrollo. Inmediatamente, nos cuenta que en 1970, en Bolonia, se realiza una muestra relacionada con el vídeo. En el 71, habrá otra en Düsseldorf.

antagónico, pues rompe con sus características rítmicas). Este nuevo lenguaje intenta expandir sus límites, como se puede observar en manifestaciones ‹espaciales' como videoinstalaciones, *videoperformances* o vídeos interactivos. También será la primera vez que el sonido forme parte de la obra plástica. Paik tomará como suyo el reto de Cage a la música occidental, alterando instrumentos occidentales y usando el sonido de entornos.

La posibilidad de que los artistas trabajasen con imágenes electrónicas partió del acceso a la nueva tecnología, pero la imagen electrónica no sigue necesariamente los pasos de las videoinstalaciones. Algunos artistas, sin embargo, conjugarán los dos géneros.

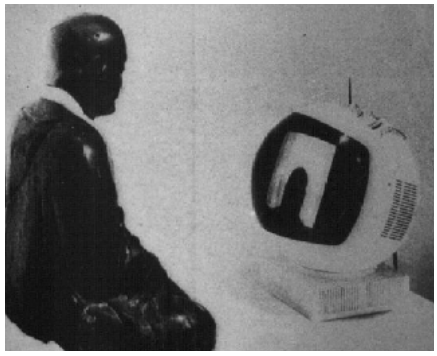
La primera gran exposición de imagen electrónica se celebró en Nueva York, en 1969. En la galería Howard Wise se presentó *Television as a Creative Medium.* La idea de la televisión como arte nace de los mismos artistas que usaron monitores para su obra plástica, aunque se trate de una manifestación de diferente rango.

La imagen electrónica dentro del campo artístico surge de una tecnología no sometida al control de la industria televisiva. La primera exposición de arte electrónico en un museo data de 1970: *Vision and Television*, en el Rose Art Museum, organizada por Russell Connor. En 1971 se crea el primer departamento de vídeo en un museo, el Everson de Syracuse, de Nueva York.

A pesar de la aparición de algunos pioneros (como Goezt, pintor alemán que ya en 1958 intuía la posibilidad de realizar pinturas por medio del ordenador)[7], el paso de la imagen electrónica abstracta a la imagen heterogénea se señala con nombres como Paik, Vostell, Tambellini o Turi. Así que este tipo de imagen tecnológica permite que el artista se apropie de la imagen televisiva en cuadros y ensamblajes. Los televisores ‹preparados' de Paik conducen al vídeo porque se modifica la señal de la emisión. A la vez,

7.En FARGIER Paul, CASSAGNAC, Jean-Paul, y VAN DER STEGEN, Sylvia: "Entretien avec Nam June Paik", en *Cahiers du cinéma.* nº299. Abril 1979. Pág 10.

estas modificaciones posibilitan que una de las señas de identidad de estas imágenes sea la crítica a la televisión. En principio, la calidad de la imagen se verá directamente relacionada con las posibilidades económicas. Los artistas sólo podrán grabar con alta calidad cuando su trabajo se asocie al de una cadena o productora de televisión.



Il.143. Nam June Paik. *Tv Buda.* 1974.

El desarrollo que se ha producido a partir de los usos que han efectuado los artistas con la tecnología videográfica, hace pensar que ?la imagen videográfica y su prolongación en la imagen numérica actual realizan una transformación decisiva en la historia de la representación; una transformación que la estética debe tener en cuenta, pues afecta al estatuto mismo de su objeto, y al mismo estatuto de objeto”[8].

7.4.4. El monitor como objeto

El monitor, como producto de fábrica, está estandarizado. Sus usos dentro del campo artístico provocan que se niegue esa apariencia estandarizada y que el interior y el exterior del aparato se transformen según las necesidades.

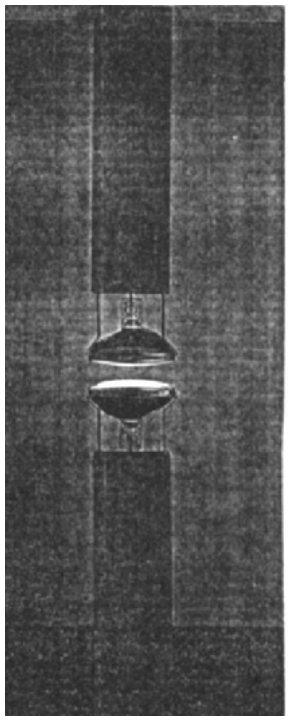
Vamos a considerar el monitor como un objeto teniendo en cuenta su tridimensionalidad. En términos generales, un monitor se compondrá

8.PAYANT, René: ?La frénésie de l’image. Vers une esthétique selon la vidéo”, en *Vidéo-Vidéo.* Número especial de *Revue d’Esthétique*. Nouvelle série, nº 10, 1986. Pág. 17.

físicamente de una caja cuadrangular y tendrá sobre la superficie de una de sus caras una pantalla, objeto de visionado. No obstante, existen excepciones a este concepto desde varias vertientes:

-Por un lado, se puede modificar esa forma de paralelepípedo desde su misma manufacturación en la fábrica. En estos casos se mantiene la pantalla cuadrangular a pesar de que no se haya conservado la forma ‹tradicional' de la caja que la soporta. Observamos un caso así en el monitor que forma parte de la obra mostrada en la ilustración 143.

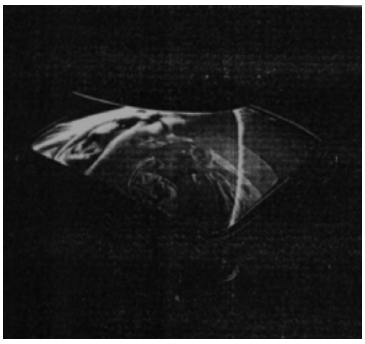
-En otros casos, es el mismo artista el que modifica el aspecto externo del objeto, por el proceso de seleccionar sólo una parte de la pantalla, o sólo la pantalla en detrimento de la carcasa (como vemos en la obra de Bill Viola *Heaven and Earth*, -ilustraciones 144 y 145- o en Dan Graham -ilustración 139.



Il. 144. Bill Viola. *Heaven and Earth.*1992.

-Apuntemos también la posibilidad de que el cinescopio y su soporte electrónico se hayan integrado en una estructura mayor, como puede ocurrir en las salas de control de una emisora de televisión. En estos casos, se pierde el soporte individual en beneficio de su utilización dentro de una estructura que contiene más (y más variados) dispositivos tecnológicos.

Sólo hemos apuntado tres corrientes por medio de las cuales se modifica el monitor concebido como una caja con pantalla. Sin duda habrá más, pero lo que realmente nos interesa es mostrar cómo a través de una modificación de este objeto, es posible una pérdida de su materialidad. No sólo se manifiesta este fenómeno en la pérdida de la carcasa. También ocurre si planteamos la relación del monitor como objeto con la posibilidad de utilizar un teleproyector donde la pantalla de cristal y fósforo se elimina, o en los casos en que se



Il. 145. Bill Viola. *Heaven and Earth* (detalle). 1992.

supera la imagen electrónica generada en un monitor por medios informáticos, llegando incluso a borrarse la sensación de bidimensionalidad en favor de la configuración de un espacio virtual.

¿Qué implicaciones se desgranan a partir del estudio de la pantalla o de la carcasa del monitor? Está claro que entre ambos objetos, la pantalla ofrece más oportunidades de mostrarnos un mundo cuyo referente es el mundo real. En este sentido, la pantalla es un sustituto de esa ‹ventana abierta al mundo' que antes era la pintura, y le añade además la posibilidad de mostrar el movimiento de apariencia real.

Sin embargo, la caja del monitor, aunque de menor poder referencial que la misma pantalla, tiene también la capacidad de abocarnos a terreno de los significados. Estos significados, por ejemplo, se efectúan por afinidad entre el paralelepípedo con el cubo *minimal*, o con el receptor de televisión.

El monitor como objeto está sufriendo desde hace unos años el problema de la desmaterialización. La caja del monitor ha sido superada tecnológicamente por videoproyectores y por pantallas de cristal líquido[9], de forma que el televisor en ciertos contextos es ya casi un objeto nostálgico. En España este proceso no es aún muy evidente. Al menos, sí nos ha llegado la tendencia a que la pantalla con anterioridad ligeramente curvada se vuelva cada vez más plana. La importancia de la pantalla se va imponiendo cada vez más a la carcasa. Esta consideración del receptor como un aparato anticuado obedece a una tendencia a la desmaterialización y a la pérdida de tamaño de los objetos de la sociedad de consumo. No sólo se trata de un tema que ha interesado al arte. En nuestra vida diaria se aprecia más un objeto de alta tecnología cuando ocupa un menor espacio y proporciona la misma calidad.

9.Son características las pantallas de cristal líquido de los ordenadores portátiles y de las calculadoras.

Hoy en día, hasta los paquetes de detergentes ofrecen los mismos servicios con dosis cada vez más concentradas. Esta pérdida de volumen es en origen una consecuencia de la sociedad de consumo, donde se aspira a poseer el mayor número de objetos y a obtener el más alto grado de servicios, sin que nuestro espacio vital se vea modificado sustancialmente. La sustitución del paralelepípedo del televisor por una pantalla plana nos puede llevar a que el monitor, nuestro objeto de análisis, pueda llegar a tener mañana unas características bien diferentes a las que hasta ahora ha tenido. Este cambio en la apariencia del objeto puede hacer que se considere que el monitor como paralelepípedo posee un aspecto bastante anticuado respecto a la bidimensionalidad de una pantalla autónoma, carente de carcasa.

El problema de la luz también influye en el desarrollo del monitor como objeto. Lo electrónico es visto por los artistas, para su uso, como tres factores. Por un lado, es un objeto (sea la cámara, el monitor, o ambos juntos); por otro lado es un dispositivo con la facultad de producir, recibir y difundir imágenes. Por último, se trata de una materia: la luz electrónica, La luz ha sido usada en la escenografía, y en el arte lumínico, por lo que no extraña su asociación a las instalaciones. La luz electrónica de un monitor se halla en vibración constante. Resulta del choque producido por el haz de electrones sobre las partículas de fósforo que cubren la cara interna de la pantalla, así que la imagen total que vemos se produce por una destrucción y regeneración constante de puntos de luz, al encenderse y apagarse de partículas en una mínima fracción de segundo. La unidad de imagen que comprobamos proviene de reglas perceptivas, por la persistencia retiniana.

La diferencia entre la imagen luminosa del monitor y la cinematográfica reside en que la primera proviene de una fuente de luz, y la segunda de una proyección sobre un soporte. Sin ser la luz del monitor una proyección para la creación de una imagen (exceptuemos las videoproyecciones), en cambio puede proyectarse en el individuo; es decir, un individuo no puede estorbar la visión inmiscuyéndose en el camino de la proyección de la imagen (pues esta proyección no existe), pero en cambio sí que la luz del monitor puede reflejarse en sus ropas, pues éstas se iluminan cuando el espectador se acerca un poco más.

Como explicamos con anterioridad, toda imagen videográfica se realiza a partir de un número concreto de líneas, pero se trata de imágenes numéricas que no tienen que ver con los puntos que representan el grano de la fotografía. No hay nada químico en ellas. Igualmente, la imagen informática (difundida luego desde un monitor), no es el resultado de un corte visivo desde un fondo a una superficie, como podrían mostrar las retículas usadas antiguamente para realizar pinturas (la caja óptica de Brunelleschi), sino el final de un proceso productivo que en el caso de un monitor de vídeo proviene de la banda magnética de la cinta. La novedad de estas imágenes proviene, pues, de la génesis que las hace posibles.

7. 4. 5. El monitor como paralelepípedo

La pantalla es solamente la fachada de la caja del monitor. Aunque el tamaño de ésta se reduzca, tiene que existir obligatoriamente (incluso en los teleproyectores) un sitio destinado al tubo. Por tanto, la pantalla de un monitor no sólo implica una bidimensionalidad evidente, sino cierta profundidad que se manifiesta en la caja misma del aparato. Cuadrado como la caja de un regalo, el monitor tiene el poder de contener un mundo en su interior.

Al abordar el momento en el que el monitor nace como objeto en una instalación, debemos remontarnos a la década de los sesenta. Como explicamos antes, existe una clara relación entre el nacimiento de la televisión y el uso de los monitores en las instalaciones. Se puede considerar que el paralelepípedo como carcasa tiene relación por un lado (1) con el diseño de fábrica de los televisores (que no son más que monitores unidos a un aparato de sintonización), y por otro (2) con el uso que se estaba dando al cubo dentro de la corriente minimalista (que en múltiples ocasiones es un producto elaborado en una fábrica, como el televisor, es decir, no realizado por el mismo artista)[10]. Así pues, tanto desde la dimensión social como desde la

10.Sin embargo, el interés en el cubo excede propiamente el minimalismo. Por ejemplo, las acumulaciones de Arman, desde presupuestos más cercanos al *povera*, hacen que nos planteemos que el paralelismo se muestra en este caso con más claridad aún: por un lado, la caja de cristal nos remite a la pantalla cristalina del televisor, con las posibilidades de entenderlo como contenedor; por otra parte, las

dimensión artística, el nacimiento del uso del monitor en la videoinstalación coincide con una situación en la que las formas cúbicas están en boga.

Todas estas coincidencias en el uso del paralelepípedo han de asociarse al contexto de los Estados Unidos. El mismo Paik reconocía:

?El rectángulo de la televisión es una invención americana. El sistema francés de televisión es una espiral. El sistema francés se basa en un barrido en espiral. ¡Los franceses están completamente locos!¡Qué cosas inventan! Pero en el fondo no es tan loco como parece, porque, ¿cuál es la primera televisión? La primera televisión, la primera television operacional es el radar. Hablando técnicamente, el radar y la televisión son la misma cosa. A un 98 por ciento"[11].

Ante tal contexto, queda aclarado que la forma cuadrangular para el monitor no es más que uno de los aspectos posibles para el dispositivo videográfico. Se trata, no obstante, del más utilizado. Si en principio podría aparecer el paralelepípedo como un soporte único en las videoinstalaciones, ello no es así. La parte del monitor que constituye el mecanismo (la pantalla, el soporte electrónico y el tubo de rayos catódicos) resulta ser esencial para el funcionamiento del aparato. No obstante, la carcasa, que no es imprescindible para los fines del artefacto, sí lo es para un análisis formal

dimensiones de estos paralelepípedos transparentes se acercan más a las proporciones de un monitor, mientras que la perfecta proporción del cubo nos aleja un poco de una comparación, aunque ésta siga siendo posible y evidente.

11.Son palabras de Nam June Paik en FARGIER, Paul, CASSAGNAC, Jean-Paul, y VAN DER STEGEN, Sylvia:"Entretien avec Nam June Paik", en *Cahiers du cinema* nº 299.Abril, 1979. Pág. 12.
La cita continúa del modo siguiente:"Y como esto me interesaba mucho, yo adquirí un radar. Para poder estudiar el barrido en espiral del radar. Y si para mí la televisión es la misma cosa que el radar, eso se debe a que no es la imagen lo que me interesa, sino el proceso de fabricación de la imagen. En este momento hablamos de televisión en dos vías: el cable. Es la cosa más importante hoy. Cuando uno hace sus propias imágenes, el acento no se pone en el hecho de que sean buenas o no, sino en el hecho de que se trata de las imágenes de uno. Si es usted quien las hace, ellas no son ya buenas o malas. Eso es lo que resulta más importante".

dentro de una obra de arte. Ello se demuestra en el hecho de que se hayan creado obras en las que la imagen electrónica no participa, sino sólo el monitor como objeto. Así, es posible hallar monitores huecos, en cuyo interior se inserten o no otros elementos.También podemos hallar el monitor como objeto, sin que éste se encuentre en funcionamiento (ilustración 140). La importancia del paralelepípedo, por tanto, es crucial.

El cubo es una idea matemática, representación del espacio cartesiano y representación además de nuestro hogar habitual (las habitaciones suelen ser de forma paralelepípeda). Si en arquitectura son un elemento esencial, no lo son menos en la escultura. Hemos visto cómo la escultura minimalista utilizó las formas cúbicas con gran profusión. Los cubos de Sol Le Witt son ya unas esculturas arquetípicas de este tipo de arte. A través de las leyes de apilamiento del módulo el cubo es expuesto en su máxima materialidad y en su forma más pura; otras veces, como en el caso de Eva Hesse, se nos presenta con variantes formales, como con un interior blando, cubierto de pelos.

Lo paradójido del monitor reside en que produce tensiones entre lo sólido (el paralelepípedo) y lo impalpable (la imagen de la trama electrónica), entre lo que permanece y lo efímero.

Cuando el cuadrado es multiplicado por cuatro, también posee la cualidad de mantener la esencia de la figura. La pantalla tiene la planitud de un muro cuando el televisor se encuentra apagado. Su esencia cambia radicalmente cuando las imágenes son transformadas sobre su trama electrónica.

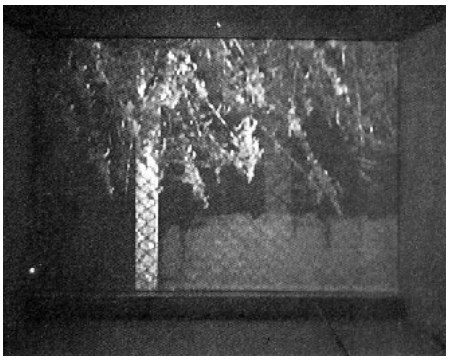
La forma cuadrangular tendrá implicaciones para el desarrollo de videoinstalaciones. Dado que el paralelepípedo, con sus caras paralelas a la horizontal del suelo, resulta un objeto fácilmente apilable, no nos extraña que el desarrollo de las multiplicaciones de monitores nos haya llevado a la creación de las *video-walls*. Pero, además, la jerarquía de visualización es explícita cuando la pantalla constituye un centro de atención, por lo cual es posible el apilamiento de monitores cuyas pantallas formen una pared

electrónica[12]. La carcasa le permite al monitor más variedad de apoyos. La pantalla, en principio, es la que imprime al monitor la necesidad de ser visualizado, al igual que le ocurre al televisor en el hogar. La focalización que impone la pantalla, no solamente proviene de la imagen expuesta en la misma, sino que se puede apoyar mediante diversos objetos externos al monitor. Podemos observar este recurso en la instalación de Bill Viola *Reasons for knocking at an empty house* (ilustración 88) por medio de la colocación de la silla. Otros medios no se basan en la utilización de un objeto donde ha de posarse el espectador, sino en la sustitución del espectador mismo por la representación escultórica de una figura (en *TV Buda,* ilustración 143), por espejos, o por incluso otros monitores (casos en que la autorreferencialidad y la tautología son llevados a su grado máximo).

A pesar de las excepciones, en términos generales, la pantalla utiliza el mundo exterior como referencia a través de una grabación previa, de un circuito cerrado o aprovechando una emisión. En cambio, la carcasa adquiere significados por su unión a diferentes elementos de la misma instalación o del contexto social y cultural en que nace. Estos elementos externos pueden ser otros monitores. Gracias a su condición tridimensional, el paralelepípedo puede evocar distintas formas por adición. Así, en *TV Cello,* (ilustración 142) una *performance* ejecutada por Charlotte Moorman, el cello conforma su apariencia icónica por adición de dos monitores de mayor tamaño y uno menor para la zona central. No son extraños tampoco los casos en los que un monitor se utiliza como sustituto de una cabeza en una videoescultura. Pero dejaremos para un desarrollo posterior este fenómeno.

12.La forma de la carcasa hace que el monitor, en cierto modo, pueda ser considerado con análogas posibilidades de apilamiento que el ladrillo. Las implicaciones de ello nos conducen a la creación de espacios. Muchos artistas también han apuntado otras asociaciones del vídeo con la arquitectura, a pesar de no incidir especialmente en este hecho, sino en otros como la focalización que impone el monitor al sujeto espectador, o las funciones de cristales y espejos para la diferenciación entre un espacio privado y otro público. Resulta aclaratorio para introducirse en este tema el siguiente texto: GRAHAM, Dan: ?Video-Arquitecture-Televisión", en *Vídeo. El temps i l'espai.* Sèries Informatives 2.Collegi d'arquitectes de Catalunya e Institut Alemany de Barcelona. Barcelona, 1980. Págs. 7-10.

7.5. La videoinstalación. La importancia del dispositivo videográfico en las instalaciones



Il.146. Willie Doherty. *No hay humo sin fuego.* 1994.

Las videoinstalaciones se caracterizan por la presencia de un dispositivo videográfico. Ahora bien, no es posible practicar una generalización y afirmar que en todas las videoinstalaciones participa un monitor, puesto que, en nuestro afán por delimitar la cuestión, por monitor hemos entendido un paralelepípedo con pantalla electrónica. Existen videoinstalaciones que se basan no en el uso del monitor tal como lo acabamos de definir, sino en el de un vídeoproyector, como ocurre en la ilustración 146. Duguet afirma que ?el vídeo, en efecto, es tanto un objeto, el monitor o la cámara, como un dispositivo, el de la producción/difusión/recepción de las imágenes y sonidos, o como una materia, la luz"[13].

Del mismo modo, el uso de un monitor en una obra de arte no implica tampoco que se trate de una videoinstalación. Se encuentran diferentes denominaciones en prácticas artísticas actuales en las que se pone de manifiesto la importancia del dispositivo videográfico: *vídeo-performances, vídeo-danza, vídeo-escultura...* Ni siquiera se puede afirmar que el uso de televisores en obras que procedían de la corriente objetual iniciada con el *ready-made* comenzase en las videoinstalaciones. En la historia del arte encontramos ensamblajes en los que participan monitores, como en la obra de César que aparece en la ilustración 140.

13.DUGUET, Anne-Marie: ?Voir avec tout le corps", en *Vidéo-Vidéo.* Número especial de *Revue d'Esthétique*, Nouvelle Série nº 10, 1986. Pág. 149.

Así que la profusión de términos asociados al vídeo (videoinstalaciones, videoesculturas, *videoperformances*, videoconciertos, etc.) puede constituir un problema. La coincidencia de la palabra ‹vídeo' en todos estos conceptos hace que se vuelvan poco aclaratorios si intentamos partir de este término. Bonet apunta la definición aportada por Peter Frank de los *videoenvironments*. Se trataría de una disposición espacial de objetos en los cuales la monitorización de unas imágenes específicas se constituye como centro de atención principal. Añade, además que tal vez la presencia del monitor sea la razón por la cual se constituya el *videoenvironment* [14]. Esta definición resulta demasiado general para que nos sirva de ayuda a la hora de establecer una tipología[15]. El relacionarnos con otros términos de los presentados al principio de este párrafo complica aún más la cuestión. Por ejemplo, la *videoperformance* o la videoacción necesitan un monitor en uso simultáneo a la acción representada, y la interacción con el *performer*. No se trata en este caso de un documento, aunque de muchas *performances* sólo nos queda el vídeo como soporte documental[16].

Ante tal acumulación de términos, podemos afirmar que más bien la significación que hace distinguir una videoinstalación, de una videoescultura

14.BONET, Eugeni: ?Closed-circuits installations, video objects or video scultuptures, video environments, multi-channel installations, video performances...", en *Video. El temps i l'espai*. Sèries informatives 2. Collegi d'arquitetes de Catalunya e Institut Alemany de Barcelona. Barcelona, 1980. Pág. 32.

15.Además esta definición saca de nuevo a colación el problema de la instalación como género, que, si nació de alguno, fue precisamente del environment.

16.Bonet apunta la tendencia de ciertos autores a definir la *videoperformance* a partir del desarrollo de una acción que se experimenta a través de un dispositivo de circuito cerrado de televisión. En BONET, Eugeni: ?Closed-circuits installations, video objects or video scultuptures, video environments, multi-channel installations, video performances...", en *Video. El temps i l'espai*. Sèries informatives 2. Collegi d'arquitectes de Catalunya e Institut Alemany de Barcelona. Barcelona, 1980. Pág. 35.

o de una *videoperformance* es precisamente la que recae en las palabras ‹instalación', ‹escultura' o ‹*performance*', que provienen de la profusión del vocabulario artístico contemporáneo. Este tipo de vocabulario hace, al menos, que podamos excluir a partir del segundo término un buen número de obras que complicarían nuestro estudio.

7.6. Tipos de videoinstalaciones deducidos a partir del uso del vídeo

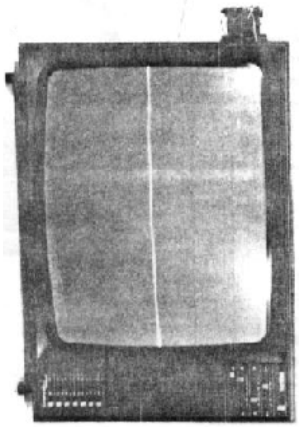
Es más sencillo realizar un desglose de los tipos de videoinstalaciones que de instalaciones, puesto que el dispositivo videográfico se señala como punto crucial de partida para el trabajo. La pantalla no siempre se va a señalar como la parte más significativa dentro del sentido general de la instalación. Sin embargo, la aparición de imágenes en movimiento provoca que, por comparación con el resto de elementos que componen la instalación, se pueda establecer una jerarquía.

7.6.1. El sistema

Empecemos por el sistema que provoca que aparezcan o no imágenes en la pantalla. En estos casos, nos ayudarán incluso obras como videoesculturas, pues el dispositivo videográfico en el que se basan coincide con las videoinstalaciones.

1. No es necesario que un monitor esté encendido para que conforme parte de una obra. En nuestra ilustración 140 el monitor formaba parte de un ensamblaje sin que fuera necesaria la aparición de una imagen en el mismo.
2. Ahora bien, el hecho de que aparezca una imagen no quiere decir que sean las que habitualmente observamos en la televisión. El monitor puede utilizarse como recipiente y ser completado a través de un objeto colocado en su interior (como una vela, por ejemplo).

3. Un tercer tipo de videoinstalaciones puede tomar sus imágenes videográficas a partir de una emisión televisiva. Este tipo coincide temporalmente en el periodo en el que aún Sony no había comercializado su cámara portátil. El uso de la imagen televisiva, sin embargo, no causa problemas para su modificación. En *Zen for TV* (ilustración 147), Paik alteró la señal y así consiguió la interferencia en forma de una línea.



Il. 147. Nam June Paik. *Zen for tv.* 1963-1975.

4. Las imágenes procedentes de una grabación propia son características de una fase más avanzada dentro de la videoinstalación, en la que es más usual poder contar con un reproductor de vídeo. Existe una gran cantidad de videoinstalaciones de este tipo; dan lugar a un estudio mucho más pormenorizado a la hora de elaborar la obra, pues ha de contar con el proceso de montaje de la cinta (aunque éste sea mínimo). Podemos observar un ejemplo de ello en *Reasons for knocking at an empty house* (ilustración 88).

5. El origen de las imágenes en el circuito cerrado de televisión se basa en que las señales no salen al aire, sino en que toda la transmisión se realiza por cable. En este tipo de videoinstalaciones resulta imprescindible la presencia de una cámara que capte los motivos que el artista elija en un espacio muy cercano a los mismos monitores. Ejemplos de ello son *Present continuous Past(s)* (ilustración 139) o *Buda TV* (ilustración 143), en el que una cámara toma la imagen del Buda para exponerlo en la pantalla del monitor.

Debido a los avances tecnológicos, se puede poner en duda la definición de televisión por circuito cerrado. En efecto, la televisión por cable no emite por antena, con lo cual podríamos señalar que toda televisión por cable no es más que un circuito cerrado con una larga distancia entre el emisor y el receptor. Por ello, los circuitos cerrados a los que aludimos en las videoinstalaciones, se definen a partir de que la cámara se halle en el mismo

local que el monitor (o muy cercano a éste). Esta distinción nos sirve para diferenciarlas de aquellas posibles videoinstalaciones que tomarán su imagen de una emisión en directo por cable.

7.6.2. El número de monitores

El número de monitores también se nos muestra como un punto de partida para desglosar el tipo de videoinstalación que estemos observando. A ello se suma la cantidad de elementos que se relacionen con los mismos, pues el mismo monitor tiene una capacidad referencial que hace que el aparato tome un sentido y no otro en la totalidad de la obra.

El uso de un solo monitor nos acerca a la videoescultura, por lo cual podremos afirmar que un solo monitor deja de asociarse a la videoescultura cuando se plantea una relación con algo externo al mismo. Desde esta perspectiva, consideramos *Zen for TV* (ilustración147) una videoescultura con una fuerte herencia del *ready-made* duchampiano. El mismo autor, Paik, utiliza el monitor con una fuerte función referencial en *Buda TV* (ilustración 143). La relación que se establece entre la figura y el monitor permite hablar de una instalación, pues los límites entre lo que es interior o exterior a la obra se difuminan.

Esta estructura de clasificación es relativamente sencilla cuando trabajamos con instalaciones en las que sólo aparece un monitor. Pero el asunto se complica a partir del momento en que se añaden más. Las obras con muchos monitores pueden proponer una lectura donde se establece el paso de la imagen entre una pantalla u otra a través del paso del tiempo. Son usuales los ejemplos que toman como referente una línea que simula una aguja de reloj, las fases de la luna, o los distintos movimientos de un torero en el ruedo (como los muestra la ilustración 22: *A las cinco de la tarde* de Marie-Jo Lafontaine). Pero este tipo de videoinstalaciones se caracteriza por que en general no existe una exagerada cantidad de monitores y por que entre ellos se establece una relación lógica o secuencial.

Un caso muy peculiar de las videoinstalaciones con multimonitores lo constituyen aquéllas que disponen de un número muy elevado de pantallas, como *Fin de siècle* (ilustración 61). Mientras que en el ejemplo anterior, a

pesar del uso de varios aparatos, el monitor aún permitía un recorrido a su alrededor, en estos casos la megalomanía nos lleva a que se imponga una visión frontal.

A pesar de todo lo expuesto, el uso de un número mediano de monitores no nos lleva necesariamente a una instalación. Se puede tratar también de una videoescultura, y esto se verifica sobre todo gracias al uso del monitor como si se tratara de la pieza de un puzzle. En la obra de Paik *Tv Bed* (ilustración 141) la forma de la cama (fuertemente tridimensional) se consigue a través de la adición de las piezas. En principio, se podría calificar a esta obra como videoescultura, pero la amplitud de su carácter espacial nos hace incluirla en nuestra tipología: permite, incluso, que Charlotte Moorman se acueste sobre ella.

Para insistir en las diferencias entre las videoinstalaciones y videoesculturas teniendo en cuenta el número de monitores acudimos a la ayuda que nos proporciona Heinrich Klotz:

?Mientras una obra se compone de un solo monitor que proporciona una imagen enmarcada, aunque sea en movimiento, la obra electrónica es comparable a la imagen pictórica. Pero en las videoinstalaciones y videoesculturas aparecen con frecuencia imágenes simultáneas y yuxtapuestas, con lo cual no cabe pensar en una imagen dominante. Lo que se produce es más bien una concurrencia de imágenes que hacen saltar la vista del espectador -de un monitor a otro, de una imagen a la siguiente, de un movimiento a su contrario, de un centro a sus opuestos. En algunas ocasiones se establece una relación de jerarquía, pero con frecuencia las imágenes cambiantes se encuentran en un plano de igualdad: la videoinstalación es policéntrica; en ella aparecen constantemente nuevos centros de atención y hace saltar la vista de un punto a otro. Se produce una inquietud, nerviosa en los casos negativos, viva y chispeante en los casos positivos, ajena a toda quietud contemplativa”[17].

17.KLOTZ, Heinrich: ?La estética del arte electrónico”, en *Moving Image Electronic Art*, Fundación Joan Miró. Julio, 1992. Pág. 18.

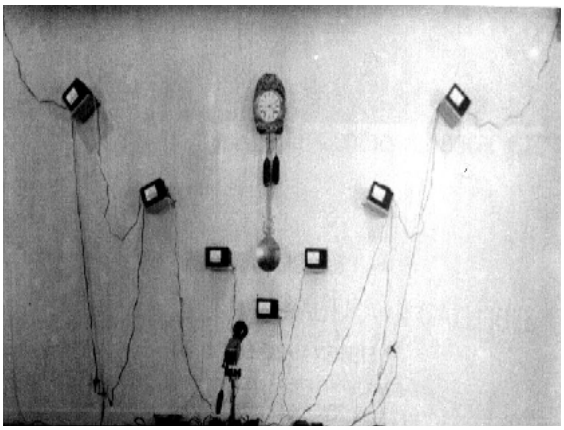
Curiosamente, este texto llega a ser casi un comentario no intencionado sobre *Fin de siècle* de Paik, que fue estudiada con anterioridad. A través de la falta de jerarquía en el visionado de la obra se afirma una estética de lo plural.

7.6.3. La posición

Según se disponga espacialmente el monitor, se podrá hablar de unos determinados tipos de videoinstalaciones. Toda esta clasificación puede ser modificada, pues su amplitud depende de la creatividad de los artistas. A pesar de eso, podemos apuntar ciertas líneas en la modificación de la posición del monitor y en sus efectos en la percepción global de la obra.

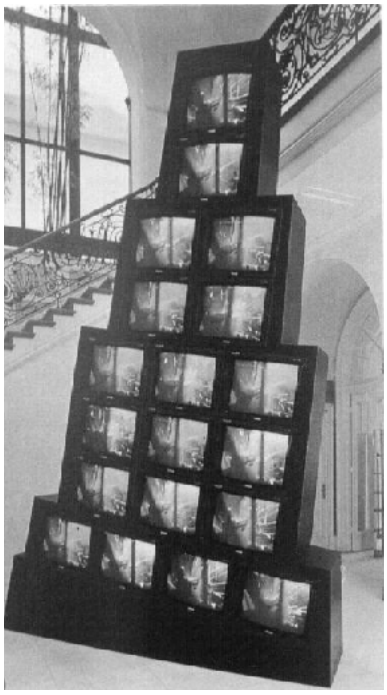
Afirmar que un monitor posee una parte preferente en su constitución se basa en la observación de sus funciones. A partir de ello, podemos considerar unas partes más relevantes que otras. La cara donde se halle la pantalla tiene una disposición ‹normal’ cuando ésta se enfrenta a nuestra mirada. La cara inferior sirve de asiento. La trasera encierra el soporte electrónico y tiene diversos conectores (que según los modelos podrán encontrarse dispersos por otras zonas de la superficie). Las laterales en algunos modelos sirven de límite a los altavoces, aunque no en los más modernos. Así pues, estamos acostumbrados a observar el monitor como un aparato con partes jerarquizadas según su importancia, lo que le diferencia bastante de un cubo minimal.

Si damos por supuesta esta jerarquía respecto a su eje, podemos observar que la mayor parte de las videoinstalaciones y videoesculturas la respetan. Si el uso del monitor pasa por otra disposición ajena a la



Il.148. Nam June Paik. *Musical Clock.* 1989.

usual, se trata de un recurso que intensifica ciertas ideas en la obra. En otra ocasión (la nota nº 3) nombramos la obra de Douglas David *TV History*, en la que un televisor era colocado enfrentado a una pared a escasos centímetros de distancia (era una especie de ‹televisor castigado'). Es evidente que en este caso el recurso a cambiar la ubicación normal del aparato nos lleva al significado crítico de la obra respecto a la televisión. Pero diversas manifestaciones han preferido otros usos del cambio de eje. En *Zen for TV* (ilustración 147) el televisor se apoya en una de las caras laterales. Se trata de un objeto en el que se usa un aparato de televisión modificado para mostrar solamente una línea vertical. Aunque se trate sólo de un objeto, y no de una instalación, nos interesa cómo se ha conseguido establecer un cambio de posición que afecta a la comprensión total de la obra: la línea horizontal que aparecía en la pantalla, con el cambio de ubicación, se convierte en vertical. Paik usa objetos banales y les otorga una concepción filosófica. La única línea que se ve en *Zen for tv* nos lleva de lo banal del medio televisivo a la comunicación más pura, puesto que la línea es un producto de la mente humana, es evidencia del pensamiento abstracto y ha sido uno de los diseños sobre los que más se ha pensado y filosofado. Con el lenguaje más simple posible, el del cambio de ubicación, se fuerza a una trascendencia que parecía ser ajena al aparato televisivo.



Il.149. Marie-Jo Lafontaine. *Le metronome de Babel.*

En la ilustración 144, donde se muestra una obra de Viola, dos monitores se enfrentan, pero la novedad aquí radica en que uno está colocado con la pantalla mirando al techo y otro con la pantalla mirando al suelo. Las ‹miradas' de la pantalla se enfrentan de tal modo que ambas

imágenes son las dos caras de una misma moneda. No en vano su título de *Heaven and Earth* nos puede llevar a la misma conclusión, como también lo hacen las dos imágenes que se exponen: la de una moribunda y la de unrecién nacido.También la posición del monitor respecto al suelo, el techo o las paredes puede llevarnos a determinados significados. Por ahora hemos considerado casos donde, a pesar de alterarse el eje de visionado del monitor, se respetaba la relación de horizontales y verticales. Pero no faltan ejemplos en los que se establecen diagonales en una pared por medio de la yuxtaposición de diferentes monitores. Estéticamente ésta es una forma de ofrecer cierto dinamismo frente a la fortaleza que imprimen los ángulos rectos en una composición. La idea de movimiento, tan presente en la obra de Paik, le permite ubicar los monitores diagonalmente sobre una pared en *Diagonale* (ilustración 30) o en diferentes inclinaciones en *Musical Clock* (ilustración 148).

Il. 150. Simon Biggs. *Alchemy.*1990.

Il. 151. Fabrizio Plessi.*Bombay-Bombay.* 1976-1992.

En todos estos casos la alteración de la disposición usual tiene justificación, estética o referencial. Por ejemplo en *Le metronome de Babel* (ilustración 149), de Marie-Jo Lafontaine. La

inclinación respecto al suelo es apenas imperceptible, pero lo suficiente para que cause cierta desazón, como su título puede indicar. En *Alchemy* (ilustración 150) la ligera inclinación de los dos monitores volcados boca arriba nos hace recordar la forma de un libro abierto, referencia totalmente acorde con las páginas que se exponen en la pantalla.

En líneas generales la variación en la disposición normal del monitor guarda una profunda relación con el significado de la instalación, por lo cual sólo podemos establecer unas cuantas tendencias que no limitan la posible modificación en un futuro. Una ubicación que se salte la norma establecida del visionado de un monitor permite que éste se vaya separando de las asociaciones que el espectador realiza con el televisor doméstico. Por tanto, se consigue concebir como un objeto más autónomo e integrarlo en un ambiente artístico, y afecta a la relación que establecemos con él. Así ocurre, por ejemplo, en la obra de Fabrizio Plessi que aparece en la ilustración 151. El agua recorre, en la pantalla, el cauce de un río conformado por los monitores. Y esta disposición en la horizontal, unida a las telas blancas, nos recuerda aquellos ríos que están siendo usados para lavar la ropa en ciertas culturas.

7.6.4. Las pantallas

Puede considerarse que según las clases de pantalla también es posible establecer una tipología de las videoinstalaciones, por lo que nos remitimos al epígrafe dedicado a la tipología de los monitores, en que se trata este tema.

7.6.5. La focalización

A lo largo de este trabajo aludimos con frecuencia al problema de la focalización. La importancia de la cara del monitor donde se incluye la pantalla nos lleva a pensar en la posibilidad de que la interacción con el espectador genere varias opciones, que podemos resumir en las que exponemos a continuación. Varias de ellas ya han sido objeto de atención en

otros apartados, puesto que la disposición del monitor y el número de ellos afecta a la focalización.

1.De un monitor a uno o varios espectadores. Constituye uno de los tipos más simples de interacción, y, como comprobamos con *Zen for TV* (ilustración 147), se relaciona bastante con el concepto de videoescultura. No obstante, hay instalaciones basadas en pasillos (los *corridors* de Nauman) que sí contemplan una espacialidad mayor que la que tiene en cuenta la videoescultura (precisamente porque el pasillo alude a un recorrido y a un punto de fuga). También la posibilidad de que el sonido intervenga se asocia a una espacialidad mayor, sobre todo si éste se dispone en varios canales y constituye un espacio sonoro.

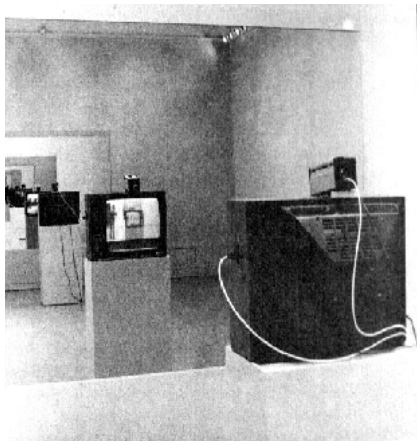
2.De un monitor a un objeto. El objeto puede hallarse a más o menos distancia del monitor. Un monitor, a pesar de interaccionar con otro objeto, puede todavía asociarse a la videoescultura si la distancia existente entre ambos elementos es mínima. Por ejemplo, Gary Hill, en *Bind* (ilustración 105) ata un libro abierto a la pantalla de un monitor. La pantalla de éste no muestra imágenes, sino las interferencias por parpadeo según se va avanzando en la lectura del libro. La unión del libro a la pantalla impide que la focalización propia de ambos objetos (el monitor para verlo, el libro para leerlo) no se efectúe.

A medida que la distancia entre un objeto y un monitor se amplía, el concepto de videoinstalación va tomando forma. Son muchas las maneras en que se efectúan las relaciones. La presencia de una cámara hace posible que en *TV Buda* (ilustración 143) la figura esté mirando a una pantalla en la que aparece la misma. De todos modos, debemos subrayar que la focalización impuesta por el monitor y la relación que se establece con el objeto externo puede llegar a impedir la visualización de terceros. La línea imaginaria entre el aparato y el exterior se fortalece cuando el objeto es inerte o cuando éste se encuentra demasiado cerca de la pantalla (como ocurría en el nombrado caso de la televisión ‹castigada’ de *TV History*).

3. De un monitor a una cámara. Constituye éste un caso muy especial dentro de las videoinstalaciones con circuito cerrado de televisión. En el apartado 2 hemos nombrado la posibilidad de que una cámara tome la imagen del objeto que se enfrenta a la pantalla. En este caso, la cámara constituye el objeto

(recurso utilizado sobre todo por Dan Graham), lo que ofrece la oportunidad de que se establezca un bucle reflexivo en el circuito, y que la imagen que aparezca en el monitor sea la de él mismo.

4. De varios monitores en un mismo plano. Consideremos la focalización frontal de todo monitor de tipo ‹directo’, en el sentido de que la relación que se establece con otros elementos se lleva a cabo a través de una imaginaria línea recta. Cuando varios monitores aparecen en un mismo plano y, a pesar de ello, podemos considerar que se establecen relaciones entre ellos, entramos de lleno en el terreno de la pragmática puesto que resulta imprescindible la percepción del espectador para que dichas relaciones se den. Son las leyes de la psicología de la gestalt las que hacen que en *Le metronome de Babel*, de Marie-Jo Lafontaine (ilustración 149), comparando entre las imágenes, resolvamos finalmente que se trata de las mismas. Se comparte un mismo canal por estos monitores situados en un mismo plano. Sin embargo, ninguno de ellos mira ‹cara a cara’ a otro, por lo que definimos este tipo de focalización como ‹indirecta’, ya que se hace necesaria en la transmisión la presencia de un espectador.



Il. 152. Dan Graham. *Opposing mirrors and video monitors on time delay.* 1974.

5. De varios monitores en distintos planos. Al contrario que en el caso anterior, la situación de varios monitores en diversos planos permite que: a) no exista una focalización directa (cuando no se pueda establecer una línea recta de focalización entre las pantallas), b) que la misma se relativice, c) se evidencie claramente, d) que exista focalización indirecta simultáneamente a la directa. Expliquemos cada uno de los casos que hemos señalado.

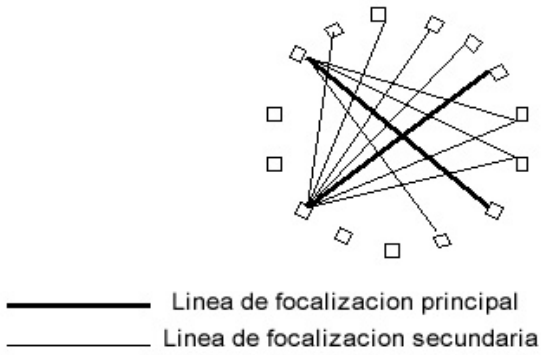
a) Cuando no existe focalización directa, podemos encontrar por ejemplo dos monitores que se den la espalda. En este caso, no podemos establecer una

relación entre las imágenes de las dos pantallas, ni siquiera por medio de asociaciones provenientes de la psicología de la percepción, pues resulta imposible la comparación simultánea de ambas imágenes.

b) A pesar de lo expresado con anterioridad, esa focalización directa puede relativizarse. Pongamos por ejemplo una videoinstalación de Dan Graham: *Opposing mirrors and videomonitors on time delay* (ilustración152). En esta obra dos monitores se dan la espalda. Cada una de las pantallas se enfrenta con una pared. En principio, la focalización se aboca al fracaso, pero un elemento surge en ayuda a la focalización: ambas paredes están cubiertas con dos grandes lunas de espejos. En este caso la focalización indirecta (que asociábamos a la presencia del espectador) no es necesaria para que las dos pantallas puedan llegar a enfrentarse: concretamente, es posible que una pantalla se enfrente al reflejo de la otra. Por tanto, no es necesaria la presencia del espectador para poner en contacto focal ambas pantallas.

c) La focalización directa. Dos monitores cara a cara establecen una fuerte relación que muchas veces forma parte del significado principal de la obra. En varias ocasiones hemos aludido a la instalación de Bill Viola *Heaven and Earth* (ilustraciones 144 y 145), donde dos monitores forzaban a una continuidad entre una imagen y otra (la de una moribunda y un recién nacido). En este tipo de obras, es la distancia entre ambas pantallas la que permite que pueda interponerse la mirada de un espectador. En *Heaven and Earth,* la distancia entre ambos monitores impide que la mirada de un sujeto pueda interponerse entre ambas. Sin embargo, instalaciones que guardan la misma estructura pero una distancia mayor entre sus pantallas sí permiten que el espectador interfiera. Lo mismo ocurre cuando se trata de dos videoproyecciones enfrentadas.

d) La focalización directa simultánea a la indirecta. Cuando dos pantallas se miran ‹cara a cara' no sólo puede ocurrir que las líneas imaginarias de focalización se crucen, sino que se superpongan creando una sola. En el primer caso, la disposición circular de *A las cinco de la tarde* de Marie-Jo Lafontaine (ilustración 22) permite un entrecruzamiento de líneas muy amplio (ver el esquema de la ilustración 153). Cada monitor coincidirá con el enfrentado a él en su línea de focalización central, la perpendicular a la pantalla, mientras que el resto de líneas que abarca la angulación permite establecer una compleja red de focalizaciones a pesar de la sencillez de formas propuesta por los monitores (pues la disposición de éstos compone una circunferencia).



Il. 153. Esquema de focalización de la obra de Marie-Jo Lafontaine *A las cinco de la tarde.*

Todo este entramado de líneas de focalización se limita a la angulación que proporciona cada uno de los monitores. Por lo tanto, un monitor y el que se halla a su lado no pueden establecer una relación a partir de la línea de focalización directa. Interviene aquí el espectador, que es quien dará cuenta de las afinidades entre los diversos momentos de la corrida que la autora expone en la pantalla. Sólo así es posible trazar una continuidad entre un monitor y el siguiente, puesto que las diferencias entre las imágenes de un monitor y el contiguo se basan en unos cuantos *frames* de adelanto o atraso.

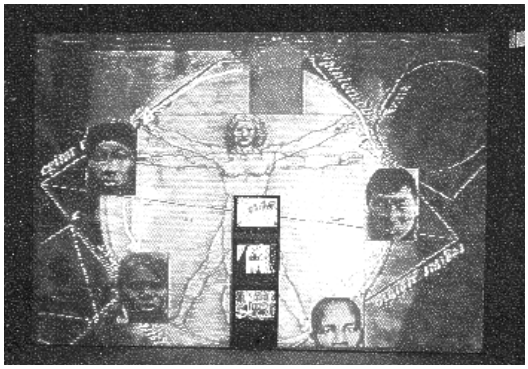
6. Grandes pantallas. Podríamos trazar una comparación entre lo que significa la ampliación de escala de los cubos minimalistas respecto a las instalaciones y el uso de las grandes pantallas en las videoinstalaciones. Sin duda ambas manifestaciones implican unas connotaciones muy concretas

dentro de los problemas de la espacialidad que sugieren las instalaciones y videoinstalaciones. Mientras una instalación se establece ‹a la medida humana', el aumento de escala provoca una comparación entre el cuerpo del espectador y la obra. La diferencia de tamaño se impone, y proporciona una serie de significados que tal vez no pudiesen tenerse en cuenta con otros recursos de las videoinstalaciones.

Vamos a comparar distintas focalizaciones según los tipos de grandes pantallas.

a) Varios monitores y varios canales. *Fin de siècle* (ilustración 61) es una videoinstalación compuesta por un elevado número de monitores en un mismo plano. Muchos monitores comparten una misma imagen, y ello se debe a que existe un número mayor de monitores que canales. No obstante, cada uno de los monitores comportan una focalización frontal, lo que provoca que se manifieste la idea de acumulación incontrolada y caótica de imágenes.

b) Una gran pantalla de teleproyección. En este caso existe una sola imagen, y por tanto la focalización es sólo una. A diferencia del caso anterior, se consigue avasallar al espectador por medio de las grandes dimensiones, pero no a través de variaciones en las imágenes de diversos monitores.



Il. 154. Keith Piper. *El cuerpo inexplorado*. 1994.

c) Una gran pantalla de teleproyección combinada con diversos monitores. Todas las imágenes se conjugan en un mismo plano, pero la importancia de la proyección consigue que se establezca una jerarquía entre las imágenes originadas por los distintos aparatos (es el caso de la instalación *El cuerpo inexplorado*, en la ilustración 154).

d) Una gran pantalla de teleproyección que ha utilizado el ‹efecto mosaico', por el que se multiplica una imagen inicial. El efecto es parecido al conseguido con la acumulación de monitores que comparten un mismo canal (sin fragmentar, sino repitiendo la señal). La única diferencia reside en el que

el soporte sigue siendo una teleproyección, y no un número variable de monitores.

e) Varios monitores y un canal fragmentado. Se trata de un caso análogo al de gran pantalla de teleproyección, pero su diferencia no radica en la focalización, puesto que ambos casos provocan una visualización similar . Existe una sola imagen, pero se consigue a través de fragmentar la señal y hacerla compartir en un número de monitores hasta completar la imagen originaria (para aclarar más la cuestión nos remitimos a nuestro epígrafe titulado ‹tipos de pantallas').

En todos estos casos la focalización por la cual podemos evidenciar relaciones entre los distintos monitores es de tipo indirecto, pues se necesita que el espectador haya percibido la imagen para unificarla respecto a una figura total (en el caso de varios monitores y un canal fragmentado) o establecer asociaciones gracias a la psicología de la forma (en el caso de monitores que comparten un mismo canal)[18]. Así pues, no es por focalización

18.El que varios monitores compartan un mismo canal es posible gracias a la matriz de vídeo. Una matriz de vídeo es un sistema que permite commutar varias entradas y salidas de información. Así, una misma señal podrá entrar en varias pantallas. Por tanto, el hecho de que dos monitores compartan una misma imagen no es la única función de la matriz. La señal puede recorrer, gracias a ella, diferentes trayectos, con lo que se ofrece a las videoinstalaciones (y no sólo a la televisión) la oportunidad de múltiples usos.
Lizzie Borden entiende que las videomatrices y los circuitos cerrados proporcionan conceptos diferentes a los *environments.* Por su capacidad de conexiones más libres entre los elementos que configuran la obra, las matrices de vídeo crean diferencias entre los aparatos, hasta hacerlos presentar como objetos o esculturas dentro de un *environment.* Por su lado, unas conexiones tan determinadas como las que necesitan los circuitos cerrados provocan que los dispositivos sean considerados ellos mismos un *environment.* (En BORDEN, Lizzie: ?Directions in video art", en *VideoArt.* Institute of Contemporary Art. Universidad de Pennsylvania. Filadelfia, 1975. Pág. 86) En suma, el circuito cerrado constituye un *environment* donde cada elemento independiente carece de valor (pues se constituye fuertemente en el ciclo de emisión-recepción), mientras que la matriz de vídeo crea también un *environment,* pero en este caso cada elemento resulta relativamente autónomo, lo que ofrece una posibilidad mayor de combinatoria. Debemos aclarar que el uso del término *environment* por parte de esta autora coincide con el de instalación, por lo que sus aportaciones son válidas para nuestro estudio.

entre los monitores en cuestión, sino por la presencia de un espectador como se consigue entablar relaciones entre los distintos aparatos de la videoinstalación.

Cuando Bonet[19] diferencia entre diversas clases de instalaciones multicanales, distingue entre las que mantienen una misma frontalidad (caso que pertenecería a parte de las obras que aquí venimos estudiando) y las que tienen monitores dispersos en variados lugares del espacio, de forma que el espectador se ve forzado a establecer su propio orden y recorrido de lectura. La postura de Bonet se inclina a considerar que éstas últimas pueden denominarse *video-environments*, mientras que encuadra las primeras dentro de las videoinstalaciones. Nuestra opinión al respecto se dirige en otro sentido. El arte contemporáneo ya nos ofrece una gama de términos excesivamente amplia para referirnos a obras que sin duda comparten un interés espacial. Optamos, por tanto, por establecer una unificación de criterios, y por considerar que las obras en las que las pantallas conforman un plano de grandes dimensiones no son más que un caso especial de videoinstalaciones donde la ampliación de la espacialidad se consigue a través de una focalización frontal. La gran escala, sin embargo, nos aboca a esa ampliación del espacio. De todos modos, es conveniente especificar que las afirmaciones de Bonet se remontan a 1980, y que las opiniones han podido modificarse a través del desarrollo de la ‹instalación’ en el terreno artístico (sobre todo en el caso español en la pasada década).

7.6.6. Tipos de referencialidad

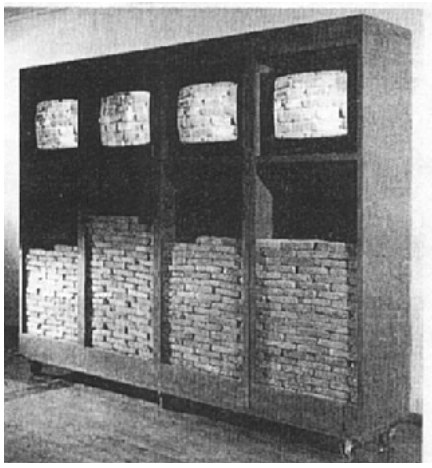
La relación que la pantalla (y, por tanto, el monitor) experimenta con el mundo circundante es un problema que hemos abordado en varias ocasiones en este trabajo. Sin embargo, se impone establecer ahora una enumeración de los tipos.

19.BONET, Eugeni: ?Closed-circuits installations, video objects or video scultuptures, video environments, multi-channel installations, video performances...”, en *Video. El temps i l’espai*. Sèries informatives 2. Collegi d’arquitectes de Catalunya e Institut Alemany de Barcelona. Barcelona, 1980. Págs .34.

Como afirmamos en otra ocasión, la carcasa del monitor puede considerarse menos referencial que la pantalla. No obstante, ambos elementos se ponen juego a la hora de realizar una videoinstalación.

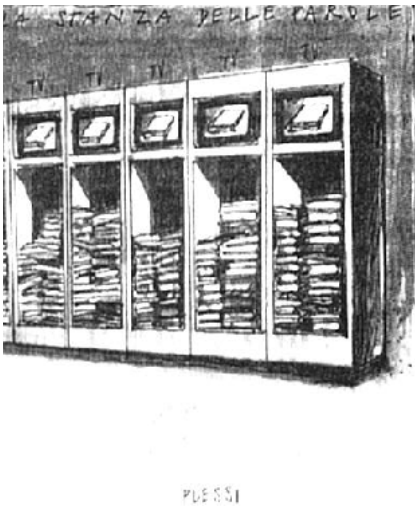
De nuevo, afirmamos la posibilidad de que esta enumeración pueda ampliarse, pues ello depende de las capacidades creativas de los artistas. Además, varios de estos tipos de referencialidad pueden combinarse.

1. Uno de los recursos básicos se consigue por medio de representar en la pantalla las imágenes de un objeto exterior, procedimiento combinado con la adecuación del monitor respecto al objeto de realidad que actúa como referente. En *TV Garden* Paik coloca un conjunto de monitores apoyados en su cara posterior. En las pantallas se exhiben plantas, como las que rodean a las monitores. Por tanto, las imágenes de las plantas conjugadas con ellas mismas recrean la apariencia de un jardín. El monitor se ha convertido en un objeto de carácter orgánico. Se trata de una estrategia muy utilizada, como se puede observar también en dos videoesculturas de Fabrizio Plessi (ilustraciones 155 y 156). Un caso análogo, aunque no tan contundente, se consigue en la videoinstalación *La hermandad,* de Hernández-Díez (ilustración 84), puesto que el tocino con el que están hechos los monopatines parece el mismo que unos perros devoran en las pantallas de los monitores.



Il. 155. Fabrizio Plessi. *Armadio dell'architetto* . 1992.

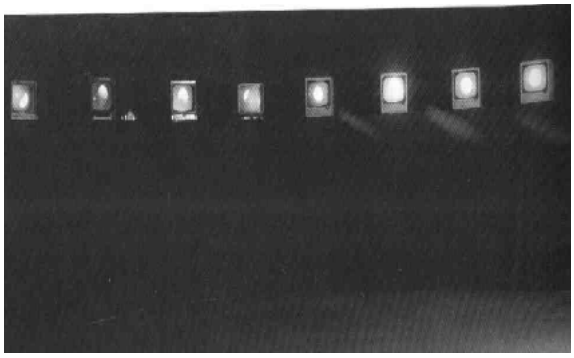
Dentro de este tipo de referencialidad los significados que se desprenden son diferentes según el tipo de tecnología utilizada. Una serie de objetos de la realidad permiten una grabación en *videotape*, de forma que su exposición en la pantalla, simultánea a la del objeto en la instalación, puede llevarnos a pensar que se trata de un circuito cerrado, cuando no es así. La duda es pertinente cuando el objeto que toma el objetivo de la cámara carece de movimiento, como en *TV Buda* (ilustración 143). Sin embargo, cuando se trata de que el espectador participe en la imagen que se expone en la pantalla, la utilización del circuito cerrado resulta totalmente necesaria, pues el artista no puede adivinar qué espectadores van a ser finalmente los visitantes de su instalación.



Il. 156. Fabrizio Plessi. *La stanza delle parole.* 1992.

2. Otro uso de monitores con cierta idea de referencialidad se experimenta cuando la disposición de los mismos es secuencial. El concepto de lo temporal se consigue a través de la secuencialidad. Hemos observado videoinstalaciones como *A las cinco de la tarde* (ilustración 22) en las que el tiempo se genera con breves diferencias en los *frames* según los monitores. Otros ejemplos clásicos los constituyen las instalaciones *Tv clock* (1963-81), en la que las diferencias entre las pantallas parten de la inclinación de una línea en el monitor, o *Moon is the Oldest TV* (ilustración 157), que describe las fases de la luna.

3. Un caso muy especial de referencialidad es la autorreferencialidad, en la que el monitor como objeto que pertenece al mundo circundante sirve como punto de partida para la imagen que se aprecia en la pantalla. A menudo el resultado en estas instalaciones es de carácter tautológico. El bucle reflexivo se apoya a menudo en otro tipo de materiales que pueden devolver también una imagen, como los espejos utilizados en *Present Continuous Past(s)* (ilustración 139) o en *Opposing mirrors and videomonitors on time-delay* (ilustración 152). El uso de espejos, además, conlleva a que estas dos videoinstalaciones participen del tipo de referencialidad analizado en el apartado 1, pues el visitante, al reflejarse en los espejos, puede aparecer también en la pantalla del monitor.



Il. 157. Nam June Paik. *Moon is the Oldest Tv.* 1965-1976.

4. Hasta ahora hemos estudiado tipos de referencialidad que se basan en la imagen. No obstante -y aunque éste no sea estrictamente nuestro tema de investigación- debemos apuntar la capacidad del sonido para situarnos en un espacio donde compartimos las mismas circunstancias que aparecen en la pantalla del monitor. En *Reasons for knocking at an empty house* (ilustración 88), la imagen de la pantalla no tiene un referente en la misma instalación, puesto que se trata del mismo autor, Bill Viola. En este caso, al compartir un mismo espacio sonoro a través de los auriculares cuando nos sentamos en la silla que se enfrenta a la pantalla, es difícil no identificarse con el actor. A ello se suma que en el sonido general de la instalación, el estruendo metálico coincide temporalmente con los golpes en la cabeza del actor. Aunque sea a partir de un recurso metafórico, se consigue que el espectador pueda pensar que es él mismo el referente que se toma para la imagen expuesta en la pantalla.

7.7. Los discursos adyacentes al de la videoinstalación

7.7.1. El discurso televisivo y su influencia en las videoinstalaciones

En líneas generales, el uso de la televisión con intenciones artísticas ha tenido varios frentes: por un lado desde el cine; por otro, desde las propias televisiones creando departamentos experimentales; a ello se suman las creaciones de músicos, escritores y artistas plásticos para la televisión; a finales de los sesenta, se pretende crear una galería televisiva en California (James Newman y su *Poen Gallery) ,* y otra en la por entonces República Federal de Alemania (Gerry Schum y su *Fernsehgalerie*); por último, la política de puertas abiertas de las televisiones posibilitó que algunos artistas utilizaran la nueva tecnología (entre ellos, cómo no, se encontraba Paik).

Para los artistas que trabajaban a principios de los 60, antes de que se comercializara la cámara portátil de vídeo, existía una identificación entre televisión y televisor. Ya hemos nombrado por ejemplo cómo Vostell enterraba un televisor en *Dè-collage TV*, con el mismo sentido de enterrar todo lo que suponía el discurso televisivo. Estos primeros autores tenían en cuenta la importancia que poseía la televisión en su ubicación en el hogar, y gracias a eso el monitor-sintonizador (el televisor doméstico) se estaba empezando a fijar como símbolo del medio televisivo. Era comprensible, ya que la función más común de este monitor pasaba por ser la de receptor de las señales emitidas por las cadenas.

Sin embargo, el televisor casero iba a tener otras funciones con posterioridad, como la de visionado de una cinta por medio de un reproductor de vídeo.

Las propuestas de los artistas con los televisores parecen tener en gran parte una meta común: la deconstrucción del discurso televisivo, representante de una gran autoridad en nuestra cultura. Una vez que la television gana un espacio permanente en el hogar, se convierte en un medio poderoso cuya persuasión casi es invisible, pero sin duda existe.

Hay que tener en cuenta que la televisión se introdujo en Estados Unidos en 1940, y en la década siguiente ya se hallaba en todas partes. No

es de extranar que la televisión se haya convertido también en una protagonista temática de las videoinstalaciones.

La asunción de muchos artistas de que la televisión realmente no informa, sino que despliega su propaganda con una tendencia acusada a la megalomanía ha proporcionado la posibilidad de la existencia de grandes videoinstalaciones que pueden responder a los presupuestos de la misma televisión. En *Fin de siècle II* (ilustración 61) la afición por los grandes decorados de la televisión se ha trocado por la tendencia hacia el amalgamiento de muchos monitores. No existen en la habitación más luces que las que estas cajas de luz desprenden. El discurso televisivo ha influido en la confección de esta videoinstalación. Por un lado, se realza el bombardeo que la televisión exhibe en la actualidad. Se trata de una instalación del 89, y Paik ya ha conocido el estado caótico del invento televisivo gracias a la proliferación de cadenas que emiten local, regional o nacionalmente. El *zapping* que realizamos en el hogar no es más que un resultado de esta proliferación de cadenas. Lo que hace Paik es simultanear muchas visiones posibles (aunque esta vez no se trate de emisiones televisivas). Por tanto, gracias a la influencia de la televisión es posible la comprensión de esta instalación que, además, pone de manifiesto este carácter desordenado que el autor intenta criticar gracias a la sucesión de significantes vacíos de sentido.

El desarrollo del vídeo ha estado relacionado directamente con el intento de posicionarse en contra del discurso predominante televisivo. Sin embargo, en muchas ocasiones es tal el poder de la televisión que la adopción de las estrategias del enemigo desvirtúa la acción de los videoartistas. La televisión es un ente que todo lo engulle, capaz de aglutinar los avances de otras materias en beneficio propio. La misma publicidad televisiva se ha aprovechado de hallazgos que tienen su origen en el terreno del videoarte. Sea como primer o último eslabón en la cadena creativa, lo cierto es que el poder de emisión de la televisión hace que los inventos artísticos sean extendidos a través de este medio. De este modo, la televisión es capaz de apropiarse de todo lo que en principio va en contra del propio sistema. Se trata, por tanto, de una invención que se muestra como el

discurso dominante de nuestra época.

A pesar de todo lo expuesto, hay que recalcar que el discurso televisivo en el hogar puede modificarse. Si el televisor nos lleva a pensar en cierta uniformización de la información en una comunidad, la invención del magnetoscopio produce unas consecuencias en el hogar de carácter personalizado. El uso del magnetoscopio, que permite grabar programas del televisor sin que éste se halle encendido, supone cierta independencia respecto al gran discurso de nuestra época. Permite, por otra parte, una búsqueda del objeto de deseo dentro de la programación, salirse de la temporalidad fijada por la cadena emisora, cambiar el directo por el diferido, ralentizar lo grabado (lo que conlleva en cierto sentido a asociarlo a la posibilidad de tratamiento de la imagen). Por primera vez, la capacidad de un aparato permite el coleccionismo en casa, e independizarse de los horarios tiranos de la televisión. Nos liberamos, gracias a una máquina, de la ceremonia colectiva que implica otro aparato. Aunque con dimensiones diferentes, dos aparatos con capacidad de grabar nos conducen a un terreno cercano a lo artístico: el magnetoscopio, a la idea de coleccionismo; la cámara, a la de creación. Ambos representan, además, una capacidad de liberarse del discurso dominante.

El punto que marca la autonomía de los artistas respecto a la televisión se asocia a la comercialización de la tecnología. La aparición de la cámara portátil de Sony se añade al cada vez más fácil acceso a los equipos de producción y los estudios de posproducción. A Paik se le considera generalmente el realizador de la primera obra de un artista en vídeo comercial de pequeño formato, en 1965. Puestos a estudiar la obra de diversos artistas, ellos mismos consideran que los usos de los adelantos tecnológicos marcan un antes y un después. En este sentido, Paik fue un privilegiado por gozar de los beneficios técnicos desde una fecha muy temprana, pero otros se sumaron más tarde a estos usos. Por ejemplo, Viola califica su etapa de los 70 como de experimentación. Desde 1976, momento en que pudo acceder a facilidades de posproducción, sus vídeos tuvieron suficiente calidad como para ser emitidos.

Las relaciones entre videoinstalaciones (y por tanto, los *videotapes* que formaban parte de ellas) y televisión también han afectado al uso del

color. En un momento de los 70, el uso del color se asociaba a la televisión, puesto que debido a los costes los artistas sólo podían permitirse trabajar con el blanco y negro. Por tanto, estéticamente no se podía desprender nada de esta decisión, que era obligada por razones económicas y por tanto limitaba la libertad del artista. Hay que exceptuar, no obstante, a aquellos videoartistas que trabajaban en instituciones y que podían disponer de los medios de una cadena. En estos casos trabajar a color o en blanco y negro sí significaba una opción estética. Sin embargo, la situación ha cambiado, y la generalización del color provoca que el blanco y negro sea estudiado como elección del artista. El color, en el estado actual de los adelantos tecnológicos, no muestra más que neutralidad.

David Antin señala tres estrategias que adoptan los artistas por comparación entre el videoarte y la televisión: 1) explotar el teatro de la pobreza, ante la falta de refinamientos técnicos; 2) insistencia, hasta conseguir acceder a las técnicas en los estudios (donde artistas como Kaprow, Campus, Les Levine, o Paik han realizado trabajos); 3) tomar objetos encontrados con implicaciones fenomenológicas en las instalaciones[20].

En la actualidad se ha ampliado el acceso a los medios. Los reproductores de vídeo son tan comunes como las radios, y las posibilidades de apoyarse en imágenes de síntesis a través de multimedias es cada vez mayor. La situación, por tanto, es muy diferente a la descrita por los iniciadores del vídeo-arte.

La participación cultural de la televisión en nuestra civilización muestra que el receptor ha servido de sustituto del esclavo que contaba cuentos o del bufón de la corte. El poder narrativo de las historias que suceden generación a generación pasa ahora por el filtro de la electrónica. Lo que tenemos que averiguar es en qué consiste el poder narrativo de esa television en el espacio de la videoinstalación. Ese poder se comparte con otras funciones y aparatos como el teletexto, la pantalla del computador, que constituye tantas veces una

20.ANTIN, David:"Video: the distinctive features of the medium", en *VideoArt.* Institute of Contemporary Art. University of Pennsylvania. Philadelphia, 1975. Pág.69.

extensión de nuestro cerebro. En el momento en que una pantalla se muestra como una proyección de nuestro segundo yo, o como un sustituto de uno de nuestros miembros, se insinúa una ambigüedad entre el interior y el exterior que afecta también a la espacialidad con la que vive nuestro cuerpo.

Las diferencias principales que podemos establecer entre el televisor del hogar y el monitor en las videoinstalaciones guardan relación con la sociedad capitalista de consumo en la que nos hallamos. En la televisión, la relación entre el emitir y el recibir es desigual y asimétrica. A partir de la comercialización de los componentes electrónicos de la televisión, podemos entrever que el desarrollo de la videoinstalación dependió de las posibilidades técnicas con las que contasen los artistas. Fueron razones económicas las que influyeron para que se pudiera forjar el nuevo género basado en la imagen electrónica. Cuando la cámara *portapack* de Sony salió al mercado en 1965, el televisor estaba ya plenamente afincado en la vida americana. En su corta existencia, la televisión siempre había sido un aparato del gobierno, del poder. Por tanto, era previsible la desigualdad entre la televisión y las primeras imágenes realizadas por artistas.

La comercialización de los aparatos necesarios para grabación se realizó de tal modo que la cámara salió a la venta mucho más tarde que el televisor. En principio, no había razón para que una cámara costase mucho más que un televisor. Pero el mercado, en paralelo al poder, estableció un orden fundamental en las relaciones emisor-receptor. Interesaba que la televisión llegara a todos los hogares, pero no que se pudiera producir mucha información (lo que podía haberse conseguido vendiendo antes las cámaras) desde sitios no deseados para ello por el poder. Así que todo lo que supusiera una emisión -es decir, cierto control de información, como los usos de la transmision para los radioaficionados- estaba fuera de las estrategias del *marketing*. No era necesariamente más compleja o costosa una cámara que un televisor, pero la diferencia de precio sí existía, pues interesaba vender más lo segundo que lo primero. Además, el receptor se hacía autopublicidad, con lo cual no se trataba sólo de una mercancía, sino de algo más: un señuelo para que otros sujetos realizaran su compra, o para que las empresas pagaran por anunciarse en televisión.

Toda esta información sirve para evidenciar que el emisor, en el medio

televisivo, controla al receptor. La labor de los artistas de videoinstalaciones ha sido la de intentar poner en entredicho el discurso televisivo asociado al poder. La televisión no tenía necesariamente por qué haber sido unidireccional, pero el resultado ha sido ése, debido a estrategias económicas. Y esa característica del medio televisivo ha influido en las videoinstalaciones, que intentan desligarse del discurso imperante (para ello, la introducción de la cámara en el mercado ha sido clave, pues permite independencia al artista).

Si en el discurso televisivo la métrica del dinero marca sus esquemas (el *prime-time* o tiempo esperado de máxima audiencia, la publicidad, los medios tecnológicos...), podemos concluir que la televisión es uno de los representantes del capitalismo más salvaje, con lo cual no extraña que sea un tema predilecto dentro de las videoinstalaciones.

Otras características, de rango estilístico esta vez, se asocian al medio televisivo. La televisión parecía combinar las capacidades de la reproducción fotográfica, el movimiento del cine y las propiedades de transmisión instantáneas del teléfono. Su función más distintiva consiste en su habilidad para mostrar eventos en el momento en el que están ocurriendo. A este respecto, las videoinstalaciones retoman, segun los casos, esa idea de directo. Los circuitos cerrados serían el equivalente en videoinstalaciones del directo televisivo. El ‹diferido’, sin embargo, logra más adeptos, y podemos afirmar que lo más general es el uso de cintas de vídeo que se muestran en la pantalla del monitor con ayuda de un reproductor.(A pesar de haber señalado esta diferencia entre nuestros dos objetos de comparación, el actual estado de la televisión se decanta hacia el uso extenso del diferido en detrimento del directo. Sin embargo, la apariencia del diferido a menudo se vende al espectador como si se tratara de un directo, con su misma ‹espontaneidad’).

Las coincidencias entre la televisión y las videoinstalaciones se basan en gran medida en las similitudes técnicas, ya que el televisor del hogar no es más que un monitor al que se le ha añadido la capacidad de recibir señales. Las intenciones del artista, sin embargo, serán muy diferentes a las de una empresa de la comunicación de masas. Por ello los artistas no se

cansarán de criticar la factura de ‹realidad' que muestra la televisión para evidenciar que se trata de una realidad totalmente falsa. Los videoartistas, con menos recursos, podrán llegar a hacer más cosas que una empresa de televisión (aunque las posibilidades técnicas en la época actual permita un mayor reparto de los recursos tecnológicos).

Alejándose del discurso narrativo, ligado a la televisión, las videoinstalaciones ponen en juego unas asociaciones mentales a través de los elementos que configuran la obra. A diferencia de la televisión, necesitan una contemplación análoga a la pintura o a la escultura, con una sensación de sedentarismo provisional. El espectador no estará en su casa a la espera de que se emita su programa favorito, sino que habrá de trasladarse a una galería o a un museo (o a otros lugares de representación destinados al efecto), y puede elegir su modo de percibir con más libertad que la limitada angulación que permite la focalización del televisor en su salita. El espectador condenado a sentarse frente a su televisor, gracias a las instalaciones, se habrá convertido en el otro punto del diálogo artístico. La interactividad, aunque en muchos casos rudimentaria, está servida.

7.7.2. Videoinstalaciones, multiplicidad y fractalidad

Hemos podido comprobar con anterioridad que una amplia gama de monitores comparten un diseño similar, basado en el paralelepípedo. Esto permite conformar unas redes o paredes de vídeo, dado el carácter apilable del diseño. Sin embargo otros elementos inherentes a la tecnología son comunes a la totalidad de monitores. Éstos serán los puntos de color que definirán la pantalla, las 625 líneas, o las 25 imágenes por segundo. Esta cantidad de componentes que conforman finalmente la imagen nos lleva a plantearnos si subyace a la misma tecnología una idea de multiplicidad.

A pesar de que existan elementos comunes entre los monitores, lo cierto es que no existe ninguna imagen idéntica en el discurso audiovisual. El universo televisual es infinito. Ningún *frame* será igual al que le suceda en la trama electrónica, en contínuo cambio. La pantalla del monitor no es un soporte, pues la imagen **no se deposita** en ella. Más bien es una actividad constante de la materia electrónica, que sufre formaciones y deformaciones

a través de los pequeños puntos luminosos que la componen. En ningún momento unas suceden a las otras al estilo de los fotogramas. El cambio no es secuencial, sino vibrante.

Cuando estudiamos los tipos de pantallas, aludimos al ‹efecto mosaico'. Se trataba de una imagen conseguida por multiplicación de una imagen originaria. Los procesos de síntesis son los que dan lugar a este tipo de efecto que estimula la idea de lo múltiple. Pero la modificación de la imagen videográfica va mucho más lejos. Si tenemos en cuenta que de cada *frame* reproducido por el magnetoscopio podemos conseguir una multiplicidad de ellos (gracias a su multiplicación, ralentización, ensanchamiento, etc.), el universo posible de imágenes se amplía aún más. No sólo se cuenta con imágenes emitidas por una cadena, tomadas en un circuito cerrado de televisión, o grabadas por una cámara, sino también por procesos que manipulan estos *frames* de carácter naturalista. Podemos observar, por ejemplo, una heterogeneidad de imágenes en la obra de Paik *Fin de siècle II* (ilustración 61). Este artista insiste en que la peculiaridad del medio videográfico consiste en el cambio constante. Nunca hay un *frame* igual a otro, aunque se haya conseguido a través de un mismo plano inerte. En 1965, en *Magnet TV,* coloca un imán al exterior del televisor, lo que genera interferencias en la señal electrónica y la imagen se distorsiona, creando unos patrones abstractos de luz en la superficie de la pantalla. Todo esto nos lleva a pensar que no sólo se muestra la idea de multiplicidad en aquellas imágenes que parten de la grabación del mundo circundante. El campo se amplía mucho más si se incluyen otros factores más azarosos en el proceso de creación [21].

21.Por eso el artista afirma con ocasión de su primera exposición con televisores: ?Yo utilicé intensamente la transmisión en directo de un programa normal, que es el suceso más variable óptica y semánticamente, en los 60... Trece aparatos sufrieron trece tipos de variación en sus *units* video-horizontal-vertical. Puedo decir que todos esos trece aparatos de hecho cambiaron sus circuitos internos. No había dos aparatos que tuvieran el mismo tipo de operación técnica. No se sucedía un simple borrón, que ocurre cuando se mueve el botón que controla en casa la horizontal y la vertical". (El botón, en los televisores antiguos, proporcionaba un ajuste para que el barrido del haz de electrones terminara por conformar una imagen clara y definida).Tomado de HANHARDT, John G.: ?The Anti-TV Set", en GELLER, Matthew

Los avances tecnológicos nos permiten también acceder al universo de la multiplicidad. Las imágenes no necesitan coincidir con su *frame* o soporte: con la ayuda de un ordenador, una imagen se puede romper, en cualquier forma y a cualquier tamaño, entera o en un fragmento. Y este fragmento puede llevar su lógica teóricamente hacia el infinito. Surge así el problema de la fractalidad. Un fractal es un fragmento cuya lógica de desarrollo se efectúa por un mismo proceso. Como comenta Mandelbrot, ?cada pequeño borde de una forma fractal contiene la clave de la construcción completa"[22]. Típicas imágenes fractales son las de las formaciones cristalinas: un fragmento de uno de los brazos de la estrella de mar contiene la misma lógica de desarrollo que un minúsculo apéndice. Se conserva siempre la misma forma, aun cuando estemos observando sólo una milésima parte de la imagen inicial. Otro ejemplo utilizado asiduamente es el de las representaciones de una costa. Representamos la costa de España de un modo, pero a medida que nos acercamos a un punto concreto de la misma, irá variando, de forma que se expliciten más los detalles. La posibilidad de que a partir de un solo objeto de observación se multipliquen las imágenes, nos lleva incluso a la observación de un grano de arena: en este caso nos seguimos encontrando con una imagen fractal. El objeto de contemplación en las imágenes fractales lleva dentro de sí el germen de la multiplicidad y de la variación: siguiendo con este ejemplo, también cuando

(ed.): *From receiver to remote control: the TV set.* The New Museum of Contemporary Art. Nueva York, 1990. Págs. 111-114.
La idea de repetición y de alteración constante de imágenes se perpetúa a lo largo de su obra, pues Paik retoma a menudo grabaciones anteriores para crear nuevas instalaciones o *videotapes*. Por ejemplo, grabaciones de las *videoperformances* con Moorman le servirán para posteriores creaciones, después de haberlas modificado con un *chroma-key* (proceso que se caracteriza por seleccionar un color dentro de una imagen, de forma que todos los puntos de ese color sean sustituidos por una segunda imagen).

22.Es una definición de MANDELBROT, Benoit: ?Un art pour l'amour de la science", en *Science et techniques*. Mayo, 1984, y tomada por ALLEZAUD, Robert:"Images primaires, images fractales", en *Vidèo-Vidèo.* Número especial de *Revue d'esthetique*. Nouvelle série, nº 10, 1986. Pág. 70

sube y baja la marea se establecerá una nueva percepción de la costa.

Este concepto de fractalidad, aplicable al mundo de las videoinstalaciones, debe ser estrictamente delimitado. En *Present Continuous Past(s)* (ilustración 139) la imagen que se ve en el monitor coincide con su apariencia externa. Esta imagen se va ampliando hasta el infinito, en el sentido de que cada pantalla muestra dentro de sí otra pantalla, y así sucesivamente. Se cumple, por tanto, la definición de fractalidad en cuanto a la imagen que lleva en germen su propia imagen, y que repite su apariencia a pesar de que el objeto de observación se halle cada vez más cercano a nuestros ojos. Pero si nos remitimos a lo que se define por imagen fractal dentro de las imágenes creadas por la tecnología, el campo se delimita. Los sintetizadores de la imagen ofrecen, a medida que la tecnología va avanzando, una posibilidad ilimitada de fraccionar un motivo. A través del fraccionamiento se puede llegar a una idea de multiplicidad. La aplicación de la informática en la imagen videográfica proporciona esta capacidad de variación en dos sentidos:

-El tratamiento de la imagen. En este caso la imagen no se crea, sino que se modifica por medios informáticos.

-La imagen de síntesis. Ésta se crea a partir de las instrucciones dadas o de los programas inventados por el hombre. Dentro de ellas habría que diferenciar la imágenes primarias, que utilizan un espacio euclidiano para su representación, como conos o esferas, y las imágenes fractales, que se basan en la representación de un espacio no euclidiano y reposa sobre objetos matemáticos complejos.

Así pues, aunque la imagen videográfica no nos aporta estrictamente una ‹imagen fractal’, lo cierto es que el concepto de fractalidad puede darse en la primera sin recurrir a la manipulación informática.

Aunque el concepto de fractalidad parezca complejo, lo cierto es que conserva la misma idea de multiplicidad que existe en la naturaleza. Mientras las imágenes grabadas por una cámara de vídeo tienen un referente en la realidad, las imágenes creadas por ordenador no necesitan la existencia de ese referente (a pesar de eso, guardan un paralelismo con ciertos desarrollos de partículas en la naturaleza).

Para comprender la complejidad que supone la idea de fractalidad en las videoinstalaciones sólo hemos de remitirnos a lo que se entiende por unitario, lo que no rompe la unidad de la obra artística. No se puede estudiar el problema de la multiplicidad sin tener en cuenta que el concepto clásico de la imagen se formó con la invención de la perspectiva renacentista, es decir en el momento de máxima focalización de la imagen, en la que se destaca a centralidad de la representación. A pesar de que el arte moderno ha querido eliminar esa perspectiva, conserva su centralidad: por ejemplo, los cuadros de Pollock, aun renunciando a la capacidad referencial y a la idea de la unidad de formas, siguen manteniendo una centralidad, ligada al fondo pictórico como campo de percepción, con unos límites determinados. La posibilidad que da la dispersión de monitores en un espacio rompe del todo con la idea de lo central, la secuencialidad posible de un monitor a otro permite que nuestra vista pueda ir saltando de un aparato a otro. No hay unidad de percepción. Cada vez más, la estética de la videoinstalación se liga a la de la antijerarquía y del pluralismo. Por ello no es extraño que la multiplicidad haya llegado a su propia hipertrofia gracias a la complejidad que supone la idea de fractalidad.

7.7.3. Videoinstalaciones y teorías de la comunicación

Se puede afirmar que el nacimiento del fenómeno televisivo marca la era de la sociedad postindustrial. Aun sin entrar en el tema de la postmodernidad, podemos constatar que la sociedad resultante de la preeminencia de los medios de comunicación de masas (y muy especialmente la televisión) se señala como el fruto de un cambio de similar magnitud a la revolución industrial del siglo XIX. Esta nueva era tecnológica que se da en la civilización occidental ha sido avanzada por múltiples estudiosos y desde diferentes perspectivas. En términos generales, la influencia de McLuhan y de su concepto de ‹aldea global’ ha calado pronto en los artistas que se nutren de avances tecnológicos, como los artistas de videoinstalaciones (entre ellos June Paik). El concepto de ‹aldea global’ se refiere a una visión optimista (en McLuhan, pero no en diversos artistas que retoman la idea) de un planeta interconectado de tal manera que todos los países conformarían la imagen de

una aldea, pero donde la comunicación se efectúa por vía electrónica.

Según McLuhan, toda tecnología es muestra de la esencia de una civilización. La relación del hombre con los objetos que crea puede calificarse como ‹extensiones'. En el siguiente epígrafe comprobaremos cómo, en este sentido, el vídeo se constituiría como un sustituto del ojo (pero, además, como un ojo con memoria). Para McLuhan, la situación mental del hombre está definida por los cambios de medios materiales. La era espacial y supertecnológica no puede verse representada con un discurso dominante que tenga su centro en la estaticidad de, por ejemplo, la escultura en bronce. Y es esta nueva tecnología la que aportará descubrimientos vivenciales nuevos en cuanto al tiempo y al espacio. El espacio virtual, por ejemplo, se constituye como una novedad que proviene de los cambios tecnológicos recientes, y que sin duda afecta a la vida del hombre.

McLuhan ve como distintivo de la civilización occidental su uso de la linealidad y de la secuencialidad, su arraigamiento en el espacio euclidiano, su sentido del progreso, su facultad de fragmentar para conocer, etc, y asocia todas estas cuestiones a la prevalencia del hemisferio izquierdo del cerebro. Sin embargo, señala la afinidad de la era electrónica con el hemisferio derecho, y, por tanto, con la infinitud del movimiento, con la experiencia y con la esfera de lo relativo. El hemisfero derecho, en vez de fraccionar, de secuenciar, observa lo total. El invento de la televisión, al proporcionar la posibilidad de estar a la vez en multiples hogares, se relaciona con el hemisferio derecho. Así que según este autor existe una paradoja: el invento televisivo es reflejo de unos conceptos antitéticos a las bases de la sociedad que lo hizo nacer. El fondo sobre el que se han creado las últimas tecnologías occidentales es electrónico, y por lo tanto, ligado estructuralmente al hemisferio derecho. Se aventura a vaticinar que ?los medios de comunicación del futuro acentuarán las extensiones de nuestros sistemas nerviosos, los cuales pueden ser separados del cuerpo y ser convertidos en colectivos (...). Las tecnologías relacionadas con el vídeo son los instrumentos críticos de

dicho cambio"[23]. Por tanto, no es extraño que las aportaciones de McLuhan puedan relacionarse con el mundo de las videoinstalaciones.

Uno de los artistas más afectados por las teorías de McLuhan ha sido Paik. Una de sus grabaciones en vídeo, *McLuhan Caged* parte de la distorsión electromecánica de la cara del autor. Otra, *La aldea global*, utiliza el mismo título que uno de los textos más conocidos de McLuhan. Pero esta veneración a la obra de este estudioso por parte de Paik no se asienta en una admiración hacia los medios de comunicación de masas. Con cierto sarcasmo, Paik confiesa que odia la tecnología y que la usa para odiarla con más propiedad. De este modo, el estudio de los efectos de los medios de comunicación en nuestra sociedad se vuelve clave para tomar una postura crítica hacia los mismos.

La situación de los medios de comunicación descrita por McLuhan, sin embargo, se va diferenciando de la actual, debido a la proliferación de cadenas, emisoras, etc. La idea de uniformización que implica el concepto de aldea global se ve desvirtuada por este hecho. La multiplicación y la superposición de mensajes sugiere una aldea electrónica no tan perfecta como la preconizada por el autor. Si la familia había sido el núcleo social, ahora resurge la comunidad a través de la información que encontramos sobre ella en la pantalla del televisor doméstico. Por otra parte, los medios, que no han perdido aún cierto aura de verdad, de magia, nos llevan a una predisposición al engaño. La pantalla funciona simultáneamente como falso conector y como barrera. Así pues, encontramos dos movimientos, uno de fragmentación y multiplicación de la comunicación y otro de ruptura del concepto de comunidad (pues si la señal del televisor acaba en el hogar, la comunicación de una comunidad está cada vez más mediada por la pantalla). Ambas tendencias afectan a la confección de las videoinstalaciones (y a otras manifestaciones culturales), pues describen el estado actual de nuestra sociedad. Las videoinstalaciones siguen tomando el discurso televisivo para ponerlo en tela de juicio, y las imágenes expuestas en la pantalla del monitor

23.McLUHAN, Marshall y POWERS: *La aldea global.* Gedisa. Barcelona, 1993. Segunda edición. Pág. 91.

se desligarán completamente de este nuevo ritmo acelerado (a través de uso de la cámara lenta, o de un solo plano, etc.) o lo hipertrofiarán, como ocurre en *Fin de siècle II* (ilustración 61).

François Séguret se pregunta acertadamente si Vostell o Paik habían leído a McLuhan[24], pues ambos estaban elaborando ejercicios prácticos sobre la célebre frase ‹el medio es el mensaje', que constituye un concepto fundamental en la obra del escritor. Ciertamente, el medio videográfico ejerce una influencia sobre los mensajes que su propia tecnología permite realizar. Paik y Vostell se centraron en la investigación sobre el mismo medio y sin querer imitar el discurso televisivo. La frase de McLuhan es reflejo de la reflexión del artista acerca de la imagen magnética. Cuando Paik crea interferencias en la emisión de una cadena de televisión, o cuando utiliza un imán para modificar la información existente en una cinta de vídeo, eso es un estudio sobre el medio que le está sirviendo de cauce de expresión.

Pero el monitor sigue afectando a las teorías de la comunicación también desde otras perspectivas.

La imagen ha sido siempre considerada ‹imagen de'. Sin embargo, hemos aludido en varias ocasiones a que la imagen generada por ordenador carece de una referencialidad explícita, lo que constituye un problema para el estatuto de la comunicación visual. No entraremos por ahora en este problema, pues no es el que nos atañe, pero debemos dejarlo apuntado porque supone un reto a presupuestos de referencialidad que hasta ahora habían marcado la teoría de la comunicación visual.

Entremos de lleno en la comparación entre el uso del monitor y la teoría cibernética de la comunicación. En palabras de Wiener, ?la cibernética procura hallar los elementos comunes al funcionamiento de las máquinas automáticas y al sistema nervioso del hombre y desarrollar una teoría que abarque todo el campo del control y de la comunicación en las máquinas y en

24.SÉGURET, François: ?L'illusion de l'illusion", en *Vidéo-Vidéo.* Número Especial de *Revue d'Esthétique.* Nouvelle série nº 10, 1986. Págs. 29.

los organismos vivientes"[25]. Sin duda podemos hallar una conexión entre el concepto de Wiener y el de McLuhan, pues flota en el aire la idea de la conexión entre el hombre y la máquina, sea como extensión (en el caso del segundo) o como comparación (como ocurre con el primero). Se establece entre los elementos de una videoinstalación y el espectador una serie de relaciones de carácter pragmático que estudiaremos con posterioridad, por lo que nos centraremos ahora en los conceptos utilizados por Wiener y su asociación al género que nos ocupa.

Un concepto central en Wiener es el de *feed-back* o retroalimentación. Las actividades comunicativas del sistema nervioso humano no son explicables desde la estricta linealidad emisor-receptor. Se trata más bien de procesos circulares: no sólo emito una orden desde mi cerebro a los músculos para que mis pies se muevan, sino que obtengo información acerca de si la tarea encomendada se ha realizado o no, lo que puede modificar órdenes futuras.

Si nos internamos en el campo de la instalación, la percepción de la misma -que, dada su transitabilidad, requiere un movimiento del espectador- utiliza ese concepto de *feed-back*. Será el espectador el que trace su propio camino de recepción, lo cual contribuye a su decisión posterior: qué objeto reclamará su atención, en qué momento el sujeto frenará su trayecto, etc. Ahora bien, cuando nos hallamos en una videoinstalación, esta acepción del *feed-back* se ve modificada, puesto que el autor establece a menudo un foco de atención sobre los demás, y utiliza la tecnología para que se ese centro se constituya como tal frente al resto de elementos que componen la obra. Este objeto suele ser el monitor. En la relación que Wiener establece entre máquina y sistema nervioso, existe una curiosa coincidencia: compara las condiciones de trabajo de las neuronas con la de los tubos de vacío[26],

25.WIENER, Norbert: ?Cibernética", en SMITH, Alfred G. : *Comunicación y Cultura 1. La teoría de la comunicación humana.* Ed. Nueva Visión. Buenos Aires, 1984. Pág. 47.

26.WIENER, Norbert: ?Cibernética", en SMITH, Alfred G. : *Comunicación y Cultura 1. La teoría de la comunicación humana.* Ed. Nueva Visión. Buenos Aires, 1984. Pág. 51.

elemento que, como expusimos con anterioridad, forma parte de las antiguas cámaras de vídeo. El hecho de que éstas formen parte en el resultado o en el proceso de realización de una videoinstalación pone en relación la teoría de Wiener con el centro de nuestro trabajo. Los circuitos cerrados de televisión aplicados a las videoinstalaciones proponen a menudo al espectador la posibilidad de sentirse informado de sus acciones a través del monitor, y no sólo a través de sus esquemas propioceptivos. Es el caso de la clásica videoinstalación *Present Continuous Past(s)* (ilustración 139). Pero también en toda videoinstalación que establezca un rizo (en el sentido de que exponga en la pantalla un elemento presente como objeto o como referencia en la obra misma) se plasma un concepto parecido al del *feed-back.* La única diferencia estribaría en este caso en cómo afecta la retroalimentación a las acciones venideras: el efecto se elimina en el mismo mecanismo de la obra, y, si queda alguna consecuencia, es en la interpretación que deducimos del rizo existente. Otros procesos, como el fotográfico, no obtienen un *feed-back* en el pleno sentido. Por tanto, podemos concluir que un dispositivo que incluya la idea de movimiento, o de desarrollo temporal ilimitado, estará más acorde con la idea de retroalimentación[27]. Por eso, serán el espejo y el vídeo en circuito cerrado los que propongan una lectura distinta a cada segundo, gracias al fenómeno del *feed-back.* Esa lectura se personaliza según los espectadores que concurran a la instalación. Nunca será la misma, como el río de Heráclito.

Las consecuencias de estas obras son importantes, puesto que se pierde en cierta medida el concepto de imagen (con sus implicaciones de conexión con la realidad y por tanto cierto carácter de identificación con el objeto) en favor del concepto de obra como proceso sin fin, y variable según el espectador que se halle en ella. Con el concepto de *feed-back* aplicado

27.Aunque el sonido no constituye nuestro centro de interés, apuntemos que puede llevarnos a la idea de *feed-back*, siempre y cuando la actuación del espectador modifique el espacio sonoro creado por la fono-instalación.

a las instalaciones se devuelve a la visión su flujo natural, pues existe una relación constante entre la percepción del espectador, su actividad, y lo expuesto en la pantalla. Se gana en intensidad. La obra se vuelve vivencial, y permite pensar en la representación con otra lógica, la de la pragmática.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

1. EL MONITOR CON LOS SIGNIFICADOS DE UN CUERPO: HACIA UNA PRAGMÁTICA DE LA VIDEOINSTALACIÓN

La misma palabra *vídeo* proviene del latín ‹yo veo’, adjudicada por tanto a una persona. Esta es la primera pista que nos hace sospechar que, incluso etimológicamente, este tipo de tecnología se muestra como un sustituto de nuestro ser. Si se explica la tecnología al estilo de McLuhan como ‹extensiones’ del cuerpo[1], la prevalencia que el hombre occidental ha dado al sentido de la vista en detrimento de los restantes explicaría la veneración que suponen los discursos predominantemente visuales de nuestra era. En el sentido de McLuhan, el monitor será una extensión del ojo humano.

Il. 158. Judith Barry y Brad Miskell. Hardcell. 1994.

La prevalencia de lo visual que existe cada vez que se crea una videoinstalación parece no concordar con la percepción integral, de todos los sentidos, que propone la instalación. Incluso este carácter será lo que pueda distinguir entre una videoinstalación y una videoescultura. Tomemos

1. ”La etimología de todas las tecnologías humanas se halla en el mismo cuerpo; son, por así decirlo, artificios protéticos, mutaciones, metáforas del cuerpo o de sus partes”. En McLUHAN, Marshall y POWERS: *La aldea global.* Gedisa. Barcelona, 1993(segunda edición).Pág. 48.
Además, no sólo se trata de sustituciones del cuerpo, sino a menudo de la hipertrofia de una de sus funciones: ”Todos los medios de comunicación son una reconstrucción, un modelo de alguna capacidad biológica acelerada más allá de la capacidad humana de llevarla a cabo: la rueda es una extensión del pie, el libro es una extensión del ojo, la ropa, una extensión de la piel, y el sistema de circuitos electrónicos es una extensión de nuestro sistema nervioso central. Cada medio es llevado al pináculo de la fuerza voraginosa, con el poder de hipnotizarnos. Cuando los medios actúan juntos pueden cambiar tanto nuestra conciencia como crear nuevos universos de significado psíquico”. En McLUHAN, Marshall y POWERS: *La aldea global.* Gedisa. Barcelona, 1993(segunda edición).Pág. 94

como ejemplo *Hardcell*, de Judith Barry y Brad Miskell (ilustración 158).*Hardcell* parece una expansión de la carcasa de un monitor. Se trata de un deteriorado contenedor de madera, con boquetes que muestran su interior: cables, tubos, restos de aparatos tecnológicos, etc. ?La maraña de cables que laten, emiten sonidos, se inflan y desinflan parece respirar y proporciona un carácter de humanoide a la escultura", nos dice Mercedes Vicente[2]. En una dimensión pragmática, *Hardcell* resulta ser una videoescultura, precisamente porque se presenta como un objeto no penetrable siquiera como posibilidad. La interactividad queda reducida al mínimo, al análisis participativo e intelectual del contenido. Los límites entre una videoinstalación y una videoescultura no están claros; sin embargo, la primera parece más cercana a la participación corporal que la segunda. Esta idea podría ser apoyada por Mercedes Vicente, quien cuenta:

?*Hardcell* es una instalación de vídeo de cinco canales y con tres proyectores, tres ordenadores, un ‹defibrillator' y otros materiales varios. Funciona hacia dentro, conteniéndose a sí misma. La vídeo-escultura situada en la antesala abierta de las salas-espacios que contienen las demás instalaciones de la muestra contrasta con ellas en el sentido de que el espectador queda fuera de la pieza, sin interacturar con su espacio, permitiendo únicamente mirar lo que tiene lugar en su interior"[3].

Hardcell ha acentuado por un lado una visión que no se acompaña de la posibilidad de tocar, de rodear los componentes de la instalación. Sin embargo, toda instalación con vídeo intensifica el factor visual.

Existen curiosas coincidencias que nos permiten comparar nuestro sistema perceptual con la cámara. En el objetivo de modelos antiguos se halla el vidicón, saticón o plumbicón. Estos tres tipos de tubos de sustancias fotoconductoras hacen que la imagen que toman y que luego se expone en

2.VICENTE, Mercedes: ?Colonizadores de la imagen. Videospaces: Ocho Instalaciones", en *Lápiz* nº 115. Octubre 1997. Pág. 52.

3.VICENTE, Mercedes: ?Colonizadores de la imagen. Videospaces: Ocho instalaciones", en *Lápiz* nº 115. Octubre 1995. Pág. 53.

un monitor, tenga a veces un comportamiento análogo al de la percepción visual humana. La ‹huella' que se forma en la pantalla cuando la cámara, en movimiento, ha grabado un foco u otra fuente de luz, nos remite a comportamientos de nuestros ojos cuando también se ven impresionados, como los que se efectúan por la interacción del color. Aparte de estas coincidencias, que nacen del hecho de que tanto la cámara como nuestro organismo se muestre sensible a la luz, otras relaciones entre nuestro cuerpo y esta tecnología apuntan a una asociación muy estrecha.

Recordemos además el funcionamiento de la trama electrónica en la pantalla. Éste es bastante parecido al del ojo humano. A pesar de la focalización visual que impone nuestra mirada, lo cierto es que no existe en él un punto de vista fijo, sino que depende de los movimientos incesantes y a menudo inconscientes de la pupila. Los constantes cambios que experimentan plantean un recorrido sobre el espacio circundante análogo al que sufre la trama electrónica en la pantalla del monitor[4].

Desde que el cuerpo existe, se intenta acomodar a los cambios biológicos y psicológicos. Cada movimiento que experimenta reforma el siguiente. Es un riesgo, sin embargo, vaticinar que nuestra especie se pueda acomodar con éxito a la fragmentación electrónica sin que ello afecte a la conducta y al sentido de la responsabilidad (al menos, en sus acepciones actuales). En nuestro cuerpo permanece una necesidad fundamental de supervivencia. Lo que ignoramos es la forma en que los adelantos tecnológicos actuales puedan modificar nuestra conducta y nuestras manifestaciones. Las videoinstalaciones, en este sentido, pueden considerarse un intento de adelanto de convivencia entre la tecnología y el cuerpo en nuevos espacios de conocimiento, ajenos a la seguridad que proporciona el hogar (lugar donde vemos la televisión).

La diferencia entre vídeo dentro de la manifestación artística o vídeo

4."Como lo había comprendido Rudolph Arnheim, la visión viene de lejos, es un tipo de ‹travelling', una actividad perceptual que se ha iniciado en el pasado para aclarar el presente, enfocar el objeto de nuestra percepción inmediata". En VIRILIO, Paul: ?Image virtuelle", en *Vidéo-Vidéo,* número especial de *Revue d'Esthétique* Nouvelle Série nº 10, 1986. Pág. 35.

como documento radica en actuar para la cámara o en actuar por actuar. En este sentido, la relación más directa de los monitores con un cuerpo se establece a partir de los *videoperformances*. Paik realiza con Charlotte Moorman cuatro *videoperformances*: *TVBra for Living Sculpture* (1969), *TV Cello* (1971), *TV Glasses* (1971) (estos dos últimos se muestran simultáneamente en la ilustración 142) y *TV Bed* (1972) (ilustración 141). Los monitores que participan en estas obras son de diferentes tamaños y se adaptan al cuerpo de la actuante. En un caso (*TV Cello)* la composicion de monitores sustituye al violoncello. En las tres pantallas, aparecen las imágenes de ella misma tocando y de otros músicos con el mismo instrumento. En este caso, podemos considerar que los monitores son unos sustitutos de las extensiones del cuerpo, siguiendo las ideas de McLuhan, quien afirma que toda tecnología participa de ese origen de extensión. Por ello, las imágenes de las pantallas representan las funciones del instrumento original.

Pero cuando nos internamos en el campo de las videoinstalaciones la fuerte relación monitor-cuerpo que se posibilita en las *performances* desaparece o toma otros derroteros.

El televisor en nuestra vida funciona casi como un sustituto de experiencias. En efecto, parece un espejo cuyo contenido es percibido como una representación de la realidad. De ahí la autoridad del discurso televisivo. Pero, desde una postura crítica, podemos afirmar que ese ‹mundo real' que vemos desde nuestro hogar no es más que el mundo que las empresas *massmediáticas* quieren presentar. A lo largo de este trabajo hemos incidido en la importancia de este hecho. Ahora bien, ¿cómo afecta pragmáticamente a la experiencia vivida en la instalación? Para desvelar esta interrogación debemos remitirnos a los últimos significados que se desgranan del monitor como objeto.

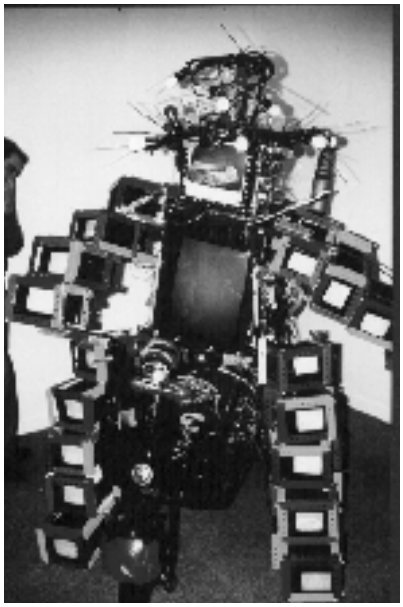
La apariencia del monitor como una caja de luz propia le dota a este objeto cierto carácter sagrado[5]. Si en el caso del cine, el espectador podía

5.Podemos incluso establecer una analogía entre la sacralidad que se le ha atribuido tradicionalmente al espejo como límite entre un mundo y otro, y la posibilidad de que la pantalla de un televisor sirva también como frontera entre esos dos universos. La

intuir el mecanismo a través de la evidente presencia del haz de luz que llegaba hasta la pantalla, en cambio, nuestro aparato logra cierta autonomía para representar imágenes. La incorporación de la televisión al ámbito privado hace que se diferencie bastante de la experiencia del cine, en la que se da una situación pública y en cierta medida teatral. No vivimos con el cine. En cambio, el monitor de televisión sí es un componente de nuestra entidad familiar. Su presencia continúa en nuestra casa aun cuando éste esté apagado.

Esta ventana al mundo que impone una visión frontal a la pantalla, ya nos está haciendo diferenciar entre un delante y un detrás. Si se tratara de un cuerpo, podríamos afirmar que hablamos con ella (o mejor, nos habla) cara a cara. Esta sustitución de un aparato por la idea de un ser no es casual. Una cara en primer plano en la pantalla del televisor doméstico tiene dimensiones análogas a una cara de la realidad, mientras que en el cine ampliaría sus dimensiones. El televisor, de este modo, se convierte en un ser que cuenta además con una gran capacidad de persuasión, y nos informa de lo que ocurre más allá de lo que nuestro cuerpo puede experimentar, debido a las distancias. No nos extraña que desde este aparato se hayan conformado unos modelos de comportamiento según sexos, edades, razas, etc. Esa imagen del monitor-objeto como un ser o como parte de un ser se pone de manifiesto en numerosas videoinstalaciones y videoesculturas. En cuanto a las segundas, varias obras de Paik realizan la sustitución de un monitor por una cabeza en un robot (*Beuys Scooter,* ilustración 159). Además, la acumulación de monitores dará lugar a la posibilidad de ‹construir' un brazo o una pierna. En cuanto a las primeras, la instalación de Viola *Reasons for*

transparencia de un cristal, tanto en la pantalla como en el espejo (recubierto por el azogue en vez de por una capa de fósforo), nos aporta la oportunidad de visionar un mundo ajeno al nuestro sin internarnos en él.



Il. 159. Nam June Paik. *Beuys Scooter.* 1994.

knocking at an empty house (ilustración 88) llega incluso a olvidar la presencia del monitor, y se realiza una identificación entre el espectador que se sienta frente a la pantalla y el artista, que es el centro de la grabación. Esto no se contradice con las implicaciones que el artista ve en la tecnología del vídeo, pues afirma que el vídeo ?es una forma de comunicación con el *yo* a través de una máquina sensible"[6].

Acconci apunta que a pesar de las referencias a la cara en primer plano (tan parecida en tamaño a nuestro cuerpo), no debemos olvidar la pregunta acerca del cuerpo de esa cabeza :

?El rostro en pantalla es una cabeza separada: una cabeza-sin-un-cuerpo-sin-órganos. Esto es pura mente, sin un cuerpo que la conecte con el suelo; esto es una cabeza que flota y no puede (no quiere) bajar a la tierra. Las noticias de ese rostro son noticias de ninguna parte. (El mundo es ninguna parte: si el mundo estuviera situado, entonces tal vez podríamos manejarlo, controlarlo)"[7].

El monitor, a pesar de connotar una idea de sí mismo como ser, posee unas cualidades que también nos advierten de que ese ser pertenece al mundo de lo imaginario, que no posee una corporeidad similar a la nuestra. Este abandono de lo corpóreo, lo material, hace establecer una relación entre

6.*Bill Viola. Más allá de la mirada (Imágenes no vistas)* Catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, del 15 junio-23 agosto 1993. Madrid. Pág. 17.

7.ACCONCI, Vito: ?Televisión, muebles y escultura: la habitación con vistas americana", en *Revista de Occidente,* nº 153. Febrero, 1994. Págs. 106-107.

el espectador como mente y lo ofrecido en la pantalla. Por eso, más tarde, el artista reflexionará: ?La televisión es un ensayo para la época en que los seres humanos ya no necesiten tener cuerpos. Del mismo modo que un proyector cinematográfico dispara imágenes sobre una pantalla de cine, el televisor ?dispara" imágenes dentro del televidente: el televidente funciona como pantalla"[8].

Pero también nuestra relación con el monitor puede fundarse desde la perspectiva no de la información que nos hace llegar sino desde la de constituirnos como referente de lo que sucede en la pantalla. En este sentido, las instalaciones que utilizan el circuito cerrado de televisión aprovechan la presencia del espectador para mostrar su cuerpo en la pantalla (aunque sin duda la libertad del espectador se ve limitada por lo previsto por el artista si el espectador quiere seguir formando parte de la videoinstalación). El uso del circuito cerrado, aunque parezca posterior al del invento del receptor doméstico, en realidad se remonta a los mismos orígenes de la televisión. El televisor nació en 1928. En la Segunda Guerra Mundial se utilizó como medio de vigilancia[9], análogamente al radar. Esta peculiaridad de vigilancia también nos da la oportunidad de interpretar la relación que se establece entre nuestro cuerpo y la pantalla con connotaciones de sacralidad. Que aparezcamos en la pantalla de un monitor puede provocarnos miedo, o resultar una experiencia atrayente. Pero no hay duda de que no nos deja indiferentes. El circuito que permite nuestra vigilancia hace que ese hipotético ser que conforma el monitor tenga capacidades suprahumanas.

2. MULTIPLICACIÓN DE ESPACIOS SUGERIDA POR EL DISPOSITIVO

8.ACCONCI, Vito: ?Televisión, muebles y escultura: la habitación con vistas americana", en *Revista de Occidente,* nº 153. Febrero, 1994. Pág.107.

9. Incluso los radares habían sido valorados estéticamente durante la guerra, como el artista alemán Karl Otto Goezt, destacado en Noruega. Esta idea de arte electrónico parecía haber estado ya en el aire. También influyó en lo cinematográfico la pantalla del osciloscopio.

VIDEOGRÁFICO

La interacción de nuestro cuerpo con la tecnología imprime en nuestro conocer-el-mundo cierta gradación en cuanto a la idea de realidad. La aparición de nuestro cuerpo sobre el cristal de fósforo constituye una corporeidad diferente a la que vivimos diariamente. Dentro de las instalaciones son varias las maneras de conseguir la apariencia de esa ‹segunda realidad' (diferente a la que vivimos en nuestra cotidianeidad pero, de algún modo, intercambiable).

Tal vez esa virtualidad se halle asociada al género que nos ocupa, y pueda ser una definidora del mismo. ?Quizás solamente el contraste entre la información cinética y virtual, entre la gravedad y la luz fantasmal pueda localizar un lugar en el que permanecer (una tarea que yo anticipo a las videoinstalaciones)", afirma Margaret Morse[10]. Textos como éste ponen de relieve la importancia de conjugar un lugar imaginario con nuestras experiencias corporales. En este sentido, las instalaciones son un género que produce la idea de un espacio especial, un espacio no para ser habitado, y que remite a un universo diferente de aquél al que todos pertenecemos. Por tanto, la corporeidad se halla muy relacionada con la idea de virtualidad. En especial en las videoinstalaciones se tiene tanto en cuenta el cuerpo como lo etéreo de la imagen. Con ello, hemos trazado la hipótesis de que las instalaciones anticipan un espacio virtual por medios rudimentarios como es por el colocar objetos en un espacio intentando que la interacción con nuestro cuerpo sea distinta. En este epígrafe, sin embargo, vamos a dedicarnos exclusivamente a la virtualidad sugerida por el dispositivo videográfico.

Toda la historia del arte occidental ha tendido a domeñar las dimensiones. Desde la perspectiva pictórica, siempre ha existido un deseo de atravesar la superficie del cuadro. El siglo XX sin embargo es el que nos

10.MORSE, Margaret:"The End of the Television Receiver", en GELLER, Matthew(ed.): *From receiver to remote control: the TV set.* The New Museum of Contemporary Art. Nueva York, 1990. (catálogo de la exposición del 14-9-1990 al 25-11-1990). Pág. 140.

proporciona técnicas para que la ventana de Alberti se abra ante nosotros. El marco en la pintura establece unos límites, y al hacerlo así, no sólo pone unas fronteras, sino que habla de la diferenciación de los mundos: uno, en el que vive el espectador, y otro, que sólo se puede observar (debido al entendimiento de un cuadro como una ventana). Todo esto se conecta con la pantalla del monitor. Si el cuadro refleja un tiempo congelado, el vídeo proporciona la posibilidad de observar otro mundo que se halla en movimiento, un mundo de reglas desconocidas, pero de cuya existencia sabemos algo gracias a los aparatos electrónicos. Por tanto, el marco delimita en cierta medida un espejo estático, mientras que la pantalla del monitor nos permite ver un mundo en movimiento que, sin embargo, no es reflejo del nuestro (o que sólo lo es metafóricamente)[11]. La misma naturaleza electrónica de la imagen que aparece en el monitor puede considerarse virtual, pues se trata de una imagen sin soporte aparente, sin otra persistencia que la de la memoria visual. Así, en nuestro proceso de percepción establecemos que las formas de la trama electrónica nos presentan a un ser determinado. Pero somos nosotros los que hemos creado esa seguridad, no la trama electrónica en movimiento constante. Por su falta de soporte, las imágenes videográficas guardan una relación con las imágenes mentales. En ambas hay un efecto y una sensación de realidad, sin que realmente haya un soporte real, matérico. En la imagen videográfica reconocemos personajes debido a la persistencia mental de la imagen. En la mental, la persistencia es la imagen misma.

Podríamos encontrar un grado primigenio de realidad virtual en el televisor doméstico, extrapolable a un buen número de instalaciones. Aun sin ponerse en juego la relación con el cuerpo, toda observación está

11.Estrella de Diego apunta la búsqueda de integración del sujeto en el espacio pictórico de la obra de Lucio Fontana, pero señala, a propósito de nuestro tema que ?las rupturas, e incluso los rompimientos de las superficies, acaban por ser aparentes, sólo trucos que engañan al ojo - a fin de cuentas el sentido más fácil de engañar. Se rompe el lienzo como lugar físico, nunca la superficie imaginaria donde transcurre la representación". (En DIEGO, Estrella de: ?Transrealidad: ver, oír, tocar", en *Revista de Occidente* nº 153. Febrero, 1994. Pág.13). Así pues, debemos dejar bien claro que la transgresión que implica el atravesar la pantalla (sea metafóricamente o no) posee una serie de connotaciones asociadas al poder referencial del dispositivo videográfico.

íntimamente ligada a la idea de experiencia. De hecho, una de las grandes objeciones al discurso televisivo se realiza a partir de la crítica a que constituya una sustitución de nuestras relaciones con el entorno. El televisor, y, sobre todo, el cine, implican una visualización donde la postura del espectador está determinada: unos asientos deciden el punto en el que el sujeto observará la pantalla. Evidentemente, este hecho, dentro del campo de las videoinstalaciones establece diversos grados. Hallar una videoinstalación en la que se diera la misma interacción de butacas-pantalla no tendría sentido en líneas generales, puesto que no se pondría en juego ninguna espacialidad innovadora[12].

Pensemos ahora en una videoinstalación que guarda conexión con el cine en cuanto a la relación espacial con el espectador. Se trata de *El cuerpo inexplorado* , de Keith Piper (ilustración 154). La ocupación de una pared por parte de la proyección de un teleproyector de vídeo imprime una observación de pie (no existen sillas en la habitación). El grado de virtualidad de esta instalación se relaciona con el del cine pero, al menos, existe una diferencia pragmática por la cual identificamos esta obra como una videoinstalación: se posibilita al espectador a realizar un recorrido por la habitación, cosa que no ocurre en una sala comercial. Esta posibilidad remite a una vivencia del cuerpo en un espacio, una vivencia que se aparta de las de nuestra vida diaria gracias a la adjunción del soporte videográfico a gran escala.

Sin duda esta virtualidad primigenia puede desarrollarse de un modo más fuerte gracias a qué sea lo que se exponga en la pantalla. En la videoinstalación con teleproyección de Willie Doherty *No hay humo sin fuego* (ilustración 146) se exponía el campo. Quien grababa la imagen debía ir corriendo con el objetivo apuntado hacia el suelo, de forma que se da la sensación de que quien corre es el espectador. Si éste, además, realiza unos movimientos simulando una carrera, las imágenes de vídeo sustituyen ese

12.No obstante, no sería extraño hallar un ‹ambiente' creado a partir de las mismas características de un cine. En este caso la recreación de un lugar tendría más peso que la tesis que acabamos de nombrar. El poder referencial daría otra interpretación al hipotético ambiente.

paisaje donde el espectador se halla virtualmente.

A partir de estos ejemplos, podemos convencernos de que la posibilidad de crear una realidad con cierto grado de virtualidad puede hallarse en las instalaciones aun sin poseer los medios tecnológicos que apuntan a lo que en la actualidad se denomina realidad virtual. No obstante, los avances en tecnología alcanzan la esfera de lo privado no sólo con el invento televisivo.

En las sociedades adelantadas de Occidente, el aparato del televisor ya no es la única pantalla que existe en el hogar, sino que hay que plantear éste como una estación de datos: el televisor nos ofrece las imágenes emitidas por una gran cadena, pero también la posibilidad de manejar el teletexto, las emisiones por cable, la reproducción de grabaciones por medio de un magnetoscopio, los videojuegos, internet, etc. Las pantallas no se reducen a la del televisor; también han aparecido el ordenador, las calculadoras, incluso el video-fono o los controles de seguridad. Esta interacción continua con el mundo de la pantalla como sustituto del visionado directo crea la idea de que el poder referencial entre la pantalla y la realidad sea tan fuerte que ambas realidades puedan ser sustituibles.

Estas nuevas vivencias afectan a las videoinstalaciones. Existen autores en videoinstalaciones entregados al tema de la vigilancia (Julia Scher), o a la autorreferencialidad (Dan Graham), o a la interacción con la pantalla en la realidad virtual (Jeffrey Shaw).

No podemos dejar de asociar el problema de la televisión en el mundo contemporáneo con la virtualidad que se pueda sugerir en una videoinstalación. Es como si encontráramos dentro del hueco de la televisión un relicario personal para objetos fetiches o sagrados. No solemos pensar en la televisión como en un cuerpo, pero, como la escultura minimal, la caja hace que el visitante confronte un tiempo y espacio real con el tiempo de cambios del interior de la pantalla. El televisor es una fuente propia de luz y tiene tambien su propio tiempo de sucesos. En el caso de la televisión, tambien es un contenedor de cabezas parlantes (como, por ejemplo, esas máquinas que nos dan las gracias por comprar tabaco), una máquina-sujeto que nos importuna con el poder de su discurso. Pero de algún modo su límite reside en la carcasa del monitor. En cambio, la videoproyección, aunque la

hayamos ubicado aún en este primer grado de virtualidad, ofrece una oportunidad de vivencias mayor que el monitor, pues se introduce en nuestras condiciones reales de existencia (mientras que la caja del monitor aún tiene la característica de la objetualidad y de una acentuada materialidad).

En estos casos la virtualidad posible reside en el hecho de que las pantallas del hogar están cada vez más en interacción con nosotros. La pantalla del ordenador en la que escribo este texto no es más que una proyección de mi propio cerebro. Aun sin existir una intromisión explícita entre el mundo de la electrónica y el mundo real, imaginariamente este intercambio se está dando y constituye uno de los cambios culturales a los que nos vemos sometidos en esta tercera revolución industrial. La ambigüedad entre un interior y un exterior estimula esta idea de virtualidad.

Las superficies de luz no necesitan ningún soporte real, pueden estar en cualquier sitio y referirse cada vez más a un espacio virtual, lo que hace que nos podamos incluir en ese espacio. Pero en ese espacio virtual pueden ocurrir cosas que no suceden en la realidad. Nos podemos hallar inmersos en una multiplicación, en una repetición, una ralentización o aceleración, en un montaje en tiempo real o irreal, una sustitución, etc. Ello puede intensificarse también a través de la acústica. El sonido se puede grabar en distintas bandas y emitirse por diferentes altavoces, de tal manera que también se insinúe un espacio sonoro que nos haga experimentar vivencias localizadas cada una en un sitio. Así se consigue recrear un nuevo mundo[13]. Podemos constatar entonces que dentro de este primer grado de virtualidad se diferencian dos opciones. La caja de monitor todavía nos une a este mundo mientras que la inmaterialidad de la videoproyección nos acerca a la creación de un universo diferente, donde no existe la gravedad, el espacio o el tiempo.

13.Bruce Nauman lo consigue, por ejemplo, en su fonoinstalación (sin uso del vídeo) titulada *Get out of my mind, get out of this room*. En ella, dos altavoces en una habitación blanca y cuadrada sirven para que se escuche esta frase sin cesar, con diferentes entonaciones. Se consigue por empalme de bobina a bobina de un segmento de cinta sonora de seis minutos. El resultado es que el espectador cree estar dentro de la mente de alguien, en vez de en una habitación. La mente le repite insistentemente que se marche.

En este proceso de aumento de virtualidad interviene por supuesto que la objetualidad se minimice, aunque para ello existirán diferentes vías. Si la carcasa todavía nos une a nuestra realidad cotidiana en comparación con la teleproyección, sin embargo debemos añadir que esta caja ha sido el germen por el que hemos accedido a otro tipo de realidad. Es como si nuestro mundo simbólico ya no estuviese contenido por objetos, palabras u otros sonidos. Una videoinstalación puede tener imágenes proyectadas en el suelo por el que pisamos. El monitor, que ha sido nuestra caja de símbolos, los ha desparramado, y gracias a esa puesta en práctica de un nuevo espacio podemos hablar del nacimiento de las videoinstalaciones como género. No se sabe ya con claridad qué está dentro o qué se halla fuera en la obra artística. Y con otros dispositivos, el aumento de la virtualidad se corrobora: nos hallamos en un ?*frame* exterior".

Un segundo grado de virtualidad tiene un soporte tecnológico bastante fuerte, basado a menudo en los dispositivos de vídeo en circuito cerrado, que ofrecen la oportunidad de que el espectador interactúe con la pantalla, de modo que las imágenes que aparezcan en ella se compongan de los retazos de acciones del espectador. Al haber una cámara separada del monitor, la transmisión de la información a través de las diferentes conexiones está creando ya un espacio de distinta naturaleza, como si un ser estuviese paseando por los cables, un ser de distinta materialidad que los que nos rodean. En este sentido, el mismo soporte tecnológico conlleva la idea de creación de una segunda realidad.

En *Present Continuous Past(s)* (ilustración 139) los movimientos corporales de los espectadores son los reflejados en la pantalla. Sin embargo, la sensación de que se trata de una realidad diferente se muestra en la intensificación de las diferencias temporales a través del uso del *time-delay*[14]. Bonet nos apunta las características de este tipo de videoinstalaciones: en

14.El *time-delay* es un procedimiento que consiste en el uso de dos magnetoscopios conectados a una cámara que graba la señales que son recogidas y leídas del segundo magnetoscopio conectado a un monitor. La distancia entre los dos magnetoscopios -o más exactamente, entre el tiempo de grabación del primero y la capacidad de lectura del segundo- determina el lapsus de retraso temporal.

una videoinstalación de circuito cerrado como ésta no es necesario recurrir a la grabación. Lo que impresiona a la cámara será lo que aparezca en la pantalla, sin intervenir ninguna emisión. La señal no llega al aire, sino que se queda en el cable que conecta. El espacio donde se halla el espectador de la pantalla es el mismo sitio donde la cámara se encuentra, o un espacio adyacente[15].

¿Cómo afectan todas estas ideas a la creación de una ‹segunda realidad'? La función del monitor constituye un paso más en la relación objeto-sujeto. El monitor (que expone la imagen del sujeto) es objeto de visión por parte del espectador, pero a la vez el sujeto es el objeto de visualización por parte de la cámara. El aparato supone una continua codificación y decodificación (siempre desde un modo analógico, puesto que el dispositivo es electrónico, pero los avances tecnológicos permiten que en la actualidad éste llegue a ser digital si se utiliza un dispositivo informático). Así pues, el dispositivo de creación en esta obra en concreto modifica la imagen por un método ‹rudimentario', como el del *time-delay*, pero puede conseguirse por procesos más complejos realizados a partir de un ordenador, y distorsionar la imagen originaria del espectador o el ruido que él mismo produzca. Así pues, la evidencia de creación de una realidad ajena a la que vive el espectador se puede intensificar a través de medios técnicos que nos permitan comparar entre el mundo vivido y el mundo creado en la pantalla.

Pero esta ‹segunda realidad' puede convertirse, sin ayuda del circuito cerrado, en el tema de una determinada instalación. Viola, apoyándose en la idea de que el vídeo es un recurso comercializado y al alcance de todos, afirma en la década de los ochenta que el vídeo puede hacer visible lo que no lo es. Se apoya además en que da la oportunidad de manejarse con efectos que se han usado en cine, pero que este medio proporciona muchos recursos más baratos: ralentización, aceleración, alargamiento y ensanchamiento,

15.BONET, Eugeni: ?Closed-circuits installations, video objects or video scultuptures, video environments, multi-channel installations, video performances…", en *Video. El temps i l'espai*. Sèries informatives 2. Collegi d'arquitectes de Catalunya e Institut Alemany de Barcelona. Barcelona, 1980. Pág.29.

superposición, inversión de imágenes, desplazamiento y estiramiento de secuencias. A todo ese poder de hablar de lo invisible se une un medio tradicional, lo simbólico de los objetos propuestos en la pantalla o en el exterior a la pantalla pero dentro de la misma instalación. En suma, a pesar de la inmaterialidad manifiesta del medio videográfico (como se observa a través del uso de la electrónica), los autores pueden tomar como pretexto otros artificios del vídeo que se hallan más a la mano, y basar su teoría de acercamiento a la realidad en ellos. Tanto de una como de otra forma, la tecnología del vídeo afecta al modo en que se experimenta la idea de realidad. Para Viola, al tener el vídeo la posibilidad de ver lo invisible a los ojos, en busca de lo otro, lo desconocido, la tendencia a la materialidad se acentúa y constituye una clave de su temática. Para Paik, la tecnología del vídeo se asocia al tema de la fugacidad, donde la materialidad se va perdiendo progresivamente a costa de la repetición de imágenes sin fin.

De todos modos, la relación del hombre con el aparato televisivo ha cambiado con el tiempo, y hace que el monitor de las instalación se vea influido. Nuestra capacidad de ‹dominar' la imagen que aparece en la pantalla ya no se muestra tan rudimentaria como la que se puede observar por medio del *zapping* en nuestro televisor. Incluso el acceso a un ordenador ya es posible sin la ayuda del teclado o del ratón. Las pantallas interactivas en las que nuestro sentido del tacto induce a que el ordenador efectúe sus procesos, se muestran como un más allá en el tema de la virtualidad. Este tercer grado de virtualidad se halla mediado por la necesidad de la actuación física del sujeto espectador. En el caso del segundo grado sólo bastaba la presencia de éste. En el tercer grado (que tecnológicamente se basa en el uso de la informática) es necesario que su cuerpo efectúe determinadas acciones. Por eso la realidad virtual, aparte de proceder a afectar a la corporeidad del individuo, permite que el espectador maneje en cierta medida el resultado artístico. Lo visual, entonces, se ha convertido en plenamente corporal. La máquina se ha transformado ya en un ser. Los ordenadores pueden hablarnos, traducir nuestras frases (como muchos aparatos que sirven de ayuda a los disminuidos físicos), las máquinas de tabaco (aun sin pertenecer a este mismo mundo de la realidad virtual) nos agradecen nuestra compra. El cuerpo del espectador comienza, de alguna manera, a ser inseparable de

la máquina, y muchas de éstas se ponen en contacto con nosotros a través de una pantalla. Los casos extremos se evidencian en la sustitución de fragmentos de nuestro cuerpo cuando queremos vivir una experiencia corporal: la necesidad de unos guantes como sustitutos de las manos y de un casco como sustituto de la cabeza y, sobre todo, del sentido de la vista. Gracias a estos avances, la posición estática que suponía observar un programa en la televisión se va volviendo más fugaz. Sea a través del *zapping* o de la realidad virtual, se impone una actuación, no la estaticidad. Es la opción del paseante de Baudelaire, que decide realizar el recorrido por toda la programación gracias a su mando a distancia[16], o a marcarse el trayecto que insinúan las instalaciones.

Como ejemplo de este tercer grado de virtualidad podemos analizar el uso de los dispositivos de vídeo en la obra *Alchemy,* de Simon Biggs (ilustración 150). Se trata de una obra compuesta por dos monitores, dos reproductores de *laserdisc*, un ordenador Macintosh, un amplificador, un sensor de luz y una interfaz[17]. Los monitores, colocados boca arriba, muestran en sus pantallas imágenes diferentes: recetas antiguas de alquimia que tratan de encontrar la piedra filosofal a la izquierda y a la derecha un tratado seudoacadémico del futuro sobre la historia de la ciencia y de la alquimia. El paso de un manuscrito medieval a la simulación digital se consigue con una tecnología interactiva que permite al espectador pasar las 24 páginas del libro con el simple movimiento de su mano sobre la pantalla (para eso sirve el sensor de luz). La virtualidad que se expresa en esta obra permite no sólo que se sustituya el mundo de los objetos (un libro) por un dispositivo tecnológico (los monitores), sino que el cuerpo del espectador

16.Respecto al *zapping* , no es tan extraño definirlo como un recorrido virtual por la programación televisiva, si desde el principio de nuestra gradación hemos entendido lo que aparece en la pantalla como un sustituto de experiencias.

17.Una interfaz es un sistema de interconexión entre dos aparatos que permite que las señales emitidas por uno sean reconocidas por el otro, aunque los códigos utilizados por los aparatos sean de distinta naturaleza.

utilice la imagen como si se tratara de un objeto. La realidad virtual nos induce a realizar un bucle en el que la imagen, que tiene un referente en la realidad, se ve sustituida precisamente por las funciones de ese referente.

Este tercer grado de virtualidad puede considerarse una revolución, que se manifiesta en el cambio de lo analógico a lo digital. Ya no sólo vemos el monitor, sino la versión informatizada del mismo. Las ventajas de este tercer grado son plenamente tecnológicas. La digitalización hace posible la comunicación entre aparatos que con anterioridad transmitían su información a partir de códigos diferentes. Será mucho más fácil hablar de multimedias, en los que un ordenador se conectará a diversos aparatos diferentes para conseguir un resultado más perfeccionado. Los multimedia, además, adoptan una diversidad de medios, con lo cual se puede establecer un paralelismo con las videoinstalaciones. El hecho de que toda informacion sea más fácilmente decodificable y codificable se debe a que todo puede reducirse a la información binaria. Así se aumenta la posibilidad de encontrar vías más rápidas para crear imágenes, y también de crearlas a través de fuentes heterogéneas, ya que se puede acceder a géneros muy diversos y asociarlos a través de su digitalización.

3. EL TIEMPO

Brocckhoven[18] afirma que la videoinstalación, al ser tridimensional, está relacionada con la escultura, pero que el artista introduce la cuarta dimensión, el tiempo, y ello induce a explorar el sonido, la luz y el movimiento, y a una dramatización, frente al sentido inerte de los objetos. Así se explica la presencia de lo vivo en las *performances* en los 70. Pero ese sentido del directo se pierde en los ochenta y se reemplaza por imágenes televisivas recicladas y vídeos montados en cintas. Así pues, podemos diferenciar entre un uso del directo como ingrediente básico en las manifestaciones más espectaculares del arte y un uso del diferido (o grabación) que se halla más presente en las instalaciones. Una de las razones de este cambio a las que

18.BROCCKHOVEN, Greta van: ?On the introduction of a new medium", en *Retrospectieve van belgische Video installaties.* Mukha. Antwerpen. 1993. Pág. 41.

alude el autor es que, de otro modo, no se tendría una mercancía que vender, pues la vida del vídeo depende de que el aparato esté encendido. Sin embargo, este problema se enlaza más con la videocreación que con la videoinstalación propiamente dicha, donde sí que existe una materialidad ajena a la propia cinta de vídeo o la emisión que aparezca en pantalla.

El monitor da la posibilidad de que aparezca lo temporal en la obra plástica, puesto que su discurso se consigue por imágenes cambiantes. Esto no quiere decir que adquiera el ritmo de las emisiones de la televisión[19]. Precisamente unas de las características que diferencian las emisiones de una cadena respecto a las cintas de videoarte es el concepto temporal.

Sin embargo, Antin afirma que esta diferencia de ritmo se aplica más a la relación televisión-videoarte, que a la relación televisión-videoinstalaciones:

?Si ignoramos temporalmente la subfamilia de las instalaciones, que son realmente bastante diferentes entre ellas mismas pero a pesar de ello constituyen un género singular, el contraste más fuerte entre las piezas de vídeo y la televisión se basa en la relación temporal. (...) Es común describir los vídeos de artistas como aburridos o largos, incluso cuando uno siente que eso no invalida las grabaciones en cuestión"[20].

Nuestra postura al respecto varía bastante. Por una parte, no podemos olvidar que la mayor parte de los artistas en videoinstalaciones graban las imágenes que se exponen en la pantalla. En segundo lugar, nuestro punto de partida para diferenciar entre dos usos diferentes del tiempo

19.Por ejemplo, Paik confiesa que no le interesa contar historias, como en el cine, sino operar sobre los procesos metamórficos de la imagen con su sintetizador en color. Y afirma que su contribución artística ha sido utilizar ciertas posibilidades técnicas para jugar con las imágenes de otra manera. En FARGIER, Paul, CASSAGNAC, Jean-Paul, y VAN DER STEGEN, Sylvia:"Entretien avec Nam June Paik", en *Cahiers du cinema* nº 299.Abril, 1979. Pág. 13.

20.ANTIN, David: ?Video: the distinctive features of the medium", en *Video Art.* Institute of Contemporary Art. Universidad de Pennsylvania.Filadelfia, 1975. Pág.63.

en las videoinstalaciones en comparación con la televisión no se ha centrado en el videoarte, sino en las mismas videoinstalaciones. En líneas generales, este autor afirma que la televisión se acerca más al tiempo fílmico, debido al estilo en el corte de planos o al carácter narrativo. Sin embargo, hemos de poner el acento en la época en que este texto fue escrito (1975). De ese año a la actualidad el cambio rítmico de la televisión nos ha llevado a una experiencia fragmentada. Por tanto, adquiere más sentido el comentario de Les Levine acerca de que muchos vídeos son aburridos y a la vez interesantes o divertidos[21]. El trabajo en vídeo sólo será aburrido si a éste se le pide algo más, de lo que carece. De este modo, sólo por comparación con el discurso televisivo el vídeo será aburrido, pues se le está exigiendo ser algo que nunca ha intentado imitar. Pero si el vídeo no se compara con el discurso potentísimo de la televisión, sino con el carácter contemplativo que requiere la pintura o la escultura en un museo, entonces empieza a observarse como una pieza interesante. No obstante, este cambio respecto a los modelos temporales les puede resultar extremadamente difícil a los espectadores, pues la relación con la pantalla, en el caso del hombre medio, se ha conseguido gracias a la comercialización de los televisores. Desde los años 50, la televisión ha sido nuestro patrón para medir el tiempo videográfico.

El uso de las imágenes videográficas en las instalaciones recurre a dos procesos. Por un lado, se acelera del ritmo televisivo al que estamos acostumbrados por tener un receptor en el hogar. En este caso, la aceleración del ritmo nos lleva a una serie de significados muy concretos. El bombardeo de imágenes que Paik prepara en *Fin de siècle II* (ilustración 61) nos conduce a un concepto de tiempo no lineal, sino extremadamente caótico, marcado por la multiplicación de información simultánea[22]. Por otra

21.Son ideas de Les Levine explicadas en ANTIN, David: ?Video: the distinctive features of the medium", en *Video Art.* Institute of Contemporary Art. Universidad de Pennsylvania. Filadelfia, 1975. Pág.64.

22.La fragmentación del discurso televisivo (por medio de anuncios publicitarios cada vez más cortos o su introducción en un mismo programa-concurso, o a través del corte abusivo en las películas, etc.) ha provocado en la actualidad una aceleración

parte, existe la tendencia a utilizar la imagen de la pantalla sin ningún corte en el montaje, y utilizando el tiempo real, tan real que llega a provocar en el espectador una fuerte sensación de aburrimiento. En esta línea, el tiempo en *Reasons for knocking at an empty house* (ilustración 88) está relacionado con los procesos mentales. Por eso Viola utiliza los planos de una duración a la que los telespectadores no están acostumbrados, o la cámara lenta. Por tanto, estos dos recursos, tanto de aceleración como de ralentización, no se hallan exentos de significación.

El tiempo lento posibilita un espacio más abierto, y la escala pequeña de producción/programación (de una persona a, como mucho, tres) hace posible una respuesta íntima y/o un mensaje personal expresado de manera íntima. En este sentido de lentitud, parece que se oriente a una relación de uno a uno (es decir, un artista que le habla a un espectador). La diferencia con respecto a un estudio de producción es evidente, pues en este último se requiere un amplio equipo. La diferencia de tiempo expresada gracias al montaje de la cinta también puede variar, puesto que el resultado de la obra pasa por muchas manos. A menudo se remite al mismo tipo de discurso narrativo que impone la televisión.

---

del ritmo narrativo (e incluso la pérdida de la narración en beneficio de un bombardeo de imágenes). Pero cuando, debido a la acumulación de imágenes, la fragmentación se observa en la pantalla de una videoinstalación, puede establecerse una relación entre ambos discursos (por acercamiento de la televisión a la videocreación, y no al contrario). La capacidad que posee la televisión como fuente de poder, como representación del sistema, provoca que aglutine hallazgos ajenos a ella y se apropie de los mismos. A pesar de tratarse de una elaboración de segunda mano, la capacidad de llegar a la vez a muchos hogares hace que el público pueda observar las videoinstalaciones como un género que copia el discurso televisivo, cuando lo que ha ocurrido es justamente lo contrario. De una u otra manera, en la sociedad contemporánea es prácticamente imposible realizar una comparación entre televisión y videoinstalación. Poco a poco nuestro asombro es menor cuando observamos novedades técnicas. Esto afecta también a la consideración que se haya podido tener a ciertas piezas de videoarte basadas en esas novedades. Con el transcurso del tiempo, quedan en el olvido, pues su única valoración positiva estribaba en la tecnología utilizada, y no en otros intereses. En suma, muchas piezas en vídeo han atraído al espectador tanto como un aparato de barraca de feria .

Peggy Gale[23] piensa que debido a esa temporalidad el vídeo está más ligado a la escultura que a la pintura. Para ella, una conciencia tridimensional es más efectiva si estructura esas imágenes atrapadas por el tiempo. Aunque se refiere sobre todo a los trabajos en vídeo en blanco y negro, no deja de sorprendernos el que se quiera relacionar este nuevo género con otro anterior. Desde nuestro punto de vista, las clasificaciones tradicionales de las artes plásticas no son referibles a un género misceláneo. Además, resulta algo absurdo querer convertir a la escultura en dueña y señora de la tridimensionalidad.

Una videoinstalación contiene una dimensión temporal que no puede reducirse al fenómeno televisivo. El mismo hecho de que se trate de un género de características espaciales se muestra en el intento de los videoartistas en poner en escena el monitor, e incluso liberar a la imagen de vídeo de los límites de la pantalla. Como género plástico, estos artistas intentan someterse a la ley de la gravedad, al ‹aquí y ahora' , a la necesidad de tener un espectador por el que la invasión del espacio toma sentido, a la vez que lo conjugan con su contrario (la imagen videográfica, de carácter fugaz). El tiempo sugerido por la televisión sugiere un campo de cambios constantes, dado el carácter electrónico de la trama. En la televisión no existe el tiempo muerto, momentos en los que no pasa nada (como en nuestra vida), lo que sí ocurre en las instalaciones[24].

Ese ? aquí y ahora" se puede verificar en los circuitos cerrados de television, como en *Present Continuous Past(s)* (ilustración 139). En la actualidad el papel de la televisión en el uso del tiempo se caracteriza porque no utiliza ya el aquí y el ahora excepto cuando se hace alusión a lo que va a venir o a lo que ya ha pasado. Una emisión en directo da la impresión de tiempo real, pero la puesta en escena resulta trepidante. En la actualidad, por

23.GALE, Peggy: ?A response to the basic text", en *Video. El temps i l'espai.* Sèries Informatives 2. Collegi d'arquitectes de Catalunya e Institut Alemany de Barcelona. Barcelona, 1980. Pág. 23.

24.MAQUESTIEAU, Konrad:"The place of the spectator", en *Retrospectieve van belgische Video installaties.* Muhka Antwerpen, 1993. Pág 26.

tanto, la diferencia temporal se agudiza entre televisión e instalación debido al proceso de aceleración que está sufriendo el discurso televisivo. La industria se siente obligada, a pesar del diferido, a mantener la ilusión de inmediatez, que define el sentimiento de que lo que uno ve en la pantalla es la realidad actual en directo, en el momento en que tiene lugar. La grabación en vídeo dentro de la televisión además hace posible una presentación selectiva, de modo que se eliminan los errores y éstos incluso se presentan como marcas de espontaneidad. Se está jugando al juego de la mentira para hacer más veraz lo diferido.

Desde otra perspectiva, más técnica, Paul Virilio estima que la gran diferencia entre el cine y el vídeo estriba en que en el primero requiere la noción de tiempo controlado (determinadas imágenes por segundo), mientras que en el vídeo, ?es la velocidad la que da forma a la imagen"[25]. Este concepto se acerca más a lo que significa la imagen electrónica en continuo cambio que a su relación con el discurso presentado en la pantalla. Así, la frase de ‹el medio es el mensaje' se une insospechadamente en dos vertientes:

-por una parte, el cambio sin fin de la trama electrónica nos puede hacer asociarla a un discurso en el que se manifieste un bombardeo de imágenes, como ocurre en la videoinstalación *Fin de siécle* tantas veces nombrada;

-por otra parte, al no existir una secuencialidad en esta trama, no existe tampoco el fotograma en sentido estricto. En cierta medida, esta indiferenciación material entre una imagen y la siguiente puede llevarnos a la idea de uniformidad (pues el haz nunca deja de mandar electrones a la cobertura interior de la pantalla). Esto explica también desde la perspectiva mcluhiana que se den discursos dentro de la videoinstalación en que el tiempo se convierta en un tiempo real (y que, por tanto, pueda ‹eternizarse',

25.Hay que especificar que para Virilio la velocidad es el movimiento del movimiento. Por eso continúa con esta apreciación: ?El cine después de la foto, era el paso del no-movimiento al movimiento. El vídeo es el paso del movimiento al movimiento del movimiento...aceleración, deceleración, infinito..."VIRILIO, Paul: ?Cinéma-vitesse", en *Vidéo-Vidéo,* número especial de *Revue d'Esthétique.* Nouvelle Série nº 10. 1986. Pág. 40.

y llegar a aburrir).

Virilio tiene otra explicación para el fenómeno de la velocidad o de la lentitud dentro del espectro audiovisual. Según él, ?no se puede oponer la velocidad a la lentitud: porque la lentitud es una velocidad. En términos científicos, hablamos de aceleración positiva o negativa. Es mejor que lentitud y rapidez (...)Alguien ha dicho:'la intuición es un exceso de velocidad' (...) Lo que me interesa es: qué pasa conmigo. Porque yo soy también velocidad. No soy solamente un hombre, soy una velocidad. Todo hombre es vida y velocidad"[26].

Con el cine, el hombre se hizo consciente de que la imagen podía tener múltiples puntos de vista, pero la imagen estaba por ello ligada a un tiempo y a un espacio. En el momento en que una gran cantidad de televisores de un mismo país están recibiendo la señal de una cadena, la imagen se ha materializado al mismo tiempo en espacios diferentes. Por todas estas razones, sea gracias a la imagen videográfica o gracias a la misma televisión, podemos entrar en un concepto de lo temporal alejado de la secuencialidad imprimida tradicionalmente por la civilización occidental. Se trata de un tiempo más relativo, que se rebela ante el ‹paso a paso' que sugiere el desarrollo de la historia. Abandonamos cada vez más ese tiempo lineal que nos relaciona a lo estático, a lo euclidiano, para internarnos en problemas que superan las dualidades establecidas por la modernidad (alma/cuerpo; material/inmaterial; sujeto/objeto, etc).

4. LA ESPACIALIDAD SUGERIDA POR MEDIO DEL VÍDEO

Dentro de las creaciones que tienen como parte integrante la imagen videográfica, una circunstancia relacionada con la espacialidad hace que diferenciemos entre el ‹videoarte', que puede ser difundido por emisión, y una videoinstalación, que necesita un espacio real donde ubicarse. Una cinta se difunde, una instalación se expone. El problema de la espacialidad está, pues,

26.VIRILIO, Paul: ?Cinéma-vitesse", en *Vidéo-Vidéo,* número especial de *Revue d'Esthétique.* Nouvelle Série nº 10. 1986. Pág. 41.

en el mismo núcleo del término videoinstalación. En muchas ocasiones hemos aludido a la afinidad entre la apariencia del monitor y el televisor colocado en el espacio doméstico. Esta afinidad, y el hecho de que el conocimiento habitual del medio se haya efectuado a través del aparato de televisión, impone una espacialidad determinada. Por ejemplo, esto influye en el que se considere que la posición ‹normal' del monitor sea la que tenga la pantalla en uno de los laterales y no en la superficie superior ni inferior del cubo. Lo que puede parecer una perogrullada no lo es tanto: pensemos cuál sería la ‹posición habitual' del monitor si nuestro único referente anterior hubiera sido el de una cámara de televisión cuyo visor puede colocarse en todas posiciones.

Por tanto, la disposición del medio videográfico en una obra cuenta con unas reglas anteriores al uso del mismo objeto, y que vienen determinadas por el contexto social.

La afinidad entre el televisor del hogar y el monitor se evidencia también en el uso de la carcasa, pues, en principio, para que se efectúe el funcionamiento, ésta no es necesaria. Parece, sin embargo, que ha sido un elemento utilizado como base plástica en la que realizar el trabajo artístico.

Desde los primeros momentos en que el televisor se estaba comercializando en los Estados Unidos, el problema de su colocación se había debatido, ya que no toda ubicación parecía la acertada. Como si se tratara de un antecedente de las videoinstalaciones, el aparato de televisión suponía ya una serie de preguntas sobre el ambiente. Se trataba, por ejemplo, el problema de la focalización, tema al que hemos aludido con anterioridad. Como nos comenta Lynn Spigel [27], las revistas para amas de casa americanas difundían información acerca de cómo organizar los asientos cuando se apelaba con el televisor a la atención del espectador. Podemos considerar que aquí se halla el origen de cierta tendencia a ubicar el monitor en las instalaciones en una situación privilegiada.

27.SPIGEL, Lynn: ?The Domestic Gaze", en *From receiver to remote control: the TV set.* The New Museum of Contemporary Art. Nueva York, 1990 (exposición realizada del 14 de septiembre a 25 de noviembre). Págs 11-17.

Ya en estas ocasiones surgió el problema de las relaciones espaciales que sugiere todo monitor. Si la televisión se imponía como punto focal de la casa, ningún punto de visión debía interponerse a ella. La angulación y la distancia de nuestro ojo responden por un lado a la idea de pragmática del visionado y por otro a la de espacialidad. Así que, por primera vez, el espacio doméstico se convierte en un espacio de exhibición, donde el televisor es tratado como un mueble más, pero con unas connotaciones ajenas al resto de mobiliario que decora el hogar.

Todos estos comentarios influyen en el concepto de videoinstalación. Por un lado, el monitor será una ventana al mundo, pero por otro, se trata de un mueble que requiere una colocación. Acconci opina que ?considerados desde el punto de vista del arte, los muebles son análogos a la escultura. Igual que un mueble encaja en una habitación y ocupa espacio dentro de una casa, una escultura encaja y ocupa espacio en una exposición de arte"[28]. Pero el televisor doméstico no se puede usar como otros muebles. Posee un estatuto que lo alía al mundo del arte (su función se basa en ser observado), concretamente a la escultura (como objeto, puede ser rodeado) y a la pintura (su observación preferente se genera gracias a la frontalidad de la pantalla), a la vez que al de la evidente tecnología.

El en origen mueble-monitor puede disimularse en la casa o, dentro del terreno de lo artístico, tomar una posición imprescindible para la comprensión de la instalación. En el fondo, una asunción o no asunción de la tecnología por parte del sujeto influye en la colocación del monitor, pero, evidentemente, esta disyuntiva no tiene en la actualidad la misma importancia ni significación que planteó el problema del espacio que el monitor invadió en el hogar[29].

28.ACCONCI, Vito: ?Televisión, muebles y escultura: la habitación con vistas americana", en *Revista de Occidente,* nº 153. Febrero, 1994. Págs. 108.

29.Lynn Spigel nos cuenta que la peculiar intervención de la televisión en el hogar desestabilizaba, en opinión de ciertos artículos, las unidades del decorado interior. Así que cuenta que se optaba o por hallar un punto esencial desde el que el televisor se pudiera ver, o se intentaba camuflar el aparato en el mobiliario.(En SPIGEL, Lynn: ?The Domestic Gaze", en *From receiver to remote control: the TV set.*The New Museum of Contemporary Art. Nueva York, 1990 (exposición realizada del 14 de

Cuando dejamos en claro el paso del hogar al espacio museístico, en los últimos años, la ocasión para hacer videoinstalaciones ha dependido principalmente en la invitación de los comisarios, que al mismo tiempo proveían de soporte financiero a los artistas. En realidad, la videoinstalación, debido a su materialidad, es el más museable de los distintos formatos de imagen en movimiento[30], y esta apreciación no carece de razón si observamos cómo las nuevas tecnologías están reorganizando nuestros espacios de trabajo y de creación. El museo, respecto a la videoinstalación, se está convirtiendo en muchos casos en un laboratorio de ideas, puesto que es uno de los pocos lugares donde se puede ofrecer una autorreflexión acerca del género o de las transgresiones de los géneros tradicionales. Pensemos ya no sólo en las videoinstalaciones, sino en intervenciones de todo tipo dentro de espacios museísticos, sea a través de proyecciones, de manipulación sonora, de empaquetajes, etc. El museo en estos casos sigue cumpliendo su papel de espacio imaginario creado a través del cúmulo de objetos o imágenes. La única diferencia radica en que los *media* son los que

septiembre a 25 de noviembre). Págs 11-17.
A la vista del transcurso del tiempo, se evidencia que es la primera opción la que finalmente se ha impuesto. Esto no habría sucedido si la sociedad no hubiese admitido la tecnología avanzada como un producto cultural propio y venerable. Podemos hablar de nuevo de esa sociedad postindustrial que se define a través de sus avances. En este sentido, la tecnología es símbolo del estatus, con lo cual era absurdo disimular la presencia de ese objeto en el hogar, ya que no se podía exhibir en el terreno público.

30.Resulta razonable relacionar la espacialidad sugerida por el monitor en las videoinstalaciones con la creación de un espacio que está implícita en un museo. ?Ya en 1973 Nam June Paik (...) proclamaba que la instalación de vídeo tendría en el futuro un papel tanto en el museo como en casa, y que la televisión era un medio útil para los vídeo-artistas; el museo de hoy debe afrontar el estudio y la incorporación a sus programas de las nuevas tecnologías. Si los museos no aciertan a responder a este reto, el reto que plantea una nueva forma de expresión no estrictamente caracterizada por los dogmas de la modernidad, corren el riesgo de ser sólo el repositorio y la reliquia de una época, de ser vistos como una institución histórica, no contemporánea"(en HANHARDT, John G.: ?Reflexiones sobre el museo en la era de la realidad virtual", en *Revista de Occidente*, nº 153. Febrero 1994. Pág. 97-98).

se han introducido en el espacio aurático del museo. Por eso Handhardt afirma que ?la importancia de las instalaciones reside en la exploración intertextual y multimedia de la producción de imágenes que llevan a cabo, en la forma en que los *media* pueden ser llevados a extender su campo de acción y a relacionarse con otras formas artísticas"[31].

Ante estas apreciaciones, se impone el analizar el dispositivo videográfico en relación con la arquitectura. El vídeo en arquitectura funciona como ventana y espejo a la vez, pero subvierte los efectos y funciones de ambos. Las ventanas en arquitectura separan unidades espaciales, y dibujan una perspectiva convencional análoga a la caja de Brunelleschi. Los espejos, sin embargo, definen la propia reflexividad, y en cierto modo establecen un encerramiento espacial, pues lo reflejado dentro de un edificio puede ser sólo parte del mismo. Si la ventana sirve como frontera entre el espacio privado y el público, la televisión se relaciona con la aparición de un reino doméstico privado. Con la televisión hay información sobre el reino de lo público, pero sin que se nos exija nada de ese mundo. Por otra parte, la casa es el reino de lo subjetivo y la televisión; al ubicarse en el hogar se ve tanto en familia como unipersonalmente. Todo esto afecta a la espacialidad, puesto que en el mismo significado del monitor se perpetúa la idea de la ventana (la carcasa sigue aludiendo a cierta imagen de sus quicios).

La lógica de la caja como contenedor es bastante diferente a la lógica de la proyección. Las imágenes proyectadas son superficies de luz, pero no cuerpos. La escala de las proyecciones puede ser suprahumana, mientras que las pantallas de cristal líquido pueden ser minúsculas obras de ingeniería. Por eso no extraña el uso de los monitores en las instalaciones, puesto que partimos de la idea de la instalación como de un recorrido (aunque no sea real, sino insinuado). Una instalación con varios monitores dispersos puede recorrerse como un ?a través de". El uso de una gran pantalla impone la presencia de un amplio espacio que se antepone a la misma imagen. Este espacio es necesario para lograr las grandes dimensiones, y también para la

31.HANHARDT, John G.: ?Reflexiones sobre el museo en la era de la realidad virtual", en *Revista de Occidente*, nº 153. Febrero 1994. Págs. 100-101.

correcta visualización por parte del espectador. A este respecto funciona de modo análogo la acumulación de pantallas, como en las *video-walls*. El apilamiento de monitores provoca que se haya formado una segunda pared que sustituye a la originaria. En estos casos, la gran escala viene acompañada a menudo de un sentido de la fragmentación, puesto que la gran imagen tiene la posibilidad de desmenuzarse según los fragmentos que proporcionen los monitores.

Por otra parte, la espacialidad influye en la actitud del espectador de la imagen de vídeo, que se ha modificado en relación a la del espectador de cine, sentado pasivamente delante de la pantalla. Ahora, gracias al magnetoscopio, el espectador puede intervenir en cierta medida en la aparición, velocidad y desaparición de la imagen, organizar su propia visión. Muchos autores como Viola, Graham o Gary Hill construyen sus cintas de vídeo en función de este nuevo dato. Estas nuevas cuestiones afectan a la espacialidad sugerida en la instalación, pues afectan al nuevo papel físico y psico-social que juega el espectador. La imagen del espectador se ha vuelto inestable, no es pasivo, sino activo (como lo demuestra el uso de cámaras que lo graban o lo exponen en la pantalla del monitor). De este modo se pone en tela de juicio la noción de la perspectiva heredada del Renacimiento. Al convertirse en un ser errante, la espacialidad se troca más móvil y menos sedentaria. Hay un espacio prefijado que recorrer (como en los *corridors* de Nauman) o sin fijar, de modo que el espectador deambula libremente inspeccionando la obra. En los *Video Corridors* (1969/1970) se materializa una línea imaginaria entre el punto de vista que implica la pantalla y el punto de fuga que condiciona la arquitectura de los pasillos. La cámara y el monitor están colocados creando un espacio de dimensiones diferentes a los circundantes. Cámara y monitor son los límites imaginarios de ese espacio, y el espectador se coloca en el pasillo como si la perspectiva particular de la cámara supusiera otro tipo de realidad.

Por otra parte, las videoinstalaciones con multimonitores como *Fin de siècle II* (ilustración 61) rompen con el espacio unificado renacentista y hacen que el espectador se pierda en un flujo de imágenes en el que la velocidad acentúa el efecto de alejamiento de la realidad. Por consiguiente, dentro de

Il. 160. Mona Hatoum. *Cuerpo extraño.* 1994.

ese espacio, el espectador se ve obligado a seleccionar entre una proliferación de imágenes y de sonidos.

Los avances tecnológicos permiten recrear en las instalaciones espacios a los que el hombre no ha podido acceder hasta ahora, sea porque aún no se han creado o porque sus dimensiones nos los impiden. Gracias a la imagen de síntesis, es posible ‹recorrer' un edificio que aún se halla en proyecto.

El éxito de la intervención en el ambiente está ligado a los modos de transcripción de la mirada. De este modo, el desarrollo de la arquitectura en el Renacimiento fue debido a los avances en la ciencia del dibujo. En el momento en que la imagen de síntesis nos permite visualizar un edificio aún no llevado a ejecución, se está creando una segunda realidad, una realidad previsible en el futuro (con los engaños que eso pueda ocasionar en nuestra actual sociedad de consumo, pues, aunque se trate de una realidad creada, no ha de ser obligadamente una muestra fiable de lo que se llevará a cabo).

Por otra parte, el desarrollo técnico nos permite introducirnos dentro de un ser vivo, cosa que las videoinstalaciones pueden tomar para su propio provecho. En la videoinstalación de Mona Hatoum *Cuerpo extraño* (ilustración 160), se utilizan los avances más recientes en tecnología médica para hacer una película de los conductos internos del organismo de la artista. La proyección se realiza en el suelo, dentro de un cilindro que nos hace pensar que nos hallamos también en el interior de un cuerpo. Así pues, con la creación de una segunda realidad que halla su sentido gracias a que en nuestras circunstancias de vida nos es imposible ejercitar el visionado que nos propone el vídeo, se consigue recrear un ambiente diferente, con otras leyes espaciales. Tanto los proyectos arquitectónicos ejecutados videográficamente, como la tecnología médica, o los equipos de vigilancia (medios adoptados por las videoinstalaciones) implican la existencia de una distancia que nos impide acceder directamente a una realidad, y un

acercamiento, por medio del uso de la cámara como si de un ojo se tratase. La cámara permite que nos aproximemos a objetos distantes, o de difícil observación en una situación normal. Los procesos de síntesis nos llevan a contemplar objetos que en realidad no existen. Los dispositivos videográficos se presentan como un modo de aprehender el territorio que separa al sujeto de los objetos, y por tanto, a considerar nuestra propia presencia como aliada a la de los objetos (que serían, como diría McLuhan, extensiones del cuerpo). Otra muestra de que la experiencia del espacio cambia gracias a la tecnología del vídeo.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

1. INTRODUCCIÓN A UN ANÁLISIS PRAGMÁTICO

La observación de una instalación se realiza en un espacio compartido con el espectador, y será esta *puesta en escena* la que defina, en último término, la percepción de la obra. El análisis semántico, por tanto, resultaría insuficiente; y por eso es necesario plantear las bases del análisis pragmático que aquí comienza.

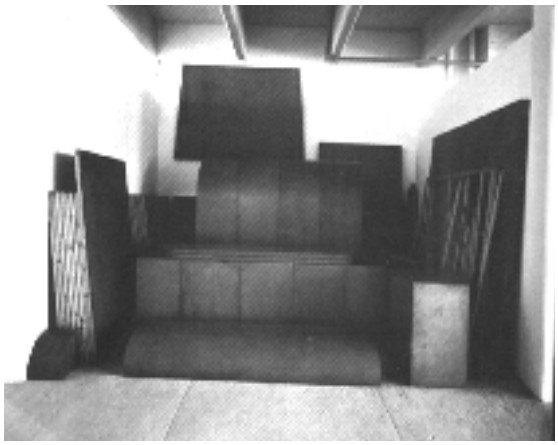
Por más que se pretenda generalizar sobre el significado de sus componentes, cada instalación adquiere su sentido de un modo autónomo. Por ejemplo, la ubicación en un lugar determina finalmente el objetivo de la obra (esté éste más o menos solapado) y este lugar implica también la elección de un público, que puede ser o no el asiduo a museos y galerías[1].

Esta superación de la mera presencia de objetos se observa en la multiplicación de una obra en muchas, aunque los componentes sean los mismos. El siguiente párrafo ejemplifica esta multiplicidad de raíz pragmática a través de varias obras de Beuys:

?Desde la muerte de JOSEPH BEUYS, muchas de sus obras, realizadas específicamente para un lugar, han sido recuperadas. Su *Plight* [apuro] (1958-1985) fue diseñada para la Galería Offay en 1985. La galería fue cubierta con hileras cilíndricas de fieltro. En el centro se encontraba un gran piano con una pizarra vacía encima. Sobre la pizarra descansaba un

1. Se vuelve a poner de relieve la escasa uniformidad de criterios para distinguir las instalaciones de otras manifestaciones adyacentes. Wolf Vostell diferencia la instalación del *environment* a partir de esta característica: ?La instalación puede ser un objeto transportable. Un ambiente, un *environment*, es definitivo en su lugar . Como éste (se refiere a *Depresión endógena)* , que no es desplazable" . Sin embargo, *Depresión Endógena* se ha expuesto en lugares muy distintos, en cada uno de ellos ha variado su aspecto hasta ubicarse definitivamente en Malpartida (Cáceres). Como vemos, las nomenclaturas no pueden precisarse muy concretamente, porque a menudo dependen de los criterios del artista. La cita de Vostell proviene de un programa televisivo: *El arte del vídeo: Vídeo e instalación.* Televisión Española e Institut National de la Communication Audiovisuelle. 1989.

termómetro. Una versión de la obra (desde la muerte de Beuys) está hora en la colección del Beaubourg, en París. ¿Existía *Plight* como obra de arte sólo cuando estaba en la galería Offay? ¿Son los objetos de la instalación, por sí mismos, un valor conservable? ¿Es la transformación de la idea de Beuys, sin su intervención manual, el mismo objeto de arte? Para complicar la cuestión, Beuys mismo rehizo obras, de tal modo que parecen bastante diferentes. *Dernier espace avec introspecteur,* por ejemplo, fue primero expuesta en 1964, luego en la galería Anthony Offay, en 1982, y de nuevo en la galería Durand-Dessert de París, en el mismo año. Mientras los elementos eran esencialmente los mismos, la ubicación en la galería no lo era, así que pueden ser consideradas como obras diferentes"[2].



Il. 161. Imi Knoebel. *Raum 19.* 1968

La obra *Raum 19* de Imi Knoebel (ilustración 161), es una colección de bastidores variados de madera de bagazo y de formas desprovistas de color. Desde su concepción e inicial instalación, la obra existe en muchos formatos. Se ha presentado en la forma de ‹almacén', extendida en un museo, y en la Fundación Dia en un formato más compacto que revierte en la teatralidad de la obra. También cambiaron las condiciones lumínicas. En la Fundación Dia se utilizó sólo la luz natural, mientras que en la galería Heiner Friedrich se contaba con iluminación artificial[3]. Este caso pone de manifiesto de nuevo que

2. OLIVEIRA, N; PETRY, M.; OXLEY, N.: *Installation art* . Thames & Hudson. Londres, 1994. Págs. 138-139.

3.OLIVEIRA, N.; PETRY, M.; OXLEY, N.:*Installation art*. Thames & Hudson. Londres, 1994. Págs. 146.

la instalación es un género con posibilidad de multiplicación, y que se trata de una multiplicación de raíz pragmática, pues es la propia ‹puesta en escena' la que varía, más allá de la acumulación de componentes. En otras palabras, existen instalaciones que fomentan la variabilidad temporal según las circunstancias y lugar de exposición. Serían éstas las instalaciones que más se separan de la concepción de obra de arte que permanece en el tiempo y que nos sobrevivirá:

?Las instalaciones que no son permanentes o destinadas a un lugar específico, son ‹obras en proceso'. Su planificación y preparación debe ser renegociada en cada nuevo lugar, permitiendo regular la renovación de la obra. Dependiendo de la complejidad de la instalación, el artista podría volver a trabajar con ella repetidamente, de modo que el proceso de la instalación se convierte en una performance que se vuelve a representar"[4]. Los elementos que constituyen una instalación se sitúan en una interacción con el espacio y con el espectador, y en esta dimensión *pragmática* ocurrirá una percepción estética de peculiares características (por ejemplo, con una vertiente espectacular e interactiva que está ausente de artes más tradicionales). Será de esta interacción de donde surja la dotación de sentido.

La misma palabra *pragmática* remite a *praxis,* a una puesta en escena que habla de una vivencia por un sujeto (esta vez el visitante de la instalación). De la dinámica con este espectador surgirán las dimensiones que vamos a estudiar en este capítulo.

En comparación con géneros más tradicionales, la instalación puede observarse como el resultado de una transgresión. Los límites habituales de una escultura y de una pintura (en otras palabras, el concepto de marco) son utilizados de diferentes maneras para que el espacio ocupado por el objeto artístico conduzca a una ampliación o modificación del espacio materialmente dado. Tres vertientes principales, que según nuestra opinión obedecen a una tendencia multiplicativa, podrán ser definitorias del concepto de instalación:

4.DAVIDSON, Kate; DESMOND, Michael: *Islands: Contemporary Installations from Australia, Asia, Erurope and America.* Catálogo de la exposición en la National Gallery de Australia (septiembre y octubre de 1996). Camberra, 1996. Pág. 7.

1. **Multiplicación de elementos materiales o extensión espacial**. Innumerables ejemplos sobre esta multiplicación se han tratado en las páginas anteriores. Las redes minimalistas sugieren una extensión espacial que podría ser infinita, como se observó en el análisis sintáctico. Las acumulaciones resultan ser ejemplos mínimos de la multiplicación de objetos que el hombre puede utilizar para crear una obra de arte.

2. **Generación de una indefinición de límites entre lo interior y lo exterior de la obra**. Esta indefinición de límites puede crear la ilusión de un espacio que va más allá del espacio material que ocupa la instalación. El juego de los espejos, por ejemplo, podrá llevar a la creación de un espacio que parece que se extiende más allá de los objetos que componen la obra.

3. **Introducción del espectador en la obra mediante una interactividad incipiente**, lo que conduce también a una indefinición de límites entre el objeto artístico (el material elegido o creado por el artista de instalaciones) y el espectador de la obra (que puede conformar también su apariencia y convertirse, por tanto, en creador).

Estas tres vertientes hacen concebir la instalación no como materia, sino como puesta en escena en la que el espectador juega un papel esencial. Las consecuencias de este concepto amplio de instalación nos ha hecho estudiar varias dimensiones temáticas que resumimos en los siguientes apartados:

1. El espectador no es ya solo una entidad imaginaria para la génesis de la idea en la mente del autor (un lector modelo), sino que imprime una huella espacial según la cual el creador establece los elementos de su instalación de un modo concreto, según los objetivos que se imponga. Este papel fundamental del espectador como posible ‹cuerpo visitante o participante' hace plantear el objeto artístico como algo de lo que forma parte un sujeto receptor. La distinción entre un sujeto (creador o espectador) y un objeto (artístico) está cada vez menos clara.

2. Esta falta de límites entre el sujeto y el objeto responde a la transgresión de uno de los principios de la modernidad. La modernidad se había caracterizado por seguir su rumbo según la aplicación de dualidades distintivas: cuerpo-alma, sujeto-objeto, materia-espíritu, interior-exterior, público-privado, etc. Un buen número de obras contemporáneas se

caracterizan por la implicación de un sujeto en la obra artística, por la compra-venta de entidades inmateriales (como el célebre *Vide* de Klein), por otros tipos de desmaterializaciones (como bien nos ha informado Lippard)[5], etc. En este sentido, las instalaciones pueden ser calificadas como un fenómeno ligado a la crisis de la modernidad, o por utilizar otro vocablo, la posmodernidad[6].

3. La misma fragmentación y/o multiplicación de elementos pone en juego la dialéctica 'variedad en la unidad'. Dada la complejidad de numerosas obras, será el espectador quien pueda dotar un sentido a las mismas. Por ello, otro de los aspectos que habrá que desarrollar en este análisis es la importancia de la experiencia, lo que nos remite a un problema de carácter fenomenológico. Por otra parte, teorías comunicacionales de gran importancia a partir de los sesenta, como las de McLuhan, tendrán su apoyo directo en el nivel experiencial de los medios con los que nos rodeamos. Muchas instalaciones se han hecho eco de ello.

4. De lo anterior se deduce que cierta espectacularización está en el germen de la instalación, aunque nos hayamos alejado de los *happenings*, acciones y *performances.* Desde esta perspectiva, podríamos concebir temporalmente la instalación como una sedimentación de manifestaciones artísticas que fueron esenciales desde los sesenta y setenta, manifestaciones en que el

5. Nos referimos a una importante obra cuyo título completo, siguiendo la predominante vía conceptual, es: *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972: a cross-reference book of information on some esthetic boundaries: consisting of a bibliografphy into which are inserted a fragmented text, art works, documents, interviews, and symposia, arranged chronologically and focused on so-called conceptual or information or idea art with mentions of such vaguely designated areas as minimal, antiform, systems, earth, or process art, occurring now in the Americas, Europe, England, Australia, and Asia (with occasional political overtones), edited and annotated by Lucy R. Lippard.* Esta obra fue publicada por Praeger Publishers en Nueva York en 1973.

6. No entraremos por ahora en el debate de cual de los dos términos utilizar, si bien hay que señalar que las instituciones que vivimos en la actualidad aún corresponden a los principios de la modernidad, por más que éstos estén siendo transgredidos.

elemento espectacular resultaba fundamental. Pero, siguiendo un hilo temporal, la instalación puede también considerarse como el precedente de la creación de ambientes virtuales. La realidad virtual, que destruye desde la raíz la oposición objeto-sujeto, resulta ser un paso avanzado de la transgresión presentada por manifestaciones artísticas anteriores, entre las que se halla la instalación. Las instalaciones pueden tener un sedimento material, a la vez que invocar una percepción performativa. En resumen, cabe abarcar la instalación como el sedimento de otras manifestaciones artísticas más espectaculares (*happenings, performances,* etc.) y a la vez como un precedente rudimentario en la creación de ambientes virtuales.

Como puede deducirse de estos comentarios, la pragmática constituye un fondo teórico basado en la práctica (la puesta en escena) de la instalación.

No se trata simplemente de definir los componentes materiales que han conformado la instalación, sino de la dinámica surgida con el espectador. Y aquí nos encontramos con un problema crucial, porque las instalaciones como género participativo resultan de una idea más o menos desarrollada por un autor que tiene en cuenta la presencia de un espectador, pero en la mayor parte de las ocasiones este espectador no es alguien individualizado. El autor de una instalación tiene en cuenta la presencia de un espectador para imaginar el estado final de su obra, pero ¿de quién se trata?

Si siguiéramos la línea de Umberto Eco, nos encontraríamos ante un lector modelo, aquel espectador imaginado por el autor y en función del cual la obra se ha ido generando en la mente del creador. Pero en el ámbito de las instalaciones, este lector se ha carnalizado. No se trata sólo de una entidad etérea. Partiendo de una escala humana, los materiales empleados han podido contrastar con el tamaño medio del ser humano. En suma, si el autor no puede tener en cuenta la respuesta real de los espectadores, sí puede recrear la de un lector modelo; por otra parte, cuenta con unas características comunes, las del cuerpo humano, para tratar de un modo concreto la materia que compondrá finalmente su instalación.

Esta problemática puede llevar a relativizar la sustancia de una obra determinada: si la instalación se forja en función de una interacción con el espectador, la obra será diferente a cada segundo, como ocurría en las

retroalimentaciones videográficas de Dan Graham. Algunas de sus obras resultan modélicas para contemplar desde la perspectiva prágmática la instalación, pues varían según la presencia de diferentes espectadores. El cuerpo del espectador se inmiscuye en las líneas de fuerza de los materiales empleados y de la arquitectura de partida. Estos cuatro aspectos son, muy brevemente expuestos, los primeros pasos del análisis pragmático que comienza ya.

2. EL CUERPO DEL ESPECTADOR

En una instalación, el artista ubica ciertos elementos en un espacio teniendo en cuenta el carácter experiencial que se deducirá en el espectador. El que el creador tenga en cuenta esto no significa que podamos hablar del cuerpo del espectador como de un módulo, tal como hicimos en anteriores análisis. Ciertas obviedades nos apoyan para incluir el cuerpo del espectador en la pragmática: por un lado, es un ente móvil; en segundo lugar, no ha sido creado ni elegido por el artista; como dijimos anteriormente, el creador trabaja con un espectador hipotético, pues el artista no puede prever quién verá o no verá su instalación; en cuarto lugar, los demás elementos de la instalación adquieren su significado por su puesta en escena simultánea con el espectador. Se trata por tanto de un elemento cuya incidencia es totalmente pragmática, y rebasa las expectativas semánticas que hemos tenido en cuenta en el capítulo anterior.

El que el cuerpo del espectador sea un elemento esencial para generar una instalación no resulta muy extraño, dada la unificación arte-vida que se había defendido desde diferentes propuestas. Ya se ha señalado esta importancia a nivel espectacular, pero también en experiencias ‹más reposadas' fluctúa una tendencia ligada al cuerpo. El interés organicista del *arte povera* se ha mostrado en ejemplos en los que se ponía énfasis en el crecimiento de los vegetales, las reacciones de los animales, etc. (aparte de otras atenciones a la física, química, mineralogía, etc.). El mismo *povera* se puede describir como un arte de la vida:"Si partimos de las propuestas neodadaístas de unir arte y vida, la obra *povera* sería lo más cercano a la

vida y lo más alejado de lo que entendemos por arte, al negar explícitamente todo contenido estético y artístico al objeto en favor de sus cualidades energéticas y transformacionales"[7].

En 1958, la publicación de la *Internacional situacionista*, incluía la definición de varios términos que implicaban un desarrollo de la estética hacia el contexto de la vida diaria, más que como algo distinto a ella. Se trata de la idea de ‹situación', entendida ésta como ?un momento de la vida construido concreta y deliberadamente por la organización colectiva de un ambiente unitario y una gama de eventos"[8]. Comenzó a crecer la idea de que el espectador era una parte importante de la obra, y que el significado del arte estaba producido activamente por su recepción o consumo, más que por su producción. Otro término aportado, la ‹psicogeografía', estudiaba los efectos específicos del ambiente geográfico en las emociones y la conducta de los individuos. El vocablo ‹*dérive'* describía el paso del sujeto a través de distintos ambientes (es decir, a través del contexto urbano moderno), en un intento de observar su efecto en las personas. Con la palabra ‹*détournement'* se incidía en la apropiación de artefactos estéticos que existían previamente, para subvertir su significado o fin. Esto resultaba especialmente significativo para la génesis de la instalación, puesto que se concluía que ?no puede existir pintura o música situacionista, sino sólo un uso situacionista de los medios"[9].

Simultáneamente a la relación con lo orgánico, se estaban dando los frutos de una asociación del arte con lo meramente formal, como ocurría con el minimalismo y sus precedentes en el contexto pictórico. A pesar de la frialdad que los minimalistas pretendían imponer en sus obras, la interacción

7. SUREDA, J. y GUASCH, A.M.: *La trama de lo moderno.* Akal. Madrid, 1987. Pág. 146.

8. OLIVEIRA, N., PETRY, M.; OXLEY, N: *Installation art*. Thames & Hudson. Londres, 1994. Pág.26.

9.OLIVEIRA, N.; PETRY, M.; OXLEY, N.: *Installation art*. Thames & Hudson. Londres, 1994. Pág. 26-27.

de sus grandes escalas con los espacios expositivos y con el cuerpo del espectador tiende a tener en cuenta que esa obra ya no sólo ha de ser visualizada, sino también experimentada corporalmente. Estas obras, que parten a menudo de principios matemáticos, terminan por abordar también el problema del sujeto receptor.

Pero incluso en tendencias que en principio utilizaban la idea como materia artística (el arte conceptual) las obras pueden ser interpretadas materialmente desde la perspectiva de la presencia del espectador. La vertiente lingüística del conceptual pretendía, por ejemplo, que una infinidad de papeles impresos fueran leídos por el espectador (cosa no tan frecuente como los artistas hubieran querido). La perspectiva comunicacional e informativa a la que estos creadores a menudo se aferraban requería el esquema emisor-receptor, en el que va implícita la presencia de un sujeto que percibe la obra. Este espectador no es ya una entidad hipotética que el artista imagina, sino que se corporeiza y tendrá cabida en la materialidad de la obra propuesta. Por eso tiene sentido que en *Las ocho investigaciones* (ilustración 97) Kosuth coloque unas sillas que el visitante podrá ocupar para leer los documentos del artista. Esta dimensión es, finalmente, material; es lo que llega visualmente al espectador, y supone una conjunción de elementos en un espacio que lo hace participar según las directrices de los componentes de la obra.

Cada uno a su manera, los movimientos de los setenta coinciden en dar una importancia inusitada al cuerpo del espectador. Una baza fundamental se jugó una vez que el cuerpo se convirtió en el soporte de la propia obra de arte. El *body art* y un buen número de acciones potencian las actividades no sólo del sujeto creador, sino también del receptor, modificando sus mecanismos de conducta. Por primera vez se introduce en la plástica una serie de restricciones que provenían de otros ámbitos como los teatrales. Un ejemplo de ello es que la acción se desarrolle en un periodo de tiempo. Si la obra sólo existe mientras dura la acción, eso significa, inevitablemente, que adquiere vida a través de su recepción. Ya no se trata de una percepción pasiva ante un objeto estable, que probablemente nos sobreviva. La obra se convierte en obra gracias a la presencia del espectador. La pasividad anterior

de éste se va convirtiendo en actividad. La gran variedad de estas manifestaciones ha influido notablemente en la configuración de un nuevo género como el de las instalaciones: el *ep-art* o arte epidérmico, que se presenta como una peculiar forma de entender el body art -por concebir el cuerpo como soporte pictórico, y no como elemento artístico de por sí-, o los ambientes psicodélicos, que alteraban profundamente las percepciones del espectador a partir de una ingente pluralidad de medios (entre los que se encontraba el empleo de drogas), etc. Y todo ello sin nombrar el carácter teatral de las acciones, *happenings*, *performances*, etc., lo que es en el fondo, para Dorfles un ?devenir teatro, en el sentido de la transformación de las artes figurativas, de la música, de la plástica, en una acción del hombre que se sirve del propio cuerpo (del *Leib*, como habría dicho Husserl) para proponer un diálogo entre sí y el prójimo, entre el artista (actor) y el público"[10].

Il. 162. Christian Marclay. *Sin título.* 1989.

El énfasis en la participación, sea con los primeros *happenings* de Kaprow, con los *décollages* de Vostell (con una clara incitación a que sea el espectador quien destruya), o con tendencias más rituales, místicas o sociales, conduce a hacer comulgar al espectador con las ideas expuestas y, por tanto, se intenta separar la ficticia separación entre sujeto, objeto, espectador o actor[11].

10.DORFLES, Gillo: *El devenir de la crítica .* Espasa Calpe. Madrid, 1979. Pág. 244.

11.Lo que constituirá uno de los resortes que se ponen en juego para hablar de una crisis de la modernidad. Así lo expresa Lebel en *El happening,* libro editado en Buenos Aires en 1966. Ed. Nuev a Visión. En esta investigación se ha contado con

Estas diferentes opciones que marcaron el arte de los sesenta y setenta han pasado al universo de la instalación. En 1989 Christian Marclay se sirvió de los movimientos de público sobre un suelo repleto de discos de vinilo para elaborar nuevos sonidos (como muestra la ilustración 162). Los espectadores habían dejado una huella sonora en los discos que, al ser pisados, se iban rayando. Más tarde, los discos fueron vendidos en una edición llamada *Footsteps*.

Así como la instalación iba modificándose con el paso de los espectadores (aunque sólo nos diéramos cuenta de ello con posterioridad y por una vía diferente a la visual), innumerables instalaciones se han servido de la presencia del espectador para cambiar de apariencia. Aparte de los usos de espejos y circuitos cerrados de televisión, las formas generadas por sombras pueden incluir la del mismo espectador. Por ejemplo, en 1992 John Coleman expuso *Lapwing Redwing Fieldfare* (ilustración 163) en el Museo de la Instalación de Londres. Esta obra consistía en siluetas proyectadas de ‹arcaicos viajeros' sobre las paredes del museo. Las sombras se habían generado a través de luces proyectadas en unos pequeños espejos, donde se habían dibujado las figuras. Una potente luz proyectaba las figuras en las paredes. Parecía que andaban en el espacio de la galería, hecho que adquiría más potencia cuando el espectador visitaba la instalación, porque la sombra del visitante

Il. 163. John Coleman. *Lapwing Redwing Fieldfare.* 1992

un extracto que aparece en MARCHÁN FIZ, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto.* Akal. Madrid, 1994 (sexta edición). Págs. 392-394.

interactuaba con las figuras de las paredes[12].

3. EL PAPEL DEL CUERPO. UN PUNTO DE VISTA ESPECTACULAR

En 1969, Vito Acconci cambiaba la superficie de la página por su mismo cuerpo, y presentó su *Pieza de seguir*, en la que seguía a individuos elegidos al azar en la calle, y los abandonaba cuando éstos se introducían en un edificio[13]. En 1970, Dennis Oppenheim construyó un montículo de tierra que sirvió de modelo para que la curva de su cuerpo reproduciese la del montículo[14]. En otra obra del mismo año, Oppenheim se expuso a los rayos solares en la playa de Jones Beach, con un gran libro sobre su pecho, para mostrar el cambio de color en su obra *Postura de leer para quemadura de segundo grado*.

Otros artistas se estaban preocupando de elaborar *performances* que exploraban la dimensión del cuerpo en el espacio. En la obra *Caminando de manera exagerada alrededor de un perímetro de un cuadrado* (1968), Bruce Nauman experimentaba el volumen y las dimensiones de los objetos colocados en un espacio; en otras palabras, los estaba carnalizando.

Esta tendencia, trasladada al espectador, se mostraba en una obra fechada un año antes, en 1967, y firmada por el alemán Franz Erhard Walther. En *Siguiendo adelante,* Walther incitaba a los espectadores a que experimentaran por ellos mismos los objetos creados, y se configuraban como elementos de la obra.

12.OLIVEIRA, N.; PETRY, M.; OXLEY, N.: *Installation art.* Thames & Hudson. Londres, 1994. Pág. 121.

13.LIPPARD, Lucy R.: *Six years: The dematerialization of the art object.* Praeger Publishers. Nueva York, 1973. Pág. 117.

14.COMBALÍA, Victoria: *La poética de lo neutro. Análisis y crítica del arte conceptual.* Anagrama. Barcelona, 1975. Págs. 110-111.

El uso del espectador como parte de la obra se ha convertido en una tendencia artística. Dan Graham se ha caracterizado, por ejemplo, en unificar en el mismo individuo al intérprete activo y al espectador pasivo. Sus espejos y equipos de vídeo proporcionan la confrontación de espectadores que han de describir a otros espectadores que aparecen en la pantalla de un vídeo en un circuito cerrado de televisión (así ocurre, por ejemplo, en *Proyección(es) de la conciencia de dos*, de 1973).

La puesta en duda de la noción del cuerpo en el espacio fue objeto de otras *performances,* como las obras de Trisha Brown *Hombre bajando por el lado de un edificio* (1969) o *Hombre andando por una pared* (1970), que servían para desorientar el sentido de equilibrio del público.

Un movimiento teatral subyace a estas obras, en las que se extiende la labor del artista hacia su mismo cuerpo. Gilbert & George se han declarado ‹escultura viva', y se presentaron como escultura cantante en *Underneath Arches*, representada en 1969.

Una tendencia parecida se encuentra en la artista francesa Orlan, quien ofrece *performances* en las que se le hacen operaciones de cirugía estética en el cuerpo y cara. Por su parte, Frances Torres, en *Identidad de la imagen*, se colocaba junto a una pared, cubierto completamente por una sábana adherida al muro. Un pequeño orificio se encontraba a la altura de la boca, para que Torres fuera dando verbalmente sus datos personales, sus orígenes políticos y sociales, etc. Su intervención terminaba explicándose el propósito de este trabajo: el de producir un fenómeno análogo al que existe cuando se habla por teléfono con una persona desconocida, y que el público pudiera verificar las diferencias entre la imagen que habían construido en su mente y la del autor, que tras esta intervención se despojó de la sábana[15].

Esto no es más que un brevísimo resumen de la infinidad de *performances* que existen y que se dedican a introducir el papel corporal tanto del espectador como del creador. Estas obras aportan al espectador la

15.*Francesc Torres. La Cabeza del Dragón.* Antológica en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1991. pág. 56.

sensación de introducirse dentro de la representación, a diferencia del teatro. Por eso Dorfles afirma que en muchas de estas manifestaciones ?el público no considera ya la acción como una ‹copia de la realidad' (como sucedía habitualmente en el teatro sobre la escena, cuando la mímesis era siempre espuria y ficticia), sino como la *realidad misma"*[16]. Esta apreciación es especialmente evidente cuando en las acciones el cuerpo del actor resulta manipulado, e incluso dañado. El espectador y su rechazo no pueden dejar de ver al actor como cuerpo, y no como una ficción. Así ocurre con *performances* anteriores, como los de ciertos artistas pertenecientes a la escuela autriaca: Schwarzkogler y su autoamputación del pene, los cortes de cuchilla de G. Brus, o las vísceras de animales, que forman parte de las acciones de Nitsch[17].

De las exhibiciones sadomasoquistas el *body art,* de la ingente cantidad de manifestaciones heterogéneas de los 70 y los 60, queda un residuo que ha heredado parte de sus planteamientos: la instalación. Cierto es que en comparación con la radicalidad de ciertas posturas de entonces, la instalación puede ser más un sedimento o un ‹sucedáneo', pero también puede tratarse del fruto de una maduración plástica.

4. SUJETOS Y OBJETOS

Si el espectador conforma parte de la obra, la distinción entre un sujeto observador y un objeto artístico observado deja de ser clara. Por un lado, el espectador es en parte creador. Por otro, el objeto artístico se ha

16.Dorfles, Gillo: *El devenir de la crítica.* Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Pág. 249.

17.Dorfles piensa acerca de esto: ?El *body art* como autoproyección del inconsciente, como modesto suplicio físico o psíquico, tiene ya en sí una evidente faceta masoquista (y sádica) que no puede dejarse de lado (...). Mientras que la representación teatral es siempre una acción ficticia, en el *body art,* nos hallamos muy a menudo con una acción y una experiencia vividas en primera persona cuyo efecto sobre el público no puede separarse de una participación auténtica". DORFLES, Gillo: *El devenir de la crítica*,. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Pág. 250.

convertido en la actividad, el proceso, la materia misma de la obra; y esa actividad es realizada por alguien.

Desde este punto de vista, con numerosas instalaciones se invalida la direccionalidad del siguiente esquema, que correspondería más bien a la del trayecto tradicional en la que existe un receptor pasivo:

sujeto emisor (creador)> obra de arte> sujeto receptor

Desde el momento en que el espectador se integra en un circuito retroalimentador, se conforma como parte creadora. Su misma presencia corporal implica un reflejo diferente en los espejos expuestos, unas imágenes distintas sobre la pantalla electrónica.

Numerosas obras artísticas contemporáneas complican el anterior esquema. Partamos, de un modo muy general, por distinguir entre un sujeto y un objeto.

Por sujeto se entiende "tema de un escrito o discurso", "individuo en sentido despectivo" o "el espíritu humano, por oposición al mundo exterior", entre otras cosas; por objeto "lo que existe por sí y puede ser conocido", "materia de razonamiento de una ciencia", "finalidad, intento", "cosa", "toda realidad distinta del sujeto", y "complemento gramatical"[18]. Desde el punto de vista sociológico que adopta Lévy-Strauss,"cualquier sociedad diferente de la nuestra es objeto, cualquier uso de ese mismo grupo de nuestra propia sociedad que no sea aquel al que pertenecemos es objeto, cualquier uso de ese mismo grupo al que nosotros no nos adherimos es objeto"[19].

Por tanto, encontramos que el esquema definido, aun sin diferenciar el primer y tercer término, plantea una diferencia entre el sujeto y el objeto (en

18.LÁZARO CARRETER, Fernando: *Diccionario Anaya de la Lengua* Ed. Anaya . Madrid 1978.

19.FRANCASTEL, Pierre: *Arte y técnica en los siglos XIX y XX.* Ed. Debate. Madrid, 1990. Pág. 112.

este caso, la obra de arte). Cuando nos hallamos en una instalación, hemos afirmado, el cuerpo del espectador se configura como un elemento de especiales características que afectan a la creación del objeto mismo. Por tanto, no es posible adaptarse del todo al esquema tradicional. Nos encontramos ante la estructura de un bucle, que se acentúa especialmente con la incorporación de elementos como espejos y cámaras de vídeo en circuito cerrado, como vimos en nuestro análisis semántico.

Pero si ahondamos más en la cuestión, nos daremos cuenta de que, sin apoyarnos en nuevas tecnologías, la puesta en duda del esquema ya estaba implícita en muchas obras de tendencia conceptual. Por ejemplo, algunas obras fotográficas de Huebler que mencionamos con anterioridad tienen una autoría difícilmente identificable: partían de un juego por el que el artista daba unas palabras a diferentes personas para que hicieran una fotografía. Del mismo modo se puede hablar de aquellas instalaciones que utilizan desechos humanos: ¿quién elabora cada objeto? , ¿quién le da el carácter de ‹artístico'? Por otra parte, cuando Klein vende su vacío en la galería e Iris Clert (1958), ¿era el vacío un objeto material vendible como mercancía? La problemática del sujeto y del objeto planea sobre numerosos ejemplos. En el caso de las instalaciones, esta problemática sólo se ve disminuida cuando la participación del espectador se reduce a ‹rodear' los elementos que componen la obra, recordando la recepción pasiva de otros géneros tradicionales.

Si las instalaciones muestran una dispersión de elementos más o menos numerosos en un espacio, un rapto de ese espacio, también el sujeto ha sufrido en este siglo su propia fragmentación. El mismo psicoanálisis ha apuntado una diferencia entre consciente e inconsciente, y otras teorías psicológicas hablan de muchas identidades en cada cual. El traslado de una conciencia unificada de un sujeto a una multiplicidad conlleva la remodelación del concepto de autoría que se ha podido tener en los dos últimos siglos.

La unidad trascendental del yo es difícil de entender en nuestro siglo. La adquisición de un estilo pasa por aprendizaje y soltura que llevan años. Ese aprendizaje lineal de otra épocas favorecía que el estilo del artista se asociara a la idea de la unidad trascendental del yo. Pero ciertas actuaciones grupales en la creación artística nos llevan también a desechar la idea de un

sujeto unitario responsable de la obra expuesta. El concepto de estilo, si examinamos por ejemplo las propuestas conceptuales, deja de tener sentido, pues no existe una ‹huella de autoría' como podíamos encontrar en la estética de una escultura. Esa frialdad compartida también puede evidenciarse (aunque en menor medida) en el concepto de estilo aplicado a obras minimalistas[20]. Además, la modificacion del concepto de estilo surge por la no evolución, como pudimos observar en los repetitivos cuadros de On Kawara (ilustración 102) o las franjas de Daniel Buren (ilustración 46). Tampoco la acepción de estilo como movimiento se acerca a una localización espacial concreta: las técnicas modernas de información permiten que la obra de artistas muy alejados geográficamente puedan tener fuentes y apariencias similares. Nos hallamos integrados en una aldea global.

Una instalación puede ser el resultado de un proceso ampliamente desarrollado en el tiempo y su naturaleza procesual haber tenido como motores diversos autores. Este tipo de actividades pueden ser paradigmáticas del arte conceptual. Cuando Douglas Huebler programa la realización de fotografías a partir de determinadas palabras y se las encarga a diversas personas que no guardan conexión entre sí, ¿no se está poniendo acaso de relieve que ese sujeto ideal, único y trascendente, que creaba la obra, ha perdido su razón de ser? Huebler puede haber sido el punto de conexión, el generador de la idea, pero de ahí a poder afirmar claramente cuál es el sujeto productor de la obra hay un abismo, al haber varios productores parciales y verificarse el resultado como un documento de todo un proceso organizado por Huebler. En cambio, al ser él el punto de conexión -mediante unas palabras que servían como tema para las mismas fotos, realizadas por dos personas distintas-, la unidad se lleva a cabo a través de lo temático. Pero lo temático, además, se vuelve aleatorio, pues Huebler no sabía a qué palabra correspondía cada foto. La problemática de la autoría se acentúa aquí, pues se convierte en un rizo en que el autor -como máximo dominador de la obra-

20. Todavía en el minimalismo, a pesar de su asepsia, podemos identificar obras según un ‹estilo' que viene repitiendo ‹formas de hacer'. Por ejemplo, las retículas de LeWitt, o las losas de André.

ya no es un autor real, o lo es sólo parcialmente, aunque el punto de partida de todo el montaje provenga de él.

La identificación de un autor único en la instalación llega a ser a veces una tarea imposible de realizar. *The Aboriginal Memorial* (ilustración 164) es una obra elaborada por numerosos individuos, en celebración del segundo siglo desde el primer asentamiento colonial en Australia. La idea de esta instalación provino de Djon Mundine, el coordinador artístico y ahora *curator* del Museo de Arte Contemporáneo de Sydney. Mundine había visto un documental que relataba la exterminación de grupos tribales en Nueva Gales del Sur. En toda esta región había obeliscos en memoria de los que habían caído defendiendo su tierra. Mundine imaginó una instalación que utilizara

Il. 164. Varios artistas coordinados por Djon Mundine. *The Aboriginal Memorial.* 1987-88.

doscientos ataúdes de madera huecos, hechos de troncos (que rememorarían la colonización desde la parte más desfavorecida). Estos ataúdes se usaban por los grupos tribales en ceremonias en las que se lavaba el cuerpo del fallecido y se pintaba con diseños totémicos. El tronco del árbol, que servía de ataud, también estaba decorado con diseños similares al de la piel del muerto.

Las diferencias geográficas de cada autor se evidencian en cada diseño, y esto hizo que cada tronco se dispusiera en un lugar concreto respecto a los restantes. La huella de estas diferencias se observa incluso en el distinto tamaño de los troncos, según la talla del grupo familiar. En obras

como ésta, por tanto, resulta sumamente difícil identificar un autor único, pues las huellas de todos los participantes están presentes de alguna manera.

El problema de hallar un autor concreto en buen número de instalaciones obedece a premisas que ya se hicieron conscientes con el arte conceptual, y que se relacionan con la transgresión de presupuestos dados de antemano. Un presupuesto sería, por ejemplo, el de poder identificar un autor, y que el trabajo de éste se encontrara en un campo diferente al del espectador. La mezcla de puntos de referencia (identificados con el papel de creador o de receptor pasivo) tiene que ver sin duda con el carácter interdisciplinar de las vías de conocimiento, y éste fue un campo de trabajo desde el arte conceptual:

"...No teníamos -confiesa Mel Rasdem- que tratar de eliminar las distinciones entre artista/crítico, participante/espectador, teórico/práctico. Tales distinciones sirven para conformar la cultura. Pero durante cierto tiempo estas distinciones se derrumbaron. Trabajar con pinturas era trabajar en teoría, escribir ensayos era hacer objetos, mi autoría era su autoría, etcétera"[21].

Así pues, este 'derrumbe de dualidades' se hizo también bandera en términos artísticos. En realidad se trataba de eliminar todo posible dogmatismo sobre las categorías expresadas, y es esta experiencia la que se trasluce en ciertas instalaciones, al jugar con ese visitante al que se le hace creer a veces que puede ser el mismo artífice de la instalación, y no un simple espectador.

La alteración de las categorías perceptivas sujeto/objeto puede ocasionar que se intente demostrar de un modo didáctico al consumidor de arte la realidad de su entorno, la relación entre las normas sociales y la emancipación individual sobre las estructuras de comportamiento usuales. El consumidor de arte comprende ese proceso artístico (es decir, se desliga de la simple conexión emisor-receptor a través de la puesta en evidencia de la

21.ALIAGA, Juan y CORTÉS, José Miguel: *Arte conceptual revisado.* Univ.Politécnica de Valencia. Valencia, 1990. Pág 19.

futilidad de los enlaces lineales tradicionales). Es muchas veces a través de la acción como se consigue el desligamiento del espectador respecto a una imagen pasiva, lo cual lo lleva a una participación que si, en las instalaciones puede resultar evidente, mucho más puede resultar en los *happenings*, y en ciertas acciones. Por ejemplo, en una acción de Ian Wilson, adquirir una obra suya era en realidad pagar por mantener una conversación con él; así pues, de no situarse un interlocutor frente al artista, la obra no se llevaba a cabo.

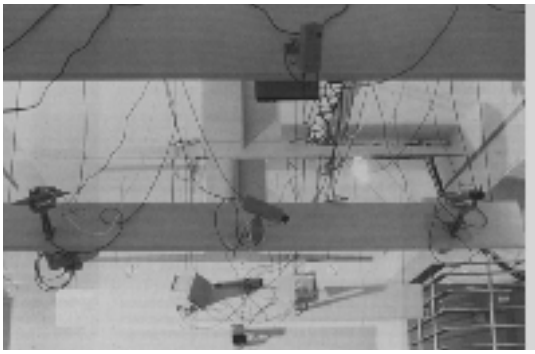
Mark Kostabi, infatigable promotor de sí mismo, consigue que los demás pinten para él sus propias imágenes en Kostabi Wordl, una fábrica en la parte baja de Manhattan. Un equipo produce entre cinco y diez cuadros a la semana, y Kostabi se encarga de su venta, tal como haría cualquier galerista. En este caso, ni siquiera las ideas son suyas, pues también emplea a otros para que las generen. Y este hecho se convierte precisamente en la clave de su éxito. Poniendo en cuestión las ideas de originalidad y creatividad, también se pone en juego la relación del sujeto creador con respecto a la obra acabada.

Este tipo de juegos en los que los medios publicitarios juegan un papel esencial contribuyen a destrozar la dualidad sujeto-objeto. En 1992 se organizó una exposición en la galería Ronald Feldman de Nueva York con la obra del ignorado pintor soviético S. Y. Kochelev, y se acompañó de un mobiliario y decoración, con goteras en el techo que sonaban en toda la galería. Una vez que algunos coleccionistas y *curators* preguntaron el precio de las obras, se dio a conocer el secreto de que Kochelev no existía, que se trataba del artista de instalaciones Ilya Kabakov, que había pintado 16 cuadros haciendo una parodia del realismo socialista en el que se había formado.

Un buen número de artistas ha encontrado precisamente una veta de trabajo en esta transgresión de la oposición objeto-sujeto. Richard Prince, desde la fotografía, se ha apropiado de fotografías de otros, haciendo del plagio una vida a costa del arte. Estas apropiaciones no se han limitado a imágenes. En 1976 publicó una pieza en un periódico alternativo en que ponía las citas del dorso de los cromos de Elvis Presley. En *Chistes* se sirvió de los dibujos del *New Yorker* o de los paquetes de sopa. Más allá de la relativa validez de estas obras, se encuentra una búsqueda de un nuevo

paradigma: ?En lo que se puede llamar un momento postideológico, afirma David Ross, Prince no es evidentemente un ideólogo, sino más bien un artista que insiste en poner en cuestión los valores implícitos incrustados en cualquier obra de arte producida mucho después de la época de la reproductibilidad técnica"[22].

Estos tipos de manifestaciones promovidas desde la publicidad señalan una ruptura del concepto tradicional de obra de arte. Un buen número de circunstancias ajenas al hecho artístico se han adherido a ella. También, como pudimos comprobar en el análisis semántico, la tecnología aumenta la posibilidad de complicar el esquema comunicacional tradicional. La pantalla en los circuitos cerrados de televisión, o el espejo, incitan a identificar espectador y referente. Con la mecanización, el sujeto incluso deja de actuar como supervisor de los objetos, delegando en una máquina la facultad de ver. Esto se evidencia en los trabajos de Julia Scher (ilustraciones 82 y 165). La máquina será la que nos permita ver o no ver más. El concepto de obra de arte generada por un sujeto se ha complicado, porque ahora ¿podremos decir que es la máquina ese sujeto?



Il. 165. Julia Scher. *Security by Julia V.* 1989.

Como critica Nicolás Bourriaud, en el pasado ?hemos venido a considerar la obra de arte como una estructura, una entidad autónoma, los elementos varios que dependen entre sí, en detrimento de cualquier referencia externa. Ésta es una definición que corresponde con la idea clásica

22.GARDNER, James: *¿Cultura o basura? Una visión provocativa de la pintura, la escultura y otros bienes de consumo contemporáneos.* Acento Editorial. Madrid, 1996. Pág 205.

del sujeto en general y con la estética kantiana en particular"[23].

A partir de ello se manifiesta una incoherencia. El concepto de obra de arte que se mantenía, por ejemplo, en el siglo XIX, se basaba en la idea de una manifestación cerrada y autónoma que se aferraba a disciplinas dadas de antemano. Pero hoy en día ni siquiera el sujeto es entendido como unidad. La ‹unidad trascendental del ser' se ha roto en pedazos[24]. Para Baudrillard, ? el mundo de los objetos fomenta las estrategias ‹irónicas' contra los individuos que han sido reducidos al papel de átomos en el corpus social", Deleuze hablará de un sujeto fragmentado, pero -afirma Bourriaud- ?ninguno de éstos se ha encontrado capaz de invalidar hasta cierto punto la concepción clásica de la obra de arte"[25].

En la actualidad, la multiplicidad de manifestaciones humanas hace que conviva un concepto de obra de arte cerrada y autónoma con otro mucho más transgresor. De este modo, la anterior afirmación de Bourriaud se puede comprender desde la postura de que hemos aglutinado un concepto de arte más amplio en el que sobrevive el que hemos adoptado desde la tradición. Mientras tanto, una serie de novedades apuntan a enfatizar la multiplicidad

23.BOURRIAUD, Nicolas: ?Producing a Relation with the World", en *Flash Art International. Special Aperto ‹93.* Giancarlo Politi Editore. Milán, 1993. Pág. 36.

24.Max Bense comentaba que al sujeto, tradicionalmente, se le había adjudicado la cualidad de lo estable y lo absoluto, mientras que el mundo de los objetos se concebía como lo relativo. Se trata de una oposición que las últimas manifestaciones artísticas han puesto al descubierto. ?La indeterminación -dice Bense- de una separación entre *conciencia y mundo*, que se ha vuelto evidente con la concepción cibernética y teórico informacional del conocer, ya no permite más una distinción nítida entre sujeto cognoscitivo teórico y objeto cognoscitivo-teórico (...) Las temáticas del sujeto y del objeto pueden ser postuladas y manipuladas, por consiguiente, *interpretadas,* pero nunca ser *observadas y medidas puramente* como tales. Se trata de *categorías de interpretación,* no de *categorías del ser".* BENSE, Max: *Introducción a la estética teórico-informacional. Fundamentación y aplicación a la teoría del texto.* Ed. Alberto Corazón. Serie B nº 23. Madrid. 1972.Págs. 121-122.

25.BOURRIAUD, Nicolas: ?Producing a Relation with the World", en *Flash Art International. Special Aperto ‹93.* Giancarlo Politi Editore. Milán, 1993. Pág. 36.

inherente a cada obra. Desde obras cinéticas (por ejemplo, la de Julio Le Parc, ilustración 38), la variabilidad de la luz se convierte en el foco de atención, de modo que según la ubicación del espectador la obra se manifestará de diferente modo. Se trata de un objeto artístico que enfatiza la multiplicidad de percepciones que puede ofrecer. La linealidad emisor-receptor no existe como tal, pues se crea un entorno que altera la forma de la obra según el punto de vista que el cuerpo adopte.

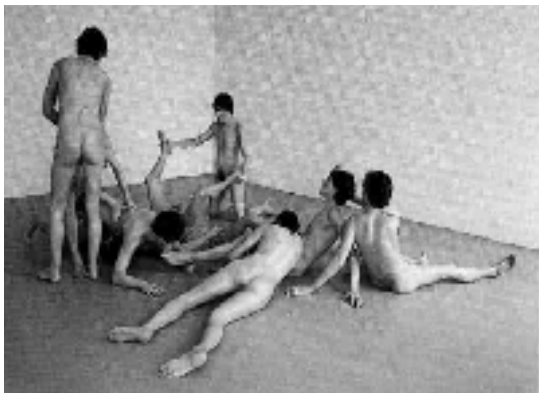
Otro ejemplo que complica este esquema puede verse en *Fin de siècle II* de Nam June Paik (ilustración 61). La multiplicidad de mensajes superpuestos niega la atención del espectador hacia un punto determinado. Con ello, difícilmente se concibe la obra en total. Más bien, se exige un proceso narrativo de percepción que variará según el espectador en cuestión. El concepto tradicional de unidad de la obra, cerrada y autónoma, queda ya muy lejano. Si a ello le añadimos la capacidad del medio videográfico de identificar emisor y receptor en una misma persona (*Project 74,* ilustración 166), el esquema sujeto creador-obra de arte-receptor empieza a hacer aguas y se muestra insuficiente. Así, el espectador incluso puede participar en la creación de la imagen de la pantalla, como en el caso de *Alchemy,* de Simon Biggs (ilustración 150), en que es él mismo quien posibilita que se pasen las páginas del peculiar monitor-libro. Tanto en este último caso como en el de la ilustración 88 (*Reasons for knocking at an empty house,* de Viola) se realiza una individualización del espectador. Ya no es posible que varios espectadores contemplen la instalación con unos resultados análogos: la obra está realizada sólo para uno: el que se coloque

Il. 166. Nam June Paik. *Project 74.* 1976-77

justo delante de la pantalla. Este aprisionamiento en un lugar para identificarlo con el del auténtico receptor es posible a través de diversos elementos. En estos casos se utiliza, respectivamente, un dispositivo por el cual sólo quien coloque sus manos sobre la pantalla podrá ejercer un efecto sobre la imagen, o sólo quien se sitúe en la silla podrá escuchar la grabación sonora de los auriculares. El receptor ideal, al menos en principio, se verá personificado en el individuo que se coloque en el espacio destinado por el artista, o en aquél que ejecute las acciones dispuestas por el creador. La gran variabilidad que las instalaciones presentan respecto a la relación con el espectador nos vuelve a demostrar que el esquema tradicional al que venimos aludiendo se complica cada vez más.

5. EL CUERPO REPRESENTADO

Se podría afirmar que cuando una o varias figuras son ubicadas en una instalación nos encontramos con una especie de módulo análogo a los que estudiamos en la parte semántica de nuestro trabajo. Los ya clásicos environments de Segal o el contemporáneo *Charley, Charley, Charley* (ilustración 167) muestran unas figuras que focalizan la atención. En vez de hallarnos ante una sucesión de cubos, guantes o cualquier otro elemento, la multiplicación de componentes se consigue con la figura humana. Sólo en este sentido, estas instalaciones podrían haber formado parte de nuestros análisis sintáctico y semántico. Pero si tienen algún interés en esta fase de nuestro trabajo es por la confusión propuesta usando la misma escala del espectador. El espectador se integra en un espacio habitado y visitable. Pero ha de quedar claro que no es el cuerpo del espectador, sino un cuerpo



Il. 167. Charles Ray. *Oh Charley, Charley, Charley.* 1992

representado, el que se conforma como módulo, con la misma estaticidad que podrían tener los objetos restantes.

Una variante de esta versión sería aquella que se conforma no con representaciones de cuerpos, sino de fragmentos de cuerpos. Y todo ello teniendo en cuenta que hablamos sólo del cuerpo humano, porque muchas instalaciones se configuran con objetos de taxidermia (ilustraciones 43 y 70), lo que puede complicar la cuestión de si estos objetos se presentan o representan.

Resumir el significado del cuerpo humano como referente en las instalaciones es una tarea ingente. Mientras la instalación de Charles Ray muestra que los contactos entre unas figuras y otras son sexuales y nos introducen en una sesión orgiástica, los retratos igualados de Boltanski introducen el anonimato en ubicaciones reticulares que provocan cierto desconsuelo.

Estos cuerpos nadan en la infinidad posible de seres humanos, pero el uso de ciertas figuras únicas en una instalación puede focalizar bastante la atención. Del mismo modo que la silla, el cuerpo representado puede concentrar toda la atención. En la obra de Dennis Oppenheim *Lecture #1* (ilustración 86) se multiplican las sillas que se encuentran frente al una figura, la que está dispuesta a pronunciar una conferencia.

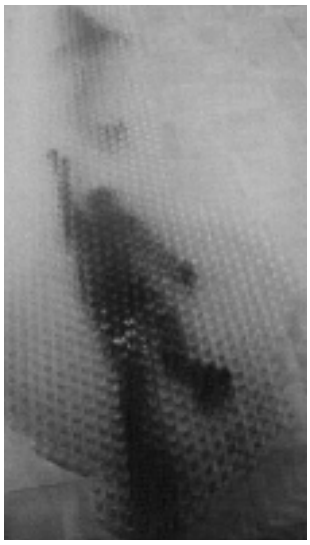
La simpleza compositiva del uso de un solo cuerpo puede llegar a establecer un espacio mínimo de interrelación de elementos. En *Tv Buda* (ilustración 143), de Paik, la repetición de cuerpos sólo se da mediante el establecimiento de un circuito cerrado entre la estatua del Buda y la imagen de la pantalla, creando la impresión de pantalla-espejo, aunque el resorte tecnológico empleado sea más complicado que la pura reflexión especular.

La enorme variación de interpretaciones de la expresión ‹el cuerpo como módulo' se debe a una situación artística en que ya no sólo el objeto del universo cotidiano, sino también el propio cuerpo, ha pasado a formar parte de la obra artística. Las razones de ello pueden encontrarse en que la prolífica producción actual de objetos se ha internado en el terreno artístico. El arte no es autónomo respecto de la producción actual de objetos y de sus medios de génesis y consumo. Estamos tratando con un género poroso,

permeable, pluralista en técnicas. El nuevo paradigma que se crea es tan complejo que no se puede contemplar la obra de arte en un análisis que se agote con los significados propuestos, sino que la puesta en escena debe también ser analizada.

El problema concierne directamente a las instalaciones. Si hay un género que se muestre visualmente fragmentado, es éste, debido a sus disposiciones espaciales, sea ocupando un espacio, atravesando paredes, aportando volumen a superficies en principio adjudicadas a la bidimensionalidad de la pintura, recubriendo espacios arquitectónicos previos para dotarlos de una nueva significación, etc. Por ejemplo, las instalaciones de cuerpos fragmentados de Gober, inducen a ampliar el espacio en que estos objetos de cera se apoyan.

Entre las múltiples formas de aludir al cuerpo humano hemos seleccionado algunas. En la obra de Luciano Fabro *Two Nudes Descending a Staircase Dancing the Boogie-Woogie* (ilustración 8) la referencia no es directamente la figura humana, sino la mítica obra de Duchamp -que , por otra parte, no puede negar como punto de partida el movimiento de la figura humana- combinada con el proceso de síntesis de Mondrian. Las planchas curvas sobre la hilera de supuestos escalones remiten a la corporeidad frente a la frialdad angulosa del resto de elementos. Pero -insistimos- es a partir del título de la instalación cuando el proceso de síntesis se muestra palpable.

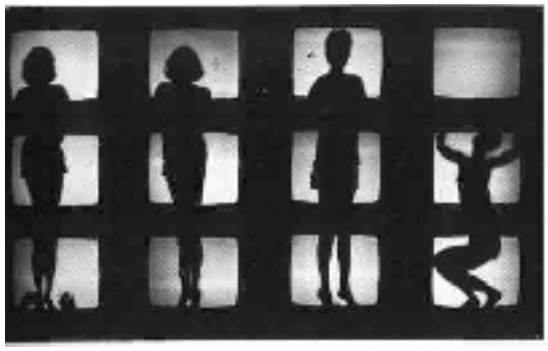


Il. 168. David Mach. *Pacific Blue.* 1984.

Sin embargo, no debemos olvidar la posibilidad de que a partir de módulos que no guarden relación referencial se manifieste, por adición, una similaridad con el cuerpo humano. En *Pacific Blue,* de David Mach (ilustración 168), la disposición de las botellas, y la elección de rellenarlas o no con agua coloreada es lo que proporciona la posibilidad de que reconozcamos en la instalación la figura humana nadando y un tiburón. Ninguno de los módulos utilizados remite a la figura humana,

pero sí su conjunción. Las botellas poseen, pues, la misma función que los puntos en un diseño realizado por tramas.

Otros recursos pueden ponerse en juego, pero todos acuden a proponer unidades cuya yuxtaposición conforma la figura. Estos recursos no son exclusivos de las instalaciones. Nam June Paik, iniciador de las videoinstalaciones, en la videoescultura *Beuys Scooter* (ilustración 159) utiliza veinte monitores, que, unidos mediante diversos métodos, consiguen simular una figura humana. En algunos casos -sobre todos los de las pantallas de más pulgadas- los monitores se podrán identificar con un fragmento concreto del cuerpo, como ocurre en la cabeza o en el torso. Tanto en este caso como en el que analizamos con anterioridad la repetición de módulos posee un carácter de marcado acento constructivo. La construcción adquiere otro enfoque cuando nos enfrentamos a una videoinstalación como *Prólogo* (ilustración 169). La descomposición de las figuras a través de las pantallas lleva a provocar el posible equívoco del espectador: podría tratarse de cuatro mujeres en la misma sala, viendo la videoinstalación. Como el referente de esas imágenes está relacionado con la escala del cuerpo humano de quien visite la instalación, la descomposición no se colapsa, como otras videoinstalaciones, en el simple gusto por la fragmentación. Esta fragmentación tiene en *Prologo*, un sentido, y de este modo, se aleja de otras instalaciones que se han tematizado con el problema de la hiperinformación y los medios de comunicación.



Il. 169. Studio Azzurro. *Prólogo.* 1985.

Con todos estos ejemplos no hemos agotado las propuestas artísticas que se deducen del uso del cuerpo humano en las instalaciones. Por ejemplo, hemos tomado como punto de partida la concepción que tenemos del cuerpo humano desde el exterior. Pero, ¿y aquellos casos en los que la instalación

utiliza la tecnología moderna para dar idea del interior del cuerpo humano? La instalación de Mona Hatoum *Cuerpo extraño* (ilustración 160) apunta en este sentido. Ofrece una imagen del cuerpo humano a través de una máquina. La unificación perceptual que se observa por su inclusión en una pequeña arquitectura cilíndrica nos aparta de toda la reflexión acerca de la multiplicidad de módulos-cuerpos, para integrarnos en una complicación del mismo: el espectador, como cuerpo, se integra dentro de otro cuerpo (el representado interiormente) y, en cierta manera, se autoobserva. Esto nos introduce ya en problemas de pragmática, pues imaginariamente el espectador se convierte en el corpúsculo que puede encontrarse dentro de otro organismo. La estructura fractal de esta instalación se afianza desde un enfoque experiencial.

Por otra parte, numerosas alusiones al cuerpo vienen dadas por el uso de extensiones del mismo. Una máscara de gas en una instalación de Vostell, trajes en perchas, o un conjunto de guantes, sirven para referirse al cuerpo humano sin que éste esté representado como tal. Estas relaciones se basan en lo que McLuhan denominó extensiones del cuerpo humano. Sus teorías son importantes para comprender el universo experiencial que plantea la instalación. Si para él la tecnología es una extensión de los sentidos y del cuerpo[26], la casa es, por ejemplo, una prolongación de los mecanismos de termorregulación del cuerpo, como una piel o abrigo colectivos. Las ciudades, siendo extensiones, acomodan las necesidades de grupos grandes. Vistas las invenciones humanas de este modo, no resulta extraño entender las líneas de fuerza de una instalación según todos los recursos culturales que se asocian a nuestro cuerpo. De hecho, la aparición de un nuevo género como la instalación tal vez tenga relación con la modificación del mismo concepto de cuerpo que tenemos en la actualidad. Este cuerpo que está siendo penetrado y manipulado, se está convirtiendo en algo tan moldeable que también podrá introducirse en la obra artística (sea por realidad virtual o por la organización espacial de una instalación). La misma ropa o las diversas

26.McLUHAN, Marshall: *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano.* Paidós. Barcelona, 1996. Pág. 88.

realizaciones arquitectónicas, que eran una extensión de nuestra autorregulación térmica, tienen ahora un espacio de carácter artístico en la instalación. La necesidad corporal se ha trascendido hasta formularse en términos artísticos[27].

6. EL PROBLEMA DE LA EXPERIENCIA

?*El pintor aporta su cuerpo* -decía Valery, y Merleau-Ponty añadía: ?No se ve cómo se podría pintar un Espíritu". Si el arte plantea el enigma del cuerpo, el enigma de la técnica plantea el enigma del arte. En efecto, los materiales de visión pasan por el cuerpo del artista en la misma medida en que la luz es la que fabrica la imagen"[28]. Dos citas de unos autores que se han convertido en clásicos nos manifiestan que ya desde el mismo momento de la creación se ponen en juego factores pragmáticos. Nunca la pragmática -los factores por los cuales comprendemos de hecho la obra artística, con todas sus características contextuales- ha afectado tanto a la creación de un género que es ante todo, contexto.

27.Una visión menos complaciente es apuntada por McLuhan. En 1844 ya se jugaba a la lotería con el primer telégrafo estadounidense. Con esta invención, ?el hombre había iniciado aquella extensión o exteriorización del sistema nervioso central que ahora se acerca a la extensión de la conciencia mediante la retransmisión por satélite"(McLUHAN, Marshall: *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano.* Paidós. Barcelona, 1996. Pág. 260). Cabría señalar la instalación y la realidad virtual como dos espacios que se sirven del concepto de extensión del cuerpo humano y convertirse así en el resultado de su actividad creadora.

28.VIRILIO, Paul : *La máquina de visión.* Cátedra. Madrid, 1989. Pág. 29.

La instalación no se puede comprender totalmente sin pensar en su puesta en escena y en la presencia del cuerpo de un visitante-espectador transitándola, rodeándola, observándola[29]. Es cierto que toda obra posee una dimensión pragmática, pero con la instalación se ha puesto el acento más en esa dimensión que en otras. La prágmática misma genera la instalación, y numerosas obras adquirirán todo su significado por la presencia del espectador mismo. A través de ejemplos se verá mucho más claro lo que intentamos explicar.

Retomemos el caso de Mona Hatoum en *Cuerpo extraño* (ilustración 160). Esta pequeña arquitectura en la que el espectador ha de internarse para ver, a sus pies, cómo la imagen va recorriendo diferentes conductos interiores del cuerpo, adquiere todo su sentido a partir de la introducción del cuerpo del espectador. El espacio creado en la construcción cilíndrica apunta a la ilusión de que el visitante se crea, realmente, en un conducto. De esta manera, la instalación juega en el terreno de lo pragmático: es nuestro propio cuerpo el que se integra en el interior de otro cuerpo (que por otra parte, podría responder a una grabación de nuestras propias vísceras). Lo importante en esta instalación no es el objeto, sino la interacción que se produce entre las imágenes y el cuerpo del espectador.

La inclusión del espectador en la misma instalación hace que podamos hablar de un espacio bastante complejo, donde la noción de escala resulta esencial. Como afirmaba Minkowski, "el espacio no se reduce a las relaciones geométricas que fijamos como si, limitados al simple papel de espectadores curiosos o científicos, nos encontrásemos fuera del espacio. Vivimos y actuamos dentro del espacio y en él se desarrollan tanto nuestra

29."Desde el final de los sesenta, la introducción en la creación y la reflexión del arte conceptual, diseñado en particular desde el psicoanálisis, permitió que el desarrollo de una comprensión de que la posición del espectador con respecto a una obra de arte no está fijado en un ‹punto de vista', sino que éste está continuamente transformándose como resultado del proceso y de los impulsos conflictuales de la experiencia social". En OLIVEIRA, N.; PETRY, M.; OXLEY, N.: *Installation art.* Thames & Hudson. Londres, 1994. Pág. 28.

vida personal como la vida colectiva de la humanidad"[30]. Dentro del contexto artístico, hemos visto cómo nuestra interacción con los objetos propuestos en una instalación puede acentuarse gracias a los efectos de la tecnología. Sin embargo, otros factores se ponen también en juego, como la escala, que afecta directamente a la relación de nuestro cuerpo con el entorno presentado, y por tanto, modifica la lectura que podamos dar de la obra. Estas apreciaciones se pueden incluir en un campo determinado por la fenomenología.

Robert Morris incide en *Notas sobre la escultura* en que la conciencia de escala es función de la constante entre el propio cuerpo y el objeto. El espacio intermedio, por tanto, queda implicado en la comparación. ?Los objetos de gran tamaño incluyen mayor espacio en torno suyo que los de pequeño tamaño. Es literalmente necesario mantener la distancia con relación a los objetos de gran tamaño para poder hacer entrar la totalidad del objeto en el propio *campo de visión*... Es esta distancia necesariamente grande del objeto con relación a nuestro cuerpo, para poder ser contemplada, la que estructura el modo público o no personal"[31].

La escala, como vimos con anterioridad, afecta a la posición que el espectador adopte en relación con el objeto artístico, y por lo tanto no existe sólo una mediación visual sino enteramente corporal. Gracias a la escala, por ejemplo, encuadramos la miniatura en el espacio de la visión, y no tanto en un espacio vivido. El cuerpo del espectador se muestra en las instalaciones como una variable, es un objeto móvil. No se podrá hablar de las caras del cubo como cuadrados, porque según la disponibilidad de ubicaciones del cuerpo del espectador, solamente en un punto esa cara se convertirá en un cuadrado.

30.Este texto de Minkowski está tomado de BOLLNOW, O. Friedrich: *Hombre y espacio.* Labor. Barcelona, 1969. Pág. 26.

31.MARCHÁN FIZ, Simón: *La historia del cubo: Minimal Art y Fenomenología.* Rekalde. Bilbao, 1994. Pág. 38.

Bollnow relaciona el concepto de delante y detrás con la misma esencia corporal humana:

?Delante es para el hombre la dirección a la que se dirige con su actividad. Así pues, no nos apercibimos de lo que es ‹delante' y ‹detrás' cuando estamos inactivos, sino tan sólo cuando estamos ocupados en algún trabajo. Esta actividad es la que confiere al espacio circundante su orientación determinada, y en ésta están fundidas las direcciones de delante, al lado y hacia atrás. Esto se da del modo más natural y expresivo cuando el hombre se encamina hacia una meta determinada, pues aquí no sólo proyecta su atención hacia una tarea desde un emplazamiento fijo, sino que intenta alcanzar su objetivo por un movimiento propio a través del espacio"[32].

Por tanto, cuando, en la misma percepción de la obra, organizamos reticularmente los módulos de Sol LeWitt, una serie de factores aparecen como determinantes de esa relación. Y esos factores no aparecen en la misma obra, sino en las peculiaridades perceptivas humanas. La lectura de una obra no sólo viene determinada por ella misma. Su incrustación en una arquitectura dada de antemano modifica el punto o los puntos desde los que puede ser contemplada, transitada, rodeada. La presencia del cuerpo del espectador supera el carácter lineal que contemplamos en nuestro primer análisis sintáctico. La dimensión ‹anchura', por ejemplo, vendrá determinada por la escala humana. El sujeto espectador se convierte en referencia. Su eje de simetría determina la izquierda y la derecha.

En las instalaciones, no nos encontramos ante una operación bidimensional, como puede ser considerada la visión debido a que no atraviesa los objetos opacos. Es la tercera dimensión la que da idea del dato experimental, cuyo sentido se obtiene mediante el desplazamiento. Andre Barre y Albert Flocon insisten en *La perspectiva curvilínea* [33] en la modificación que efectuamos en nuestra visión hasta plasmar en ella unos

32.BOLLNOW, O. Friedrich: *Hombre y espacio.* Labor. Barcelona, 1969. Pág. 54-55.

33.BARRE, Andre y FLOCON, Albert: *La perspectiva curvilínea. Del espacio visual a la imagen construida.* Paidós Estética. Barcelona, 1985.

ejes de coordenadas, aunque en realidad nuestra visión sea similar a la del ‹ojo de pez'. Es la educación la que interviene, por tanto, en esa percepción adquirida. Es cierto que este tipo de observaciones se puede aplicar a cualquier objeto, sea artístico o no. Pero con las instalaciones nos encontramos con un caso peculiar, en el que el desplazamiento del espectador es un arma que el artista tiene en cuenta. El espacio vivencial se convierte, así, en un espacio artístico. La concurrencia de ambos espacios asume, por tanto, la interacción entre el cuerpo del espectador como un elemento más. Los espacios vacíos son también espacios artísticos, pues son espacios susceptibles de ser ocupados por el cuerpo del espectador.

Esta tensión entre la idea que el artista tiene del receptor y el cuerpo mismo del receptor, determinará la materialidad de la obra. Weiner, por ejemplo, acepta como aspecto integral de su obra la existencia de un receptor. Hasta el punto de que pierde importancia la condición de la obra, y la deja en manos del supuesto receptor[34].

El receptor, tiene, por tanto, una capacidad que se pone de manifiesto con la obra misma. Ya ocurría en el *Gran vidrio* de Duchamp, donde el visitante se podía reflejar. La participación del espectador estará en función de la idea que el artista haya tenido de él. Los espacios construidos por Matta, o el *Ambiente Negro* de Fontana, obedecen a esa performatividad. En obras conceptuales se ponen en juego las facultades intelectivas del visitante. Manzoni, al realizar su obra *Línea 1,140m. 24 de julio de 1961,* propuso una caja de acero que se exhibía cerrada. En su interior se encontraba un rollo de papel en el que estaba marcada una línea de las dimensiones explicitadas en

34.?*Pregunta:* Un aspecto integral de tu obra es la existencia de un receptor. La persona que recibe la obra -tal como yo lo entiendo - tiene que decidir si tienes que construir la pieza, si debes hacerla fabricar, o si no es necesaria.¿Por qué?
Weiner: Porque no tiene ninguna importancia.
Pregunta: ¿Qué es lo que no tiene importancia?
Weiner: La condición de la pieza. Si yo tuviese que elegir su condición, tomaría una decisión artística que otorgaría un peso innecesario e injustificado a lo que es una presentación, y que, por tanto, tiene muy poco que ver con el arte."ROSE, A: ?Cuatro entrevistas", en BATTCOCK, Gregory (ed.): *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual.* Gustavo Gili. Col. Punto y línea. Barcelona, 1977. Pág. 115.

el título. Este tipo de obra alude a una capacidad intelectiva que va más allá de lo puramente perceptual (aunque el espectador pudiera ver reflejada su propia imagen en el metal brillante). Con este tipo de obras se establecen nuevas líneas de relación entre el espectador y la obra. Intelectivamente, el espectador debe completar la obra, proseguirla.

En la ampliación de escala hay, por tanto, cierta facultad performativa, cierta puesta en escena. El espectador no ve por separado. Se integra en la obra misma. Marchán Fiz plantea que esta puesta en escena, esa ocupación del espacio que realizaba el *Minimal Art* "tomaba como motivo estético la sospecha fenomenológica, tamizada ahora como idea estética, de que la percepción del objeto y la percepción del espacio, su ser cosa y la espacialidad por ella incoada, no constituyen dos problemas distintos y, menos, excluyentes"[35].

No es extraño este interés por la fenomenología, si tenemos en cuenta la impresión que había causado la obra de Merleau-Ponty *Fenomenología de la percepción,* publicada por primera vez en 1945. Los objetos minimalistas se reducían a formas simples. Pero la recepción de la obra les interesaba más de lo que se podía sospechar a partir de la apariencia de la misma. Esta actitud es calificada por Marchán Fiz como 'fenomenológica', "pues parece tematizar en su arte algunas de las aventuras de un zambullirse en los fenómenos de ese aparecer del ser en la existencia en el ámbito de la percepción. En este sentido, el artista minimalista eleva a material artístico unas estructuras de comportamiento, anteriores a la aparición de la imagen y los objetos reconocibles, cuyos correlatos objetivos son los cuerpos geométricos elementales. Pero aún así, es capaz de sumergirse a través de la experiencia perceptiva en las espesuras del mundo pues todo lo demás

35.MARCHÁN FIZ, Simón: *La historia del cubo: Minimal Art y Fenomenología.* Rekalde. Bilbao, 1994.Págs. 36-37. Esta idea proviene de un célebre ensayo en el que se traía a colación las características teatrales de experiencias artísticas minimalistas: FRIED, M: ?Art and objecthood", *Artforum*, Junio, 1967. (En esta investigación se ha utilizado este mismo texto, pero una vez recopilado: FRIED, M: ?Art and objecthood", en BATTCOCK, Gregory (ed.): *Minimal Art. A Critical Anthology.* University of California Press. Los Angeles, 1995. Págs.116-147).

vendrá por añadidura"[36].

Partiendo de principios husserlianos, Merleau-Ponty apunta una serie de cuestiones que no son ajenas a la interpretación que vamos a hacer de las instalaciones. Merleau-Ponty tiene como objetivo no seguir ligado a la estructura del *cogito* cartesiano en lo que respecta a la percepción. Por el contrario, entiende ésta como una experiencia encarnada. De este modo el carácter vacío y abstracto del *cogito* se pierde, a cambio de unir el cuerpo a un mundo determinado. Desde esta perspectiva, es lógico pensar que la recepción de una instalación (obras que Merleau-Ponty no llegó a conocer como tales, pues el término se acuñó posteriormente a su muerte, en 1961) responda más a un acoplamiento del cuerpo en el espacio que a una percepción fría. La encarnación propiciada por Merleu-Ponty resulta ser un precedente para entender que nuestro cuerpo no se encuentra en un espacio, sino que él mismo es espacio[37]. Asimismo, entiende el sujeto que percibe como una entidad que está siempre en proceso de renovación. El carácter performativo o espectacular, el recorrido inherente al desplazamiento de un cuerpo, el del espectador, por un espacio, nos parece también acorde con esta fenomenología de la percepción planteada por Merleau-Ponty.

Otras cuestiones fenomenológicas podrán ser también de importancia. Por ejemplo, el concepto de cuerpo como ser tocante y tocado aporta cierta consistencia paradójica que es afín a la paradoja de la instalación, puesto que la instalación es un objeto de arte que se visita, se penetra, cuya característica definitoria es su falta de definición explícita, cuyas técnicas son múltiples. Aquí la distinción entre objeto artístico y sujeto espectador es

36.MARCHÁN FIZ, Simón: *La historia del cubo: Minimal Art y Fenomenología.* Rekalde. Bilbao, 1994. Págs. 32-33.

37.Como resume John Lechte, ?nuestro cuerpo está siempre ya en el mundo; por consiguiente, no hay un cuerpo en sí mismo, un cuerpo que pueda cosificarse y tener categoría universal. La percepción es siempre una percepción encarnada, sólo es lo que es en un contexto o situación determinados. La percepción no existe aislada". LECHTE, John: *50 pensadores contemporáneos esenciales.* Cátedra. Madrid, 1996. Pág 52.

mínima, pues están interactuando completamente (hecho en el que coincide con la realidad virtual, como explicamos en este mismo capítulo). Estas cuestiones se encontraban ya en las primeras instalaciones minimalistas. Incluso en las obras de Dan Flavin se pueden aplicar estas características, porque su materia artística es precisamente la luz, y ésta no es un objeto asible, sino que se adhiere al sujeto, existe precisamente porque el sujeto puede ver gracias a que ella existe; a pesar de su carácter etéreo, en las instalaciones de Flavin se focalizan centros de atención y se crea un espacio que trasciende al físicamente dado.

Pero en general, la trascendencia implícita en la obra minimalista se basa en una interrogación acerca del espacio. El espacio no está ahí, independientemente del hombre, puesto que el espacio existe en la medida en que el hombre es un ser espacial. No es sólo que la obra rapte un espacio a su alrededor (como Maderuelo proponía en *El espacio raptado*[38]), sino que este espacio raptado se confronta y simultanea con el despliegue que realiza el hombre como ser espacial. Esta es, a nuestro entender, esa vertiente fenomenológica existente en la instalación. El espacio es, además una forma de concepción humana, una coordenada, y ha de estar relacionado con su actitud vital. Por eso no podremos hablar en las instalaciones de un espacio matemático, homogéneo, frío, sino de un espacio vivencial. El espacio matemático no sería otra cosa que el resultado de una síntesis ejercida sobre el complejo espacio vivencial, como afirma Bollnow: "El espacio matemático resulta del espacio vivido prescindiendo de las diversas relaciones vitales concretas y reduciendo la vida a un mero sujeto del entendimiento"[39].

Pero este espacio vivido ha de ser de diferente categoría al resto de experiencias. Sólo así adquiere su forma, su peso, frente a la corriente general de vivencias. Es en este momento cuando nos internamos en una experiencia estética.

Pensemos, por ejemplo, en *Reasons for knocking at an empty house,*

38.MADERUELO, Javier: *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura.* Mondadori. Madrid, 1990.

39.BOLLNOW, O. Friedrich: *Hombre y espacio.* Labor. Barcelona, 1969. Pág. 29-30.

la videoinstalación de Bill Viola (ilustración 88). La experiencia del espectador es resultado de cierta mímesis. La ubicación de la misma silla que aparece en el monitor, enfrentada a él, o la posibilidad de que los auriculares ofrezcan al visitante los mismos sonidos que en teoría escucha la figura del monitor, dan muestras de que la experiencia del observador está guiada por el artista, y que ésta no se inscribe en el terreno de la pura percepción visual. Todo el cuerpo actúa; se sienta, mira al monitor, se coloca los auriculares. El espectador (1) interpreta las imágenes superpuestas al monitor; (2) al interpretarlas, produce su propia experiencia; (3) sus experiencias están en función de la elección y la composición de elementos que el artista ha dispuesto. La facultad mimética del espectador resulta, pues, esencial, para la comprensión de *Reasons for knocking at an empty house.* Y es también una facultad intelectiva la que le permite poner en relación los elementos dispuestos por Bill Viola. Estas complejas redes de relaciones que se establecen en esta videoinstalación apuntan a que ha dejado de tener sentido la bipolaridad espectador-obra, y que estos dos términos han terminado integrándose. La experiencia, el espacio vivido lo es realmente cuando la polaridad se disuelve y el hombre termina siendo un hombre espacial en una obra que utiliza los recursos espaciales.

Muchos otros resortes, y menos complejos, pueden asociarse a la integración de la instalación en el campo de la experiencia corporal. Cuando el artista conoce los efectos dislocadores de la visión de ciertas imágenes, los ha introducido en corrientes como el *op-art*. Estas manifestaciones, pasadas al campo ambiental, proporcionan una mayor movilidad al espectador, no constreñido ya por la bidimensionalidad de diseños como los de Vasarely. Los diversos modos de aparecer del objeto artístico pueden establecer equívocos perceptivos, juegos cinéticos, etc. Si tenemos en cuenta las anomalías que pueden existir en la relación entre el ojo y la cosa, o las modificaciones sensoriales, las lecturas (sensoriales) de un único objeto artístico se bifurcan. Husserl decía:?Si miro algo con ojos estrávicos *(sic)*, si toco algo con los dedos cruzados, tengo dos diferentes ‹cosas vistas', dos diferentes ‹cosas tocadas', aunque la cosa real es sólo una. Esto entra en el problema general de la constitución de una unidad cósica como *unidad aperceptiva de*

multiplicidad de grado diverso, las cuales, a su vez, son ya percibidas como unidad de multiplicidad" [40]. Éste es otro modo de abordar las múltiples experiencias posibles con nuestro cuerpo a partir de una instalación dada. En las experiencias de Soto (ilustración 170), la relación entre la subjetividad del espectador y la objetividad de la obra están particularmente presentes. El artista utiliza precisamente esos juegos que provenían del *Op-art*, y fomenta la posibilidad de múltiples percepciones divergentes del mismo objeto artístico, según se coloque el espectador o cómo vaya recorriendo ese espacio.

Il. 170. Soto. *Penetrable sonoro.* 1970

Se trata de una dimensión muy pragmática de la obra de arte. No nos abocamos a un mundo constituido por cosas (los objetos que configuran la instalación) y por entidades etéreas o auráticas (aquello que trasciende el espacio físicamente dado y los objetos que se hallan en él), sino por una interacción contínua. El mismo Husserl decía que no existen dos mundos separados constituidos por cosas y almas. Como apuntaba Merleau-Ponty, todo lo conocemos encarnados.

Husserl consideraba que la actitud natural era la mirada[41], es decir, la pura interacción, el mismo hecho. La participación del espectador es la misma obra. No se concibe sin él, es un espacio más allá de la materia.

De este modo, la experiencia integral (y no sólo visual) del espectador es la que permite la comprensión de *Steps* de David Dye (ilustración 171). En 1988, Dye realizó esta instalación en la Showroom Gallery de Londres. Usó

40.DORFLES, Gillo: *El devenir de la crítica.* Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Pág. 133. Cita tomada por Dorfles de HUSSERL, E.: *Idee per una fenomenologia pura e per una fisolofia fenomenologica.* Einaudi, Turín, 1970. Pág. 457-458.

41.HUSSERL, Edmund: *Problemas fundamentales de la fenomenología.* Alianza. Madrid, 1994. Pág. 73.

Il. 171. David. Dye.*Steps.* 1988.

cables, luces fluorescentes ultravioletas y espejos para moldear en el espacio una escalera del suelo al techo. Los volúmenes cuadrangulares fueron esculpidos en el espacio a través de señalar las aristas de los escalones, pero el espectador sólo podía darse cuenta de ello cuando completaba la información visual con la táctil y colocaba la mano en el vacío del primer escalón.

Desde luego, el arte sólo es aprehendido desde la experiencia, pero las instalaciones tienen la peculiaridad de poner énfasis en el carácter vivencial, en la introduccion del espectador y, a menudo, en el efecto de retroalimentación que se efectúa entre la maquinaria y cada uno de los presentes en el público.

Así con la fenomenología se entiende un poco más la instalación desde un punto de vista pragmático. La instalación no es el conjunto de objetos, sino la percepción misma en la interacción de mi cuerpo y los objetos. Si la instalación no es un conjunto de objetos sino algo más, nos encontramos cercanos a un planteamiento fenomenológico. Lo puramente material (esos objetos) se introducen también en una dimensión temporal, la del mismo recorrido del espectador. Este interés por lo temporal responde a tendencias simultáneas a la instalación donde había un alto grado de teatralidad, como en acciones o *performances*.

En 1972 Chris Burden se hizo encerrar en una bolsa, que fue depositada en una carretera de California. La obra se denominaba *Deadman* y, afortunadamente para Chris Burden, el título no se convirtió en realidad. En esta obra, se cuenta con la presencia de un cuerpo en un espacio. Sin

embargo, predomina la acción sobre la estaticidad. El espectador está en espera del temible momento en que el artista muera en un accidente. Esta dimensión temporal no es comparable a la utilizada, en cambio, en las instalaciones. Y tampoco nos hallamos en un espacio aurático prefijado, como pueda ser un museo o una galería. La dimensión temporal en las instalaciones se verá prefijada, por una parte, por la técnica empleada (bloques de hielo que deben derretirse, materia orgánica en putrefacción, la temporalidad impuesta por el dispositivo videográfico), y por otra parte, por la experiencia del espectador.

En las videoinstalaciones existe cierta linealidad en la percepción sujeto-objeto, que proviene de la misma focalización que se manifiesta de la pantalla de nuestro televisor hasta nosotros. A la vez se desarrolla una captación por parte de un supuesto 'objeto' (es decir, la cámara de vídeo) del mismo sujeto-persona y su entorno, con lo cual todo él se objetiviza. Un precedente de ello en el terreno fílmico lo encontraríamos en la película *La Dama del Lago*, en que se utiliza por primera vez la cámara subjetiva, identificando el objetivo de la cámara con la posición del punto de vista de uno de los personajes.

Podemos decir que allí donde se realiza la concreción de un punto de vista es donde se coloca el mismo sujeto (claro que cualquier sujeto puede suplantar el espacio de cualquier objeto). Si el cine nos obliga como espectadores a situarnos en un sitio concreto, la instalación invita al sentido motriz, a la experiencia de la duración, pues la instalación no se descubre de un golpe; no se trata ya de una multiplicidad de puntos de vista, sino de una total movilidad[42].

Y la instalación es precisamente la interacción resultante con el

42. Por ejemplo, la instalación de Peter Campus denominada *Dor* habla precisamente de los puntos de vista. El espectador no está en el campo de la cámara que se halla en la sala pero su imagen se proyecta en el muro contiguo a esta sala, de forma que si penetra en este espacio para observarse, saldrá del campo de la cámara y no se verá. Su imagen será correcta siempre y cuando se halle en el plano de la imagen. De otro modo, sólo puede verse de modo periférico. Si, como ocurre aquí, se pone en juego el cuerpo del visitante, el dispositivo videográfico no actúa como un espejo, frontalmente, sino que se desarrolla un circuito más complicado de visualización.

espectador porque la dimensión temporal ha comenzado en la obra plástica. Responde a un carácter performativo. Se ha puesto en juego un principio empático. En la experiencia de la instalación hay juegos fenomenológicos. El dato es esperado, percibido, recordado y rememorado; se desliza en el tiempo en cada momento de percepción, y su comparación con un momento anterior visto (la totalidad de la instalación, otros de los elementos de la instalación que hayamos percibido antes...) es la recepción misma, que es temporal. Ésta es la experiencia de una instalación, en términos generales. Y también podría ser la de un cuadro, con la salvedad de que con la instalación, es como si nos halláramos dentro de la representación misma, en el paisaje descrito por un cuadro que es, en efecto, la realidad. Y como, desde otro punto de vista, nuestro cuerpo está formando parte de la obra, podemos sentir aquí otro principio fenomenológico. Si la instalación es más una presentación de objetos que una representación, es porque estamos dentro de la instalación, y miramos estos objetos como una nueva realidad. La instalación no es ya un cúmulo de objetos, sino algo que trasciende un espacio (y en este sentido es un arte, pero un arte basado en la recepción, en la experiencia del espectador, que forma parte de la instalación).

Y en este complejo juego de la percepción está la obra misma. En este sentido, la obra se ha personificado en cada una de las percepciones de cada espectador. Es más múltiple que nunca. Es una obra múltiple, porque responde a una experiencia de nuestro cuerpo. Y es más espectacular; por eso la instalación nos recuerda tanto a la realidad virtual. Los ejemplos de la instalación y de la realidad virtual suponen, en nuestra opinión, una puesta en práctica de aquello que Román Gubern califica como ‹imagen-laberinto’ en comparación a la ‹imagen-escena’. La imagen-laberinto responde a una visión integral de la percepción. Se encuentra, como nuestra experiencia, llena de nudos, rodeos y encrucijadas (y en esto se parece a la percepción de la instalación y de los ambientes virtuales, manifestaciones que tienen en cuenta nuestra presencia como cuerpo que puede penetrar la obra e interaccionar con ella espacialmente). Mientras tanto, la imagen-escena facilita una focalización tan minuciosa en la visión que olvida nuestra dimensión corporal,

de ser en movimiento[43].

7. ESPACIO MATEMÁTICO Y ESPACIO VIVENCIAL: LA PRESENCIA DEL CUERPO EN LAS INSTALACIONES Y SUS CONSECUENCIAS

Son las relaciones de un espacio concreto con el cuerpo humano las que permiten establecer una diferenciación que afecta a los crecimientos uni, bi y tridimensionales que nombrábamos en el capítulo de la sintáctica. Si se puede distinguir entre dos tipos de tiempo, uno matemático, abstracto, medible con un reloj, y un tiempo vivenciado, que adquiere sus características en función de la experiencia humana, tal vez podamos aplicar al espacio unos criterios análogos. Se podría diferenciar, por tanto, entre un espacio matemático abstracto, el de los matemáticos y físicos, y el espacio humano, vivenciado concretamente. Pero las matizaciones no se quedan en apreciaciones verbales. Dice Bollnow [44] que la característica decisiva del espacio matemático es su homogeneidad. Ésta determina una serie de observaciones que pueden ser comparadas con las propuestas de las instalaciones. Ésa es la tarea que emprendemos ahora.

1. Por un lado, en el espacio matemático "ningún punto se distingue de los demás. No existe ningún punto natural de intersección de coordenadas, sino que, por razones de conveniencia, se puede convertir cualquier punto en el centro de coordenadas por un simple desplazamiento de los ejes"[45]. ¿Afecta esto a las instalaciones? Una vez inmersos en la pragmática, observamos que las instalaciones son susceptibles de poseer determinados elementos

43.Estas ideas se desarrollan a lo largo del libro: GUBERN, Román: *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto.* Anagrama. Barcelona, 1996.

44.BOLLNOW, O. Friedrich: *Hombre y espacio.* Labor. Barcelona, 1969. Pág. 24.

45.*Ibídem*

que se configuran como ‹centros de valor' (podía ser el de una pantalla en una videoinstalación, o el de un objeto diferente a un conjunto de elementos análogos, etc.) La ley de la diferencia o del parecido hace que unos determinados elementos puedan ser más valorados, en detrimento de otros. Este es un arma que utiliza el artista. Si bien existe esa posibilidad, por la que no podamos identificar el espacio de una instalación como espacio matemático homogéneo, debemos al menos nombrar aquellas obras que responden a unos planteamientos cercanos a la matemática. Pensemos de nuevo en las retículas de Sol Le Witt. Es evidente que en estos casos el planteamiento matemático es lo que lleva a la posibilidad de multiplicación de módulos cúbicos en el espacio. Este tipo de manifestaciones acercan la matemática a la pragmática de la instalación. Pero incluso en ellas, no podemos hablar de un espacio matemático perfecto. La presencia del cuerpo del espectador supone que un punto de ese espacio posee preponderancia sobre los otros, puesto que es el punto de vista del espectador. En la visión, los cubos convergerán hacia su mirada. Al espacio matemático y al espacio vivencial les separa un abismo insalvable. Y todo ello sin contar con la diferente valoración que ejerza el espectador. Por ejemplo, la diferencia entre derecha e izquierda vendrá definida por el mismo cuerpo del visitante. La izquierda y la derecha carecen de sentido en la homogeneidad del espacio matemático. Sin embargo, la dimensión pragmática podrá tenerla en cuenta, como cuando el visitante actúa para pasar las páginas en el libro-monitor de *Alchemy,* de Simon Biggs (ilustración 150). Estamos ante una diferencia valorativa sólo presente en la pragmática del espacio, pero no en el concepto de espacio matemático.

2. La segunda apreciación apuntada por Bollnow sugiere que en el espacio matemático no ?hay dirección que se distinga de otra. Por una simple rotación se puede convertir cualquier dirección del espacio en eje de coordenadas"[46]. Respecto a las instalaciones, la presencia del espectador sugiere no sólo un punto, sino una direccionalidad. Respecto a la percepción visual, el cuerpo

46. *Ibídem*

humano percibe direccionalmente. No tenemos ojos en la espalda. Esta evidencia modifica la libre direccionalidad. El recorrido alrededor de la obra, o transitando por ella, tiene en cuenta siempre la interacción con unos seres determinados direccionalmente; la variación de dirección depende totalmente del espectador. Esté o no señalado un camino en la instalación, el recorrido del espectador implica ese camino, y está dirigido por esa relación del hombre con su mundo. No es extraño que el camino, por tanto, se haya convertido en un potente símbolo en la vida humana. Este hombre, que ya lleva en sí la posibilidad de dirigirse a un lugar se concibe, como un *homo viator* [47]. Así, son posibles propuestas como los *Corridors* de Bruce Nauman. Toda direccionalidad, al implicar un delante y detrás, lleva implícita también la dimensión temporal. No extraña, por tanto, que la direccionalidad haya sido utilizada por los artistas en dos sentidos: por una parte, como puesta en evidencia del recorrido del espectador (que es lo que más nos interesa por ahora); y por otra parte, como tema por el cual comprender el simbolismo implícito en la instalación misma (pensemos por ejemplo, en la instalación de Eva Lootz *La ruta de la seda,* mostrada en la ilustración 172)[48].

II. 172. Eva Lootz.*La ruta de la seda.* 1989.

47.BOLLNOW, O. Friedrich: *Hombre y espacio.* Labor. Barcelona, 1969. Pág .56.

48. *La ruta de la seda* se basa en una reflexión sobre el trueque y el comercio que se daba en esta travesía que comunicaba Oriente y Occidente y pasaba entre el Mar Negro y el Mar Rojo.
Aquí ya se establecía un simbolismo primitivo de los colores (rojo-sur, negro-norte). A través de esta obra se plantea la idea de que los nombres de esos mares no se debieran al color de las algas, sino a la situación respecto a las caravanas de especies y seda. Eva Lootz recrea en esta ocasión dos estanques de cristal, uno rojo y otro negro, con un carácter referencial que hace gala de nuestra condición de *homo viator.*

Cuando Bollnow caracteriza el espacio vivencial, sus apreciaciones parecen adaptarse mucho más convenientemente a las instalaciones:

?1) En él existe un punto central determinado que de algún modo (...) viene dado por el lugar del hombre que está ‹vivenciado' en el espacio"[49]. Este primer apartado denota una implicación del espectador con los objetos dispersos en el espacio que abre un cauce de libertades -en otras artes, inimaginable- para el receptor de la obra.

?2)Hay en él -continúa Bollnow- un sistema ejes determinado, relacionado con el cuerpo humano y su postura erguida, opuesta a la gravedad terrestre"[50]. Esta determinación espacial afecta invariablemente a las instalaciones. Por ejemplo, las losas de Carl André (ilustración 66) adquieren toda su potencia a raíz de confinar el objeto artístico en el suelo. Las dimensiones humanas, su verticalidad, son las que provocan que este artista se afane en utilizar unos resortes de horizontalidad evidentes. Gracias a la corporeidad del espectador estos objetos llaman la atención. Si la estructura física del hombre no se correspondiera a esos ejes de verticalidad, el recurso utilizado por Andre carecería de sentido. La apropiación del espacio es, por tanto, una apropiación que depende de las coordenadas que el cuerpo del hombre impone. Es así, también, como otras obras minimalistas adquieren una dimensión espacial que desborda sus propios límites, como los enormes cubos.

3. Por otra parte, según Bollnow, en el espacio vivencial ?las regiones y los lugares son cualitativamente distintos. Sobre sus relaciones se basa una estructura multifacética del espacio ‹vivencial', para la que no existe analogía

49.BOLLNOW, O. Friedrich: *Hombre y espacio.* Labor. Barcelona, 1969. Pág. 25.

50.*Ibídem*

en el espacio matemático"[51]. ¿Puede aplicarse esta afirmación a las instalaciones? Estudiemos detenidamente sus consideraciones de Bollnow. Al sentenciar que ‹las regiones y los lugares son cualitativamente distintos' nos asalta una pregunta. ¿A qué se refiere exactamente con el adverbio cualitativamente? ¿Lo considera en oposición con ‹cuantitativamente'? Volvamos un momento a las consecuencias del análisis sintáctico que proponíamos en el primer capítulo. Cuando nos referíamos a un crecimiento unidimensional, identificando cada módulo con uno de los objetos de la instalación, no teníamos en cuenta la cualidad del objeto. Por tanto, podría ser posible una instalación diferente a otra con el simple hecho de añadir un módulo más. La base de la diferenciación entre una instalación y otra sería simplemente numérica, y podría incribirse en ese espacio matemático ideal. Sin embargo, nos hallamos en un mundo de objetos, que se diferencian cualitativa y no sólo cuantitativamente. Dos instalaciones que utilicen, por ejemplo, el recurso de recubrimiento de las paredes con papel de empapelar, y en las que las dimensiones de las paredes sean exactamente iguales, no darán como resultado una misma instalación. La simple imposibilidad de que dos espacios sean ocupados simultáneamente da una razón de una diferencia de calidad, y no de cantidad. La imposibilidad de que un cuerpo humano se encuentre a la vez en esos dos espacios confiere una diferencia cualitativa a los dos espacios (aparte, por supuesto, de que los motivos utilizados en el papel de empapelar puedan ser distintos). Es la vivencia, siguiendo a Bollnow, la que ofrece una lectura multifacética de las dos instalaciones; e incluso la lectura se vuelve multifacética en una misma instalación cuando son más de una las personas que la visitan, o cuando, siendo sólo un espectador, varía el tiempo de la visita. Esto es especialmente evidente en obras compuestas de objetos efímeros. Todo este abanico de posibilidades no entra en los cánones de un espacio matemático, sino que adquiere toda su potencia en un espacio dirigido al espectador mismo como cuerpo visitante, y no como una entelequia.

51. *Ibídem*.

4. En cuarto lugar, Bollnow afirma que ?no hay sólo transiciones fluidas de una región a otra, sino también límites netamente recortados. El espacio ‹vivencial' muestra verdaderas discontinuidades"[52]. La homogeneidad del espacio matemático se pierde en el espacio vivencial. O mejor, el espacio vivencial se enriquece con fluctuaciones, regiones abruptas, fluidez momentánea, etc.. Es así como percibimos las diferencias espaciales, y lo que nos permitirá, por ejemplo, imponer fronteras, distinguir entre espacios públicos y privados, entre un interior y un exterior. Este tipo de fluctuaciones se integran en la pragmática misma de la instalación.

Il. 173. Martín Villanueva. *Biblioteca.* 1995.

5.Todo ello, además, se completa con una afirmación que nos hace concebir el infinito en una versión mucho más compleja que la que propone el espacio matemático. Las diferencias que acabamos de apuntar entre un interior o un exterior llevan a pensar en un espacio vivencial delimitado, y por tanto, se puede entender como finito. Bollnow afirma que ?ante todo, el espacio ‹vivencial' nos es dado como un espacio cerrado y finito y sólo por experiencias posteriores se ensancha hasta una extensión infinita"[53]. Es la cualidad, la diferencia, por tanto, la que se impone a esa infinitud. Hay posibilidad de infinitud, como muestran, por ejemplo, aquellas instalaciones que transgreden las diferencias aportadas por nuestro cuerpo entre el interior y el exterior (pensemos en *Biblioteca*, de

52. *Ibídem*

53. *Ibídem*

Martín Villanueva, ilustración 173). Se trata de una infinitud imaginada, no realizada factualmente, lo que no constituye un obstáculo, puesto que cuando hablamos de infinitos matemáticos nos encontramos con una idea abstracta. El hombre no puede aprehender más que imaginativamente estos dos tipos de infinito.

6. ?En su totalidad,-afirma Bollnow- el espacio ‹vivencial'no es una zona de valor neutral. Está ligado al hombre por relaciones vitales tanto fomentadoras como frenadoras. En uno como en otro caso pertenece al campo de la actitud vital humana"[54]. Esta comprensión del espacio vivencial se pone en juego en las instalaciones y alude a problemas de territorialidad estudiados ampliamente en la kinésica o en la proxémica. El problema de la creación de un espacio virtual afecta a ello. Una instalación puede proponer un recorrido sin que éste se llegue nunca a realizar. Contribuye al freno una serie de factores culturales (el espacio aurático que analizaremos, por ejemplo).

7. Todas estas apreciaciones que se integran en la pragmática, a pesar de haberlas desligado de una dimensión semántica, imponen valores de significado a las instalaciones, pero adquieren esos valores por su interacción con el espectador. Desde esta perspectiva, resulta acertada la afirmación de Bollnow por la cual ?cada lugar en el espacio ‹vivencial' tiene su significación para el hombre. Por ello, para la descripción del espacio ‹vivencial' empleamos las categorías usuales en las ciencias de espíritu"[55].

8. Resumiendo, las instalaciones se concretan dentro del espacio vivencial del hombre, asumiéndolo como lugar de escena artística. Se trata de un espacio que el hombre vive, por lo que en cierto modo se podrá comparar con otros espacios experimentados por el ser humano. Sin embargo, las connotaciones estéticas de estos espacios aportarán otros matices que superan la mera vivencia. Por ello se integran en el terreno de lo artístico y no en lo puramente experiencial. Así, la unión arte-vida se fortalece más que la de otras categorizaciones artísticas anteriores, porque admite como suyo un

54. *Ibídem*

55. *Ibídem*

espacio vivencial y reflexiona sobre él. Si Bollnow concluye sobre el espacio vivencial que"no se trata de una realidad desligada de la relación concreta con el hombre, sino del espacio tal y como existe para el hombre y, de acuerdo con ello, de la relación humana con este espacio, pues ambas cosas son imposibles de separar"[56], con la instalación, la interacción hombre-espacio, protagonista de nuestra vida cotidiana, se integra totalmente en el campo artístico.

Una frase como la de ‹el hombre se encuentra en el espacio' sugiere una problemática, la de considerar el espacio como un cubículo en cuyo interior se integra el hombre. No se puede concebir un sujeto sin espacio que posteriormente entrara en contacto con éste. Una oración así no hace otra cosa que evitar la pragmática de las instalaciones. Se trata de una frase hecha, demasiado simplificadora, como ocurría también con el esquema lineal de sujeto creador-obra de arte-sujeto receptor. Aunque se puedan identificar los términos del esquema, ello no indica que existan límites definidos entre ellos. De igual modo, diferenciar el hombre del espacio, aparta las posibles transgresiones que puedan aportar las instalaciones acerca de este férreo esquema. Toda la fenomenología toma en cuenta el problema del tiempo y el espacio para desgranar el cúmulo de consecuencias que produce la interacción del hombre con el espacio. Dentro del contexto de las instalaciones se suman el hecho de concebirnos en un terreno artístico, de diferente calidad que el universo de los objetos cotidianos.

El concebir al hombre y al espacio como entidades separadas da como resultado una constricción. El punto donde podemos integrar al espectador de una instalación no es un punto fijo, sino móvil. Los elementos que conforman la instalación establecen con el receptor una red de relaciones también móvil, a través de la distancia y la dirección. El hombre receptor no es un hombre fuera de la instalación, pero tampoco se conforma como parte material de la misma. Esta relatividad no permite hablar de un hombre y un espacio por separado, sino de diversas interacciones que se muestran con

56.BOLLNOW, O. Friedrich: *Hombre y espacio.* Labor. Barcelona, 1969. Pág. 24-25.

palabras tan poco determinadas como un ‹aquí', un ‹ahí' o un ‹allí'.Hablar del hombre separándolo del espacio contribuye, en suma, a establecer una frontera entre un sujeto (el hombre) y un objeto (el espacio). Una falsa frontera, similar a la que escinde arte y vida.

8. VIRTUALIDAD E INSTALACIONES

La instalación es interdisciplinar, y lo es precisamente por su percepción integral por parte del espectador. Éste es un cuerpo que se mueve en el espacio, que observa y podrá tocar (o no)[57] la instalación. En unos determinados metros cúbicos ha aparecido un espacio de determinadas características que trascienden el espacio ‹medible'. En este sentido, la instalación recupera ciertos aspectos de los rituales de las edades primitivas, en la que se establecía un espacio sagrado, performativo, en la que los espectadores, los creyentes en el ritual, se entregaban a él y participaban. El rito es la instalación misma.

Pero simultáneamente, la instalación recoge aspectos de otras realidades que se están creando en la actualidad: los ambientes virtuales.

Como dice Baudrillard[58], en las máquinas virtuales el problema del sujeto y del objeto no se plantea, ni estamos libres ni alienados. Porque las máquinas virtuales generan también un espacio. Y de igual modo pasa con las instalaciones, pero esta vez superponiéndose a un espacio frío y medible. El procedimiento para conseguirlo ha sido parecido: en la instalación con objetos, y en la realidad virtual con imágenes sintéticas colocadas en el casco

57.Muchas veces esto dependerá de la visión del galerista. Como a éste le interesa una obra aurática, que rinda beneficios, puede cuidar de los objetos de la instalación como si se tratara de un objeto sagrado valorado en mucho dinero (visión generalmente equivocada, si tenemos en cuenta la opinión de numerosos artistas de que el objeto en sí no es lo válido, sino la idea de la obra, la acción de realizarla, etc.).

58. BAUDRILLARD, Jean: ?Videoesfera y sujeto fractal", en ANCESCHI, BAUDRILLARD y otros: *Videoculturas de fin de siglo.* Cátedra. Col. Signo e imagen. Madrid, 1990. Pág. 34.

de una realidad virtual.

La diferencia radical entre imágenes creadas numéricamente en la R.V. y los objetos de nuestra cotidianeidad, permite hablar de la instalación como un espacio que, siendo artístico, está más cercano a la realidad que la propuesta virtual.

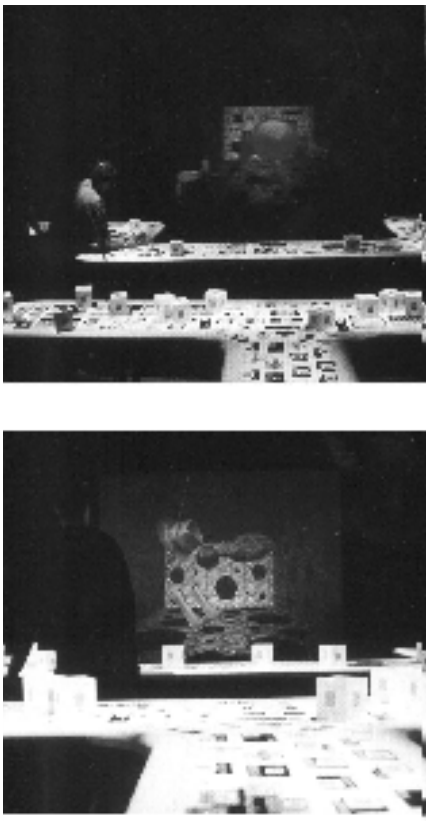
Si decíamos hace poco que la instalación es cada vez más múltiple y personalizada, esta multiplicidad por personalización se acentúa aún más en la realidad virtual. La única materia que percibimos visualmente es pura electricidad. La imagen sintética expuesta en la realidad virtual se configura gracias a un programa informático, no ha sido el resultado de una impresión de luz en una película, ni es su traspaso a la cinta magnetizada de un VHS. Ambos espacios recuperan la noción de espacio vivencial enfrentado al espacio matemático.

Por otra parte, la vivencia de un ambiente virtual cuenta con la integración perceptual de varios sentidos. No sólo podemos ver imágenes gracias al casco virtual, sino que numerosas interfaces son utilizadas para evocar nuestro sentido del tacto y nuestra movilidad. Los *data gloves* son unos guantes que contienen gran cantidad de sensores que dan información del movimiento del sujeto y se constituyen como un engranaje de la retroalimentación: a través de esta información, se modifica la imagen en la pantalla. En la imagen virtual aparece un simulacro de mis manos, y puedo comprobar en la pantalla de cristal líquido la conexión que existe entre los movimientos reales de mis manos y la traducción en imágenes que se produce en la pantalla. Si a esto le unimos que mis manos están cubiertas con los *data gloves* o guantes de datos, los sensores que hay en ellos pueden llevar a mis manos reales la sensación de resistencia del objeto virtual que estoy moviendo en la pantalla.

Cuando nos movemos en un entorno real, como el de las instalaciones que cuentan con un cúmulo de objetos fisicos y materiales, sabemos que esas cosas son entes reales y no fantásticos porque nos ofrecen una resistencia característica que no se da cuando las fantaseamos. El tacto es el más básico de nuestros sentidos y se relaciona directamente con la categoría de resistencia que ha servido para expresar la impresión de

realidad. Pero, sin embargo, la realidad virtual puede dar esa sensación de resistencia sin que los objetos existan realmente, es decir, siendo los objetos un mero simulacro sintético proporcionado por un complejo programa informático.

Desde este punto de vista, no sería aventurado exponer un proceso de menos a más virtualidad respecto a las instalaciones y los ambientes virtuales.



Il. 174. Perry Hobermann. *El hotel de los códigos de barras.* 1994.

Anudadas a la realidad más resistente y física, se encontrarían unas instalaciones compuestas de elementos materiales, obras que sin embargo ya tienen un germen de virtualidad en el sentido de que enfatizan la interacción con el espacio y el espectador. Un buen número de elementos contribuyen a trascender el espacio físico y a ubicar en la instalación una virtualidad mayor: espejos, vídeos, circuitos cerrados de televisión, etc. Un paso más lo constituirían aquellas instalaciones que ya se sirven de tecnología virtual propiamente dicha y que serían la puesta en escena artística de las innovaciones tecnológicas que ya se han llevado a cabo.

Tomemos como ejemplo la instalación interactiva *El hotel de los códigos de barras* (ilustración 174). Esta obra constaba de una habitación repleta de símbolos con códigos de barras. Cada una de sus superficies era una interfaz, una membrana que podía ser usada por diversas personas para controlar y responder a un mundo de tres dimensiones generado por un ordenador y proyectado en tiempo real. Cada espectador tenía su particular

‹varita mágica', un lápiz ligero que escaneaba y transmitía la información de cada código de barras al computador. Los lápices eran dispositivos de entradas diferentes de información. Cada uno proporcionaba a quien lo usaba una identidad dentro del mundo del computador. A la vez, la habitación funcionaba como interfaz, en el sentido de que el usuario interactuaba a la vez con el mundo real y el generado por el computador.

A partir de estas ‹varitas' se proyectaban en la pared objetos sintéticos que correspondían a los distintos invitados, objetos que respondían a otros y a su entorno, emitiendo sonidos en su interacción. Conseguían tener sus propios patrones de conducta y personalidad; crecían, se desarrollaban y, eventualmente, morían.

Hablar de un espacio común entre el ambiente virtual y las instalaciones es relativo. El proceso de virtualización depende de un grado de inmaterialidad física unido a una convicción del espectador (como cuerpo tocante y tocado a la vez) de hallarse dentro de un espacio, aunque éste sea sintético.

Por otra parte, puede pensarse que la realidad virtual es algo aún muy alejado de nuestro entorno cotidiano, y que resulta más probable hoy sumergirse en una instalación que en un ambiente virtual. Pero también esto es relativo. Margaret Morse nos lo recordaba en 1994:

?Se predice que en tan sólo diez años los dispositivos del ordenador, el teléfono, la televisión por satélite y por cable, los juegos electrónicos y el cine se habrán fusionado en un entorno virtual que sea capaz de establecer con nosotros una *interacción* que permite que hasta cierto punto, y en diversos grados, nos sintamos *inmersos* en él.
Algunos llaman a este entorno virtual *ciberespacio,* el no lugar en el cual, por ejemplo, se encuentran dos personas que hablan por teléfono"[59].

59.MORSE, Margaret : ?¿Ciberia o comunidad virtual? Arte y ciberespacio", en *Revista de Occidente* nº 153. Febrero 1994. Pág 73. El término ciberespacio fué acuñado por William Gibson en su novela *Neuromante*. Por su parte, Peter Weibel define así el ciberespacio: ?Básicamente, el ciberespacio corresponde a un tipo de simulación interactiva, denominada también simulación cibernética. El ciberespacio es, potencialmente, el medio computerizado más amplio jamás desarrollado para lograr en el observador la sensación de encontrarse en una realidad virtual, en una

Desde este punto de vista, no estamos comparando el espacio creado por una instalación con el generado gracias a la realidad virtual compuesta por *data suits*, *data gloves* o un casco con pequeños monitores de cristal líquido, sino que nos estamos inmiscuyendo en un concepto de virtualidad que está presente cada vez que accedemos metafóricamente a una comunicación vía maquinal (como con las interfaces del teclado, el ratón, la pantalla táctil, el joystick, etc.). Tal cantidad de interfaces que rodean nuestra vida cotidiana no son simples experiencias visuales, sino que suponen la interacción con nuestras manos, y necesitan de la interacción con nuestro cuerpo. Podemos hablar con un ordenador gracias a un programa que traduce del español al inglés (lo auditivo se ha puesto en marcha); podemos presionar unas teclas para que en la pantalla aparezcan determinadas letras (estamos versionando una escritura más virtual que la resultante de nuestra interacción táctil con un papel y un lápiz); la integración de lo visual, auditivo y táctil contribuye a crear un espacio virtual relacionado con las máquinas que nos rodean.

Puede parecer que las imágenes sintéticas de una realidad virtual son convincentes, que generan un espacio; esto ocurre porque simulan una ubicación de nuestro propio cuerpo en una realidad que se dinamiza a medida que nuestro organismo se mueve. La perspectiva lineal habitada por el espectador responde, según Maldonado[60] a una eficaz relación comunicativa, productiva y operativa con el entorno. Las pantallas de cristal líquido nos ofrecen imágenes bidimensionales, y el desarrollo de la perspectiva permite cierto realismo y cierta capacidad de descripción de un espacio.

Aunque toda perspectiva sea de carácter simbólico y convencional (recordemos a Panofsky), apoyamos la idea de Maldonado de un realismo evidente en nuestra cultura, un realismo que permite una cada vez mayor

simulación dinámica de un mundo tridimensional. Esto origina un cambio paradigmático radical respecto al observador externo, transformándole en observador interno" (WEIBEL, Peter: ?Realidad virtual: el endoacceso a la electrónica", en GIANNETTI, Claudia (ed.): *Media Culture.* Ed. L'Angelot. Barcelona, 1995. Pág. 11).

60.MALDONADO, Tomás: *Lo real y lo virtual.* Gedisa.Barcelona, 1994. Pág. 38.

ubicación imaginaria y experiencial del espectador. Desde este punto de vista, la distinción entre realidad descrita bidimensionalmente y la tridimensionalidad del espacio ocupado por la instalación es evidente. No obstante, dentro de las posibles imágenes en un ambiente virtual, las que utilizan una perspectiva lineal pueden acentuar el convencimiento y la simulación de la realidad. Después de todo, la confusión y ampliación de un espacio dado a partir de la bidimensionalidad de una pintura ha existido gracias al trampantojo. Si podemos entender la instalación como un planteamiento de una rudimentaria realidad virtual, al trampantojo también le correspondería esta calificación. A principios de este siglo, el realismo tradicional fue atacado por las vanguardias históricas, pero en ámbitos técnicos se estaban consiguiendo imágenes cada vez más realistas. El trampantojo tradicional, el pictórico, estaba dejando de utilizarse pero, por otra parte, surgían imágenes fotográficas y cinematográficas cada vez más ‹reales', dada su huella indexical con respecto al mundo circundante. El virtuosismo (y la virtualidad) manual empezó a ser cambiado por un virtuosismo tecnológico. Maldonado afirma[61] que nuestra civilización se caracteriza por las imágenes trompe l'oeil, que alcanzan una prodigiosa verdad realista gracias a su asociación a tecnologías de producción y difusión. Los trampantojos mejor conseguidos son, hoy por hoy, habiendo pasado por cine y televisión, las gráficas computerizadas, cuyas últimas realizaciones tienden a producir realidades virtuales en las que el observador-actor-operador penetra interactivamente con la ayuda de prótesis ópticas, táctiles o auditivas (interfaces).

9. LA EXPERIENCIA EN LA REALIDAD VIRTUAL Y EN LAS INSTALACIONES: SEMEJANZAS Y DIFERENCIAS

Uno de los peligros más habituales señalados contra la RV ha sido el de empobrecer nuestra relación con el mundo real. Una cosa parece clara: la

61. MALDONADO, Tomás: *Lo real y lo virtual.* Gedisa. Barcelona, 1994. Pág. 55.

RV, tanto como las instalaciones, requieren una vivencia y estimulan la dimensión experiencial de la obra de arte. Por un lado, los ambientes virtuales pueden alejarnos de nuestras experiencias cotidianas, pero su modo de observación es, en sí, experiencial. La contradicción se encuentra en el mismo objeto examinado, pues ya no está clara la distinción entre un objeto (la imagen) y un sujeto (el espectador). Un mínimo movimiento del observador arrastra a la totalidad del sistema de representación.

?En el mundo natural tenemos la sensación de ser observadores externos; cuando tocamos algo, parece que este algo no cambia. Pero en los medios electrónicos, el principio básico es la interactividad. Incluso una pintura, como una estrella, existe cuando no es observada, pero es necesario que alguien enchufe un reproductor de vídeo para ver una cinta. Este es el grado más bajo de interactividad. Todos estos eventos multimedia llegan a existir sólo a través de la observación de uno. En el mundo electrónico, en que somos meramente observadores internos, el mundo llega a ser un problema de interfaces. El producto artístico ya no es una pintura, no es una ventana bidimensional que se abre al mundo, sino una puerta a eventos multisensoriales, un entorno artificial que consiste en un sistema dinámico de diferentes variables. Uno entra en un nuevo tipo de horizonte de eventos. Estos sucesos pueden ser visuales, táctiles, auditivos. El observador es a la vez un observador externo e interno (dentro del suceso, parte del sistema que es observado). Un dispositivo de casco virtual permite que los mundos virtuales puedan ser explorados, pero lo visto en el casco incluye fragmentos del propio cuerpo del espectador, parte de este mundo virtual"[62].

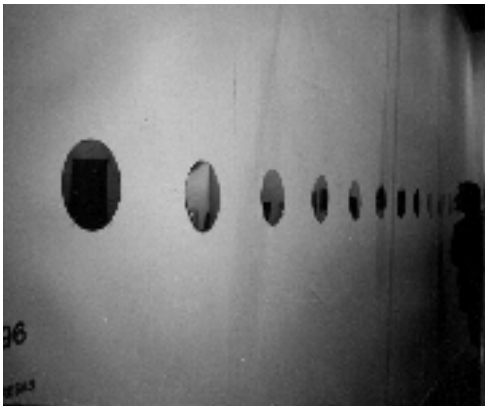
En el entorno interactivo *A-volve*, se plasma una evolución artificial. Sin embargo, son necesarios los soportes físicos ante los que se ha de hallar el espectador. El visitante diseña con su dedo una forma en una pantalla táctil, que automáticamente pasa a un estanque virtual situado cerca. Estas criaturas virtuales se mueven y se comportan según el diseño que el espectador haya creado con su dedo. Y es que esa forma se entiende, en la

62.Son palabras de Peter Weibel en PIJNAPPEL, Johan: ?Peter Weibel. Ars Electronica" (entrevista con Peter Weibel), en *Art & Design* nº39 (*Art and Technology)*. 1994. Pág. 29.

criatura, como una expresión de la adaptación al entorno, y define su movimiento. Estos seres interaccionan entre sí (se devoran y son devorados, procrean etc.) y con los visitantes (en el momento en que éstos tocan el agua del estanque). Estos seres virtuales no han sido creados directamente por el diseñador del programa, sino que nacen de las decisiones de los visitantes de esta instalación interactiva con un programa definido. El contexto en que se ubica el espectador pone en contacto el espacio natural y real del agua.

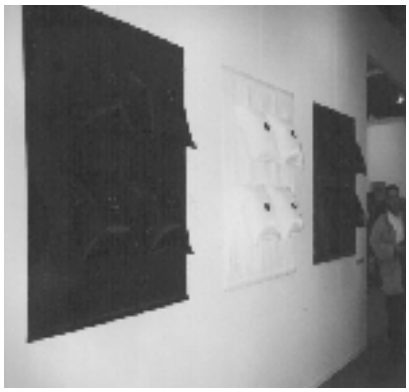
Si se afirma que un ambiente virtual deshace nuestro vínculo con las cosas, es porque se disminuyen las posibilidades de experiencia con el universo físico. Un traje puede aislarnos de él; tenemos la capacidad de ver en una realidad virtual, pero siempre que no vea la realidad exterior a mi casco virtual. Pero lo expuesto bidimensionalmente en la pantalla de cristal líquido es verosímil porque se adapta a construcciones icónicas anteriores que se elaboraron sobre la base de nuestra experiencia con el mundo real. Acentuando lo sentido en el propio cuerpo, podemos olvidar la relación con el realismo del espacio que nos circunda. La inicial limitación visual se ha resuelto ampliando los mecanismos de interacción del observador con el espacio de representación, incluyendo comunicación visual, sonora, táctil etc. Del espacio convencional de representación estamos evolucionando al ciberespacio. No se ha de olvidar que las experiencias integrales de percepción a las que en ocasiones se ha aludido llevan a la creación de instalaciones que utilizan elementos sonoros, olorosos, que permiten ser manipuladas, etc. También desde este punto de vista se puede entender la ampliación que supone la invención de la instalación como una rudimentaria y aún física y material realidad virtual.

Aunque muchas instalaciones utilicen la interactividad por medios virtuales, centrémonos ahora en aquéllas que no se sirven de elementos sintéticos. En estos casos, la separación con la realidad no está corporeizada en una serie de interfaces; más bien se trata de una trascendencia que ocupa el mismo espacio físico que nos rodea. Los componentes siguen siendo palpables, pero sin la necesidad de un *data suit* para que nuestro sentido del tacto se ponga en marcha. Existe la intersección de dos subconjuntos que pertenecen al mismo conjunto de ambientes. Mientras que no podemos



Il. 175. Óscar Muñoz. *Aliento.* 1996.

comer una manzana sintéticamente, ni sentarnos en la silla que reconocemos en la pantalla, sí podemos alimentarnos de los comestibles que se hayan dispuesto en una instalación, sí podemos sentarnos en las sillas de ciertas instalaciones. Por tanto, las correspondencias con los espacios reales suelen ser mayores en las instalaciones que en los entornos de RV. El uso de la RV para fines no artísticos logra en muchos casos modificar o perfeccionar la interacción humana con el mundo real. Se puede conseguir un mundo imaginario con componentes basados en el universo real, pero en el que las cosas y leyes físicas han podido modificarse (objetos que por ejemplo pueden desafiar la ley de la gravedad y hacerlo sentir táctilmente).



Il. 176. Pablo Reinoso. *Respirantes (2 movimientos).* 1996.

En 1992 y 1993 Ulrike Gabriel presentó en España la obra *Breath.* Gabriel define esta instalación con dispositivos virtuales como un estetoscopio virtual. Un cinturón-sensor registra la respiración del espectador. Inmediatamente y en función de su ritmo respiratorio, se van modificando las imágenes abstractas generadas por ordenador que aparecen en la pantalla, a la vez que el sonido. Se podría decir que Gabriel crea así una especie de empatía entre las leyes de las imágenes sintéticas (su programa) y los ritmos fisiológicos corporales. Pues bien, puede hallarse una rudimentaria interacción con estos ritmos respiratorios en las ilustraciones 175 y 176. La obra *Aliento* consta de una serie de fotoserigrafías impresas con grasa sobre metal, visibles sólo al empañarlas

con el vapor del propio aliento. Esto fuerza al espectador, si quiere entender la obra, a acercarse a cada plancha circular de metal. De otro modo, sólo observará una suerte de espejos y por tanto, no habrá degustado los últimos significados de esta instalación. Hay en *Aliento* una suerte de interactividad: comprender la obra quiere decir apostar por un movimiento físico del propio cuerpo del visitante (acercarse a las láminas metálicas) y fisiológico (exhalar muy cerca de ellas para poder ver). Es entonces cuando *Aliento* toma sentido.

Sin embargo, cuando la cuestión de la respiración está sólo representada, muestra una menor interactividad. En la ilustración 176 observamos tres obras compuestas en tres tiempos que se presentaron en Arco'97. Las obras se hallan sincronizadas, de modo que pueden recordar una suerte de respiración. Pero espectador se encuentra muy alejado de poder participar y dar un sentido a la obra. De la necesaria presencia del visitante en *Aliento* para que la instalación tome sentido, hemos llegado a otra obra que, teniendo como referencia un movimiento que puede ser respiratorio, sólo modifica el espacio que comparte con el espectador.

Persiste entre la RV y la instalación una diferencia respecto al espacio físico ocupado, pero de nuevo las instalaciones y la RV coinciden en la transgresión o ausencia de un marco. Podemos encontrar el límite de una instalación en la arquitectura que modifica, pero no podremos especificar en qué preciso milímetro acaba, puesto que involucra un espacio de experiencias que es vivido, no matemático. Si nos sumergimos en una RV, las imágenes combinadas con nuestros movimientos son aún menos delimitables. No existe marco. Todo es experiencia. El único límite son las interfaces, que se alían con nuestro propio cuerpo. Pero, desde otro punto de vista, se podría afirmar que ciertos dispositivos virtuales son materialmente más cerrados. El instrumental montado en la cabeza del usuario le ciega con respecto al entorno físico inmediato. Mientras el espacio simulado puede no tener fin, se desarrolla en una vertiente aislada, es necesaria su no confrontación con el entorno real. Como se trata de un mundo que no existe en el espacio físico, la unión que se efectúe entre ambos será siempre metafórica.

Por otra parte, ya no es una realidad cerrada y comprensible sólo por

una ‹alta cultura' de formación plástica o estética. Se trata de un tipo de realidad accesible para todo aquél que posea casco, guantes y pantalla. Esta ‹igualación' del espectador puede llevar a ciertas ventajas, como el no tener que ‹cargar con el estorbo de un cuerpo como el que poseemos en el universo físico', tal como ha contado Éric Gullichsen[63]. Utilizando una especie de ‹cuerpo intercambiable' penetramos en una RV, cosa que no ocurre en las instalaciones, porque éstas aún están más adheridas a un universo material en el que nos inscribimos como cuerpos (aunque sí ocurra en instalaciones que utilicen dispositivos virtuales como *A-volve)*.

Jose Antonio Mayo ve la interactividad como la pieza clave de los ambientes virtuales. Y añade:

?Los entornos virtuales son por naturaleza interactivos. Pero no todas las obras interactivas son virtuales. Realidad virtual significa un entorno en el que el espectador-actor está totalmente inmerso, hasta el punto de perder sus puntos de referencia y la conciencia del mundo ‹real' que lo rodea. Por el contrario, el arte interactivo deja al espectador con la plena conciencia de su entorno natural"[64].

II. 177. Juan Luis Moraza.*Estiludio*. 1996

Estas cuestiones diferenciales pueden observarse en *Estiludio* (ilustración 177), una obra en la que existe interactividad y dispositivos mecánicos. Se trata de una máquina

63.Cita tomada de VIRILIO, Paul: ?El arte del motor", en *Revista de Occidente* nº 153. Febrero, 1994. Pág. 40.

64.MAYO, José Antonio: ?Hibridaciones. El arte de la era virtual", en *Intermedia*. Dic. 93- Enero 94. Pág. 37.

tragaperras manipulada en la que el espectador puede actuar. Con las teclas típicas de las máquinas tragaperras, el visitante consigue adherir aleatoriamente una serie de prefijos (‹anti', trans", ‹post'...) con unos sustantivos que señalan tendencias artísticas (‹clasicismo', ‹realismo', ‹expresionismo', modernismo'...), adjetivados posteriormente (‹ilustrado', ‹abstracto', ‹metafísico', etc.). Los premios que este tipo de máquinas dan habitualmente se han transformado en un acertijo artístico. Está claro que en esta obra se necesita la presencia y actuación de un visitante, como ocurre en la RV, pero este visitante no pierde la conciencia de lo que haya a su alrededor; de hecho, la máquina responde a las características de los artefactos que existen en lugares para juegos recreativos. La interactividad en este caso no supone pérdida del sentido físico y material, como sucedería si trasladáramos este planteamiento al ámbito de los ambientes virtuales creados por superposición al cuerpo del espectador.

La instalación interactiva *Touch me* , de Alba d'Urbano (Institut für Neue Medien de Frankfurt), presenta cierto parecido con la obra de Moraza, pero esta vez se utilizan dispositivos informáticos y se expone la imagen en una pantalla incrustada en un bloque prismático. Las imágenes aparecidas corresponden a la cara de la autora, pero si el visitante toca la pantalla (y por tanto, alguna zona del rostro de Alba d'Urbano, pongamos la boca), desaparece esa zona (la boca) y aparecen otros rasgos (de nuevo la boca) del visitante. El monitor funciona casi como un monitor-espejo en unión de dos realidades, una electrónica y otra experiencial y material. La identidad del sujeto y el objeto se funden en un instante, lo que alude a la fragilidad del sujeto que ha entrado ya en el proceso interactivo y mediatizado. El espectador puede manipular y experimentar la imagen dentro de los límites que le procura el dispositivo informático.

La interactividad también se muestra en otra exponente del Institut für Neue Medien de Frankfurt, quien presentó dentro de las actividades de Arco'96 *The flux of influence*, una instalación interactiva que consistía en la proyección de olas generadas por un ordenador. La forma y dirección de cada ola dependía de la presión de las manos de los espectadores a través de unos sensores, lo que invitaba a una experiencia colectiva, que la autora

interpretaba como una experiencia alegórica respecto a ‹los grupos de presión' (las manos que determinaban las corrientes). En estos dos últimos casos, como en otros anteriores, podemos ver cómo se adhiere la realidad representada tecnológicamente a la experiencia vivencial del cuerpo del espectador que es, al fin y al cabo, lo que nos interesaba.

10. INTERACTIVIDAD Y TIEMPO

En este campo de experiencia que nos ha servido para relacionar RV e instalaciones, se puede afirmar que si bien un ambiente virtual convierte al observador en observado, las instalaciones en general no pueden ser englobadas bajo esta perspectiva.

Hemos comentado instalaciones en las que la vigilancia de un visitante permite la exposición o no de su imagen en una pantalla. Pero, aparte de las videoinstalaciones con cirtuito cerrado de televisión o del uso de dispositivos virtuales en las instalaciones, ha de tenerse claro que no nos hallamos en una observación del espectador de la misma categoría que encontramos al hablar de un ambiente virtual. En un ambiente virtual, el dispositivo recaba información del espacio físico del cuerpo y de los movimientos del mismo usuario. Es condición indispensable. El acto de observación, el movimiento de los ojos, puede ser recabado por sensores situados justo frente a nuestra retina. La máquina puede reaccionar de inmediato. El ojo, la boca, nuestros refugios faciales de intimidad, se integran en una retroalimentación lógica que no controlamos. Quien la controla es la máquina. De ahí que Margaret Morse recoja estas significativas palabras de Friedrich Kittler:

?El efecto de la RV no sería tan inquietante si no nos damos cuenta de que estamos siendo observados por algo que no podemos reconocer como sujeto o persona en los sentidos europeos tradicionales, y que no

obstante demuestra constantemente que nos ve sin mostrarse a sí mismo"[65].

Por tanto, si se puede hablar de interactividad en las instalaciones, podríamos establecer una largo proceso entre instalaciones que son simplemente visitadas, otras que incitan a la actuación consciente, u otras que usan la presencia física del visitante para alterar su forma.

La participación del espectador puede llegar a ser imprescindible en una propuesta de instalación. Este nivel representaría el mayor grado de interactividad entre obra y espectador. En 1987 Peter Weibel organizó un simposio (*Open Space, Free Sounds)* que investigaba propuestas que ya se encontraban en la libertad que John Cage pretendía dar a la audiencia. Dos artistas americanos, David Bunn y Stephen Wilson, idearon un ambiente sonoro. Instalaron fuentes de sonido en un ambiente, y era el movimiento y la actividad del público la que creaba el sonido. De ahí que la obra sólo pudiese funcionar a través de la participación del espectador. De ahí que -más allá de concebir esta obra o no como una instalación- Peter Weibel considere ?la participación del público como la faceta más importante del uso de los medios electrónicos, y también como una función utópica"[66]. La inclusión de medios electrónicos en un espacio pre-dado consigue la elaboración de instalaciones que promocionan la interactividad, pero saber exactamente dónde se halla la frontera precisa entre una instalación y otras propuestas electrónicas que generan una nueva experiencia del espacio en el espectador es prácticamente imposible.

Consideremos, por ejemplo, *La ciudad legible* (ilustración 117). Aquí el espectador tiene un control dinámico, gracias a su bicicleta, de los parámetros visuales de la obra. Además, se necesita mucho más tiempo en explorarla que la visualización de muchas de las obras que observamos en

65.MORSE, Margaret: ?¿Ciberia o comunidad virtual? Arte y ciberespacio", en *Revista de Occidente* nº153. Febrero, 1994. Pág. 76.

66.PIJNAPPEL, Johan: ?Peter Weibel. Ars Electronica" (entrevista con Peter Weibel), en *Art & Design* nº39 (*Art and Technology)*. 1994. Pág. 28.

un museo. Y requiere no sólo la atención del espectador, sino su movimiento corporal, trasladado al mecanismo de la bicicleta.

Por un lado, las instalaciones constituyen un precedente de los ambientes virtuales pero, por otra parte, han funcionado como el sedimento de *happenings, performances* y otras actividades que utilizan procesos teatrales y plásticos a la vez. Esta sedimentación aparece por varios aspectos. Un espectador en directo puede ver y correr mientras unos actores-artistas le animan a encender hogueras, a hacer estallar explosivos, etc. En los *happenings* y *performances* de los 60 y 70 la interactividad consistía en contribuir a la obra misma. En los medios interactivos que usan los ambientes virtuales, el usuario no se limita a mirar o escuchar; su labor consiste precisamente a intervenir cambiando el entorno a su gusto (con las limitaciones del programa). Entre una perspectiva y otra se encuentra el amplio campo de las instalaciones, que a pesar de ser concebidas para ser visitadas (y no sólo observadas), para construir un espacio, cuando el elemento participativo es *consciente* por el espectador, penetra en una tendencia más afín a las acciones y *performances*. Sin embargo, los límites entre una instalación y un *happening* no se pueden definir expresamente, pues ciertas instalaciones implican que, por ejemplo, el espectador pueda dar con un cincel a una piedra.

Si observamos instalaciones interactivas con dispositivos de RV, realmente ya nos hallamos en el terreno de esta última. Por tanto, la conclusión también es clara: no existe oposición explícita entre instalación y RV. Aquellas instalaciones que sólo con la presencia física del espectador se modifican vuelven a jugar con una interactividad que ahora no es consciente. A menudo es importante la inclusión del proceso temporal en la obra plástica. A pesar de esta complejidad de corrientes y dispositivos posibles en una instalación, parece que la interactividad se encuentra en la instalación por un factor temporal. Una instalación visitada y visitable pone énfasis en una recepción que se encuentra lógicamente en una experiencia temporal de un espectador.

La inclusión del vídeo en una instalación también contribuye a acentuar el factor temporal y la variación de apariencias de una instalación a cada segundo. Por tanto, ayuda a observar ésta como un nuevo género

asociado a la inestabilidad, a la multiplicidad de puntos de vista, a la penetración del movimiento en la plástica. La unión de arte y tecnología proporciona una interactividad descrita por Pijnappel en estos términos:

?Interactividad significa que usted, el espectador, tendrá que pasar de ser un admirador pasivo a ser un participante integral, directamente consciente de este nuevo paradigma de materia y tiempo. No será necesario un pensamiento racional. Los resultados de todos los experimentos pronto serán diseminados en la Aldea Global, y quizás, eventualmente, arte y vida lleguen a ser una sola cosa"[67].

11. ¿INSTALACIONES EN LA RED?

Las obras de este fin de siglo, y las opciones tecnológicas de las que dispone el artista resultan multidisciplinares. Pilar Espona opina que las imágenes de la actualidad son multimedias, ?combinación de imagen, texto, sonido e imagen en movimiento. El hipertexto se define como el ideal de navegación en la Red. Es decir, poder saltar de un texto y/o contenido multimedia a otro para enlazar a su vez con otros textos y/o contenidos multimedia sin lectura lineal, a voluntad del ‹lector-navegador'"[68].

La sensación de un usuario en las páginas Web es la de inmiscuirse a su voluntad en un terreno inexplorado. Pero estas experiencias no se producen en un espacio real, sino en el ciberespacio. La obra que un artista proponga en la red carece del sentido táctil, resulta inmaterial. Y sin embargo, ?los artistas que investigan en la World Wide Web han de reflexionar sobre la puesta en escena de sus proyectos artísticos"[69].

67.PIJNAPPEL, Johan (ed.): *Art and Technology* (monográfico de *Art & Design Profile* nº 39). Academy Group Ltd. Londres, 1994. Pág. 7.

68.ESPONA, Pilar: ?Arte y Sociedad Digital", en *Cimal* 47, 1996. Pág. 17.

69.ESPONA, Pilar: ?Arte y Sociedad Digital", en *Cimal* 47, 1996. Pág .17.

En algunos aspectos el ciberespacio no se corresponde con el espacio real. Podemos tocar una pantalla interactiva, o un ratón, pero no ese cuadro expuesto en el museo virtual que me muestra Internet. Pero una suerte de puesta en escena es común en las instalaciones que visitemos en una galería y en otras manifestaciones que podemos hallar en la red.

Si se puede hablar (y muy relativamente) de instalaciones en el ciberespacio es en el sentido utilizado por ciertas manifestaciones en que la red no es usada como un medio publicitario, sino como el propio espacio simulado en el que tiene lugar la obra. Esta vertiente de una posible instalación cibernética se recoge de forma muy especial en aquellas propuestas en las que el internauta penetra en la obra misma y puede modificarla. Una obra nueva nace de la anterior, como ocurría con las instalaciones que iban modificándose a lo largo del tiempo. Se invita al espectador a ser un creador. La interactividad puede ser el motor dinámico de una obra que no es estable en el tiempo, o sea, que se ha multiplicado a cada segundo.

En este sentido, nuestra participación en obras de la red parece una puesta en práctica, casi física, de la interacción que podíamos tener con una obra de arte. Kevin Teixeira nos recuerda que Schopenhauer mantenía que las grandes obras tenían en común una peculiaridad, la de empujar al espectador fuera de sí mismo e introducirlo en la obra. Con ello, se disipaba la división entre un interior y un exterior, entre yo mismo y lo otro. Y así, haciendo que yo mismo pueda convertirme en arte, se capta la esencia de lo que los ingredientes virtuales consiguen, específicamente, como un nuevo medio[70].

Sin embargo, una obra en la red no es tan palpable, puesto que Internet no es un objeto, ni siquiera una organización apoyada por una institución. En la primavera de 1994 se organizó *Amsterdam Digital City*, un entorno virtual en el que se podía interferir. Los artistas empezaron a crear metáforas en este contexto y en la ciudad digital podían tomarse decisiones

70.TEIXEIRA, Kevin: ?Jenny Holzer, Virtual Reality", en PIJNAPPEL, Johan (ed.): *Art and Technology* (monográfico de *Art & Design Profile* nº 39). Academy Group Ltd. Londres, 1994. Pág. 11.

basándose en las decisiones individuales de cada participante. ?Mi punto de vista era que para que la Ciudad Digital fuera un entorno democrático -afirma Walter Van Der Cruijsen- en el sentido de libre acceso a todos los usuarios potenciales, tendría que haber la posibilidad de visitar, explorar y volver muchas veces al sitio de donde se había partido"[71]. En dos meses hubo 10.000 suscriptores. En la ciudad digital se habían creado museos, tabernas en las que se conversaba, y todo daba la apariencia de un sentido de la comunidad aún mayor que el de la ciudad ‹real', Amsterdam. Se creó el *Temporary Museum*, que existía previamente en Nymegen, Holanda. Con este museo temporal se daba la posibilidad a los artistas de instalar su obra. No se trataba de recoger objetos, sino de crear un centro de transmisiones. La intención era crear un espacio donde se podían realizar pinturas y dibujos digitales, pero también talleres temporales, animación, obras de vídeo y propuestas realmente interactivas.

Resulta verdaderamente difícil hablar en sentido estricto de instalaciones en la ciudad digital, pues éstas se ciñen, como hemos visto a lo largo de esta investigación, a un espacio real de partida. Sin embargo, también hemos observado la capacidad de plantear un espacio más allá de lo físicamente dado, lo que constituye un precedente de las actuaciones que pueden ofrecerse en Internet. En la *Digital City* existía un proyecto de televisión interactiva, la *Drukzelf TV,* en la que la gente podía usar el teléfono para cambiar la posición de la cámara marcando un número. En 1989 se propiciaron los primeros pasos para que la red fuera concebida como un espacio en el que se aborda la producción artística. El festival *In the Network of Systems: For An Interactive Art*, organizado por Peter Weibel, se ahondó en la idea de que el arte electrónico no debería ser considerado un producto, sino una actividad en la red. Un año más tarde se creó el premio ‹Ars Electronica', el primer foro que marcaba la importancia de la interactividad en

71.PIJNAPPEL, Johan: ?Walter van der Cruijsen. The new role of the artist as public figure" (entrevista con van der Cruijsen), en PIJNAPPEL, Johan (ed.): *Art and Technology* (monográfico de *Art & Design Profile* nº 39). Academy Group Ltd. Londres, 1994. Pág.21.

los medios electrónicos. Sin embargo, el mundo virtual de la red y los espacios físicos reales pueden compenetrarse a la perfección, de modo que unos y otros se hallen en continua interacción temporal. Esta interacción puede provocar que cada mundo crezca en información, y que ésta proceda del otro, de modo que resulten complementarios. Así ocurre con una curiosa instalación de Antoni Muntadas, *The File Room*. Formalmente, el espectador entra en una sala de archivos, un espacio burocrático construido con ficheros metálicos. Pero, más allá de la presencia física en la sala de exposiciones, cualquiera con un ordenador, un módem y una línea telefónica puede conectarse a la obra. Antoni Muntadas reafirma el carácter de instalación de esta propuesta: ?lo que se intenta hacer con *The File Room* es una ‹instalación abierta': aquél que tenga la posibilidad de conectar con el archivo podrá enviar y recibir información a través del Internet, sistema de sistemas"[72].

La autoría de *The File Room* no puede reducirse a la figura de Muntadas. Es un proyecto producido por la galería de Chicago Randolph Street, con la contribución de numerosas personas e instituciones. En la obra se intenta recopilar un archivo con imágenes que han sufrido la censura artística. Se trata de una obra en proceso abierto, aunque se iniciara en 1994. El aspecto más interesante que conjuga *The File Room* es que se trata de una manifestación física ligada al universo de las instalaciones pero que se apoya en una Web mantenida en Internet y abierta a todo el mundo. De este modo, puede asociarse a las instalaciones, en el sentido de que ésta puede variar según se exponga en un espacio u otro. La obra de Muntadas discurre en el tiempo de un modo acelerado, y también depende de una ubicación no sólo física, sino también virtual.

La reflexión y debate sobre la censura artística a través de esta obra no ha cesado desde 1994, fecha en que se elaboró su exposición físicamente y en que también se puso en marcha su dirección permanente en Internet desde un servidor en Chicago. Posteriormente, se abrieron puntos de acceso

72.COLLADO, Gloria; ?Del lado oculto" (entrevista con Antoni Muntadas), en *Lápiz* nº 103. Mayo, 1994. Pág. 33.

a través de servidores de Leipzig, Bucarest y Linz. Desde el comienzo de su andadura en Internet, la Web de *The File Room* se posicionó como una de las páginas más visitadas del planeta.

En 1996, *The File Room* se expuso en el Centro de Arte de Santa Mónica. Ello supuso ayuda técnica, puesto que era necesario que hubiera una conexión de la red a la propia exposición. En ésta existen explicaciones de la exposición en la que se inserta *The File Room (Des/Aparitions*), se retrata el fundamento de la obra de Muntadas, se facilitan conexiones con la Web madre de Chicago y permite aportaciones individuales a la obra. Acabada la exposición en Barcelona, se añaden más páginas a la red, páginas que recogen la evaluación de su paso por esta ciudad.

En líneas generales, el arte en la red ha de intentar explorar los componentes específicos de este medio. Han de descartarse, entonces, las traducciones de obras preexistentes (nada de fotos digitalizadas de esculturas, de acuarelas escaneadas y vendidas en supuestas subastas en línea, y tampoco de pasillos simulados de famosos museos). Roc y Narcís Parés resumen los matices propios del arte en línea:

?El arte en línea no puede responder a la pregunta ¿qué es el arte?; sólo puede extender la duda sobre la naturaleza el arte hacia otros planos y estimular la curiosidad de las personas con nuevas estrategias. El arte en línea viene a incrementar la diversidad que caracteriza al arte contemporáneo (...) Por descontado, resulta absurdo (cuando no perverso) pensar que el arte en línea llega a substituir alguna de las formas de artes existentes.

Por supuesto, el arte en línea no inventa la interactividad, el arte siempre ha sido interactivo (...). La interactividad a la que aspira el arte en línea es aquella en la que los implicados puedan llegar a actuar como productores"[73].

Estos principios se encuentran en obras como *Please, change beliefs* de Jenny Holzer (ilustración 178). El usuario puede en esta obra añadir y/o

73.PARES, Roc, PARÉS, Narcís: ?Arte en línea", en *Net Conexion*, año 2, nº 4 pág 28 (1996).

modificar las expresiones preexistentes. Por tanto, este trabajo se encuentra en continua modificación, ya que su naturaleza es participativa.

Por otra parte, Julia Scher también ha utilizado la red, esta vez siguiendo sus investigaciones habituales sobre la vigilancia. En *Security Land* (especialmente en el apartado *One house)* podemos ver imágenes de diversos espacios remotos, tomados de cámaras de seguridad. Algunos accesos del edificio virtual se hallan ‹sellados' (para entrar a *The Dugeon* debemos enviar un e-mail a Julia Scher). Aunque en este caso, la interactividad se muestra menos que en *The File Room* o en *Please change beliefs*, la conexión con espacios reales y cotidianos se consigue a través de un espacio determinado por las cámaras.

Il. 178. Jenny Holzer. *Please, change beliefs.* 1996.

El desarrollo del arte en línea produce obras de tan variada índole como la del mundo real. Este paralelo virtual de nuestro universo físico permite que en ciertas obras puedan observarse aspectos comunes a las instalaciones y a otras manifestaciones de carácter performativo. Internet

permite incluso publicaciones especializadas (*Art Daily,* por ejemplo, se proclama como el primer periódico sobre arte en la red), espacios de comercialización de esculturas (*Art Boureau Center*), guías de actividades artísticas, etc. Como explica Juan Carrón, ?si el fenómeno artístico ha alcanzado en el mundo actual unas dimensiones y una difusión nunca conocidos hasta ahora, su presencia en la Red no sólo refleja todas y cada una de las facetas de este florecimiento, sino que amplía aún más sus horizontes, posibilitando la aceleración de su expansión y abriéndolo a nuevas perspectivas"[74].

12. LO INTERACTIVO Y LO AURÁTICO

Es indudable que algunas instalaciones poseen altos valores artísticos, y desde este punto de vista el aspecto contemplativo de la obra de arte pude friccionar con la participación que muchas de estas obras parecen dar por sentada.

Ese ‹espacio trascendido' que denominamos instalación coincide con un espacio físico que vemos (en este aspecto, instalación y RV se distinguían bastante). Puede parecer que esta trascendencia obedece al espacio contemplativo de una obra de arte ‹aurática', frente a cierta espectacularización personalizada (RV) o no (*happenings, performances...)*

Pero esa ‹sedimentación' que observamos en las instalaciones con respecto a estos géneros más teatrales, ¿supone un énfasis en el carácter aurático que definía el objeto artístico según Benjamin? Para poder debatir la cuestión, plantearemos aquí algunas de sus ideas. Benjamin denuncia el desmoronamiento del concepto de arte aurático. El aura es ?la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)", y eso puede remitir a la trascendencia del espacio creado que físicamente está siendo visitado pero que es catalogado como diferente al físico (es decir, artístico). En este

74.CARRÓN, Juan: ?Arte en Internet. Difusión e interacción". *SuperNet Magazine*. Año 3, nº19. Febrero 96. Pág 33.

sentido cabría entender la instalación como un espacio aurático.

El valor cultural de la obra artística responde a una lejanía; y lo lejano es inaproximable (si lo aproximamos, pierde la condición de lejano). La instalación se nos aparece, es visitada, pero si es considerada arte, se le superpone una lejanía, un valor cultural que trasciende los objetos materiales expuestos.

Dice Aumont que si ha existido una multiplicidad de definiciones de arte, esas definiciones tenían algo en común. Se trata de ese ‹algo' que es lo específicamente artístico: ?En prácticamente todas las sociedades que han conocido un desarrollo artístico, el arte está dotado de un valor especial, que confiere a sus producciones una naturaleza fuera de lo común, un prestigio particular, un aura"[75].

El significado de la palabra aura se relaciona con una especie de nimbo luminoso que irradia de las personas y los objetos. El uso de este término para adjudicar esas vibracionees particulares que hacen que un objeto no pueda ser visto como un objeto ordinario no implica que este aura no pueda cambiar de naturaleza a lo largo de siglos y culturas. La función del arte sería precisamente conferir estatus aurático a ciertas producciones.

Benjamin escribió su célebre artículo ?La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en 1935. Impresionado por la multiplicación de imágenes, especialmente por las reproducidas con técnicas avanzadas para la época, supuso que esa masificación iba unida a una pérdida de aura, ya que las imágenes se iban insertando en nuestro mundo cotidiano. Esto supondría una desaparición de lo que se había entendido por arte, porque del valor de culto de la obra se pasaría al valor de exposición. Aumont y otros consideran que en esta época de reproducción masiva se han encontrado otros valores auráticos, porque aura no es igual a eternidad[76].

La naturaleza del aura es cultural, y puede que hoy en día no se tenga tan en cuenta que el arte deba o no ser eterno. ?El arte en general sólo tiene

75.AUMONT, Jacques: *La imagen.* Paidós. Barcelona, 1992. Pág. 318.

76.AUMONT, Jacques: *La imagen.* Paidós. Barcelona, 1992. Pág. 320.

sentido si se está dispuesto a aceptar el valor aurático de las obras de arte, pero la naturaleza de esta aura, y las obra *(sic)* en las que se la reconocerá, son cosas que no han dejado de cambiar desde que el arte es arte", dice Aumont[77].

Por su parte, Brea apunta un ‹enfriamiento del aura' como modificación a la idea planteada por Benjamin. Benjamin afirmaba que a base de multiplicar imágenes éstas se convertían en algo cotidiano al hombre, y que cuando el aura llega a ser lo cotidiano pierde la condición misteriosa que subyace a ella. Brea piensa que el aura no ha desaparecido, sino que se ha enfriado. En nuestra opinión las instalaciones siguen pudiendo ser arte, sólo que el aura podrá responder a otros supuestos culturales. Uno de los que nos parece esencial en este arte es la espectacularización de la obra. Si la RV puede ser una versión tecnológica de la barraca de feria, también puede proponer elecciones artísticas, nuevos ‹géneros' específicos de un nuevo arte que es a la vez imagen y a la vez espectáculo con diversión o entretenimiento o argumento vivenciado por cada uno, es decir, personalizado. Este juego paradójico de cercanía-lejanía, después de todo, es tan paradójico como la RV (estoy dentro y fuera de la imagen) y como las instalaciones (puedo formar parte de una instalación, me inscribo en la red de relaciones que crean campos de fuerza auráticos en un espacio físico).

El motivo de la pérdida del aura era para Benjamin la reproductibilidad técnica. Brea afirma que esta reproductibilidad es, hoy por hoy, telemática, lo que aporta otro matiz a la cuestión. Parece que un matiz de multiplicidad afecta a ello, en el sentido de que la reproducción produce un descentramiento del original a la copia, y ?lo que la noción de reproductibilidad telemática introduce no es ya un puro descentramiento, sino un auténtico *excentricismo,* en radial, en tanto la obra asiste al espectáculo de su *ubicuidad generalizada* -su ‹grado xerox' en terminología

77.AUMONT, Jacques: *La imagen.* Paidós. Barcelona, 1992. Pág. 320.

baudrillardiana"[78].

Las instalaciones son un género contemporáneo, que en principio, con los minimalistas, se sirvió de la serialidad y la repetición, y hoy por hoy son un simulacro de espacio pero todavía anudado al espacio físico. Este cambio de referencia en unos metros cúbicos dados se debe a cierto aspecto aurático; es el arte lo que trasciende ese espacio.

Davidson y Desmond creen que la instalación es una forma de hiperrealismo, como el cine y el teatro. La idea de trascendencia de un espacio dado subyace a sus afirmaciones: ?La exclusión del mundo exterior y la transformación del espacio hacen de las mismas instalaciones objetos desplazados, que nunca son capaces de unirse al ‹mundo real'. Están hechos para ser islas"[79].

Sin embargo, los elementos de una instalación son a menudo objetos tomados de nuestra existencia cotidiana, y por ello preservan cierto aspecto de realidad cuando se muestran como parte de una obra (una instalación que ya supone cierta trascendencia). Cada objeto se usa de distinta manera a como se utilizaría en el ‹mundo real'; por ello, poseen una capacidad de provocar con su presencia en un espacio aurático una serie de significados que anteriormente le eran ajenos.

La modernidad ha basado sus presupuestos en distinciones duales. Lo ideal frente a lo real, lo trascendente frente a lo cotidiano. Pero estas dualidades están jerarquizadas en nuestra cultura (lo ideal sobre lo real, lo trascendental sobre lo cotidiano). Lo que proporciona una instalación, trascendiendo un espacio, es unificar los límites entre las dos opciones de las dualidades.

Gracias a lo anterior, la representación no es algo aparte de nosotros.

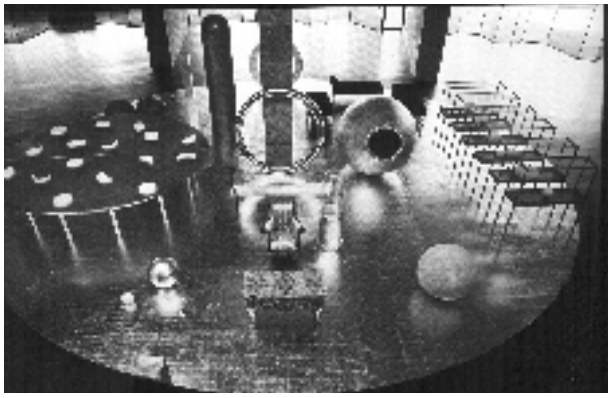
78.BREA, José Luis: *Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era postaurática.* Anagrama. Barcelona, 1991. Págs. 12-13.

79.DAVIDSON, Kate; DESMOND, Michael: *Islands: Contemporary Installations from Australia, Asia, Europe and America.* (Catálogo de la exposición celebrada entre agosto y octubre de 1996 en la National Gallery de Australia). Servicio de Publicaciones de la National Gallery de Australia. Camberra, 1996. Pág. 6.

Hemos penetrado en el mismo aura cuando visitamos una instalación, y eso la hace cotidianizarse y pasar de la representación de un espacio a la presentación de elementos que alteren cualitativamente un contexto. Los componentes de una instalación están tan presentes como nuestro cuerpo.

Así que si Brea defiende un enfriamiento del aura, con las instalaciones observamos una introducción del espectador en las tensiones provocadas por ella, de modo que una instalación acentúa las distintas visiones que podamos tener de determinado espacio. El aura como noción cultural variable que es, ha perdido el valor de la unicidad y la eternidad. Se ha vuelto múltiple en un amplio sentido (temporal y espacial), y aglutina incluso al cuerpo del espectador, que observa experiencialmente esta adhesión y este distanciamiento de la obra (esta lejanía por cercana que pudiera estar).

Pero la cuestión es compleja. El carácter interactivo del nuevo aura que se verifica con nuestro internamiento en una instalación puede ser incluso puesto de relieve por el artista, si este acentúa que la instalación *no debe ser penetrada.* Utilizando la trascendencia de una idea aurática y sagrada, el artista estadounidense James Lee Byars realizó *El pensamiento perfecto* (ilustración 179). En esta obra introdujo elementos de obras anteriores. En el espacio modernista del Museo de Arte de la Universidad de California en Berkeley, Byars adhirió pan de oro al suelo, formando dos círculos. Mientras que el pequeño estaba vacío, el mayor, de 42 pies de diámetro, contenía 23 obras. A los visitantes no se les permitía introducirse en los círculos, pero podían observar la instalación desde múltiples niveles, por los balcones que proporcionaba la arquitectura. La



Il. 179. James Lee Byars. *El pensamiento perfecto.* 1990.

repetición circular y de otros elementos esféricos, la cercanía visual y el simultáneo alejamiento que provenía de la prohibición, más el tono dorado de la instalación, presentaban la instalación como un entorno aurático. Esta instalación es modélica para la presentación de uno de los factores que más han funcionado en el contexto artístico tradicional, el concepto de aura. De hecho, el tono dorado y la palabra aura tienen sus conexiones: *aurum* (oro en latín) y *aura* poseen una misma raíz.

Ni siquiera el sistema social del arte utiliza el valor de lo único. El aura ha cambiado, y eso ha sido corroborado por el hecho de que las ediciones gráficas y los múltiples se hayan convertido en la mercancía de galerías y museos. El aura, hoy por hoy, está asociada a la difusión pública que ofrezcan los medios de comunicación. El ‹efecto Velázquez' ha sido prueba de ello. El aura se ha mercantilizado y a su vez convive con la noción de aura anterior, la del elemento único, porque precisamente esta época, la nuestra, se basa en lo complejo y pluricultural (aunque no todas las culturas tengan el mismo valor económico).

Una de las consecuencias de esto se imprime desde otro aspecto en el universo de las instalaciones. La interpretación de las instalaciones muchas veces dependerá de documentos paralelos de los artistas, porque en sí las obras pueden resultar muy herméticas. En muchos casos (sobre todo americanos), la importancia de una instalación ha venido asociada a la publicidad dada a la exposición, sea por parte de una entidad o por el mismo artista. Y hasta esta misma actuación podrá considerarse arte, de modo que unificando publicidad de la obra y la obra en sí, se puede observar la traslación de una actuación humana a un producto de la acción humana. Lo aurático ha pasado por los medios de comunicación, que le han procurado difusión.La circulación pública de datos está relacionada ahora con lo aurático (como valor cultural en la era del consumismo). Esto no niega los valores estéticos de otras obras, sino que su valoración aurática no pertenecerá a la concedida por los medios de comunicación.

Y con esto parece evidente que el derrumbamiento del aura debido a la reproducción técnica que anunciaba Benjamin era cierto y falso a la vez. Cierto, en el sentido de que ese aura de 1935 aún consideraba la unicidad y lo eterno como valores artísticos sustanciales. Sin embargo, si el aura es

entendida como un fenómeno maleable, como una entidad cultural en evolución, es posible que en una época estuviese asociada a lo eterno y a lo único, pero que en un periodo posterior (la época que ahora vivimos) esta verdad se relativice. De ahí que el cambio que estamos experimentando en nuestro paradigma pueda contener ciertas novedades artísticas, como el género de las instalaciones, y otras manifestaciones no clasificables dentro de la división de disciplinas que hemos heredado de la modernidad.

La relación del aura con la difusión mediática enfatiza el carácter de rito, de relación ceremonial (y, en este sentido, espectacular) de las nuevas obras creadas. Este nuevo aura ha perdido en unicidad y ha ganado en multiplicidad; ha aumentado su valor de ceremonia (lo trascendente corporeizado en el sujeto espectador). Esta participación de tan especiales características hace de las nuevas obras no clasificables (entre las que se encuentra la instalación) un espectáculo (y esto está acorde con la noción de obra que enfatiza la experiencia del espectador). Asoma cierto fetichismo también en este nuevo aura. ?La obra de Warhol se paga tanto como la taza en que desayunaba", dice Brea[80], y con ello apoya su idea de un enfriamiento del aura; pero también resulta curioso ver cómo se cotizan falsificaciones de cuadros con el apoyo de la publicidad de los medios, o cómo un artista como Herron ha basado su obra en la copia literal de creaciones de Malevich, Barnett Newman o Frank Stella.

Si hay enfriamiento del aura, habría que añadir a ella la característica de la multiplicidad y la del sentido espectacular de la obra. Este nuevo aura que nos rodea está presente en las instalaciones. Se podría afirmar que las instalaciones constituyen un género interdisciplinar que es fruto del nacimiento de un paradigma reciente, en el que no sólo se ha variado el concepto de aura anterior, sino que se ha aglutinado con el nuevo. Y precisamente este nuevo aura se ha complicado, como las relaciones tensionales que se describen en la generación de un nuevo espacio por

80.BREA, José Luis: *Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era postaurática.* Anagrama. Barcelona, 1991. Pág. 85.

medio de la instalación. La RV es también hija de este nuevo paradigma, no lo olvidemos, pero la instalación es un género que posee más fuertes conexiones con un mundo experiencial físico y material, y no sintético. Lo único material en la RV es la experiencia corporeizada en el espectador (porque la obra no es el casco, sino las imágenes visuales, auditivas, motoras, etc. que se generen en el campo de fuerzas que existe entre cuerpo, imagen, movimiento propio, en fin, esa retroalimentación continua, humana y sintética, que es la RV). La instalación responde a este nuevo paradigma tal como es calificado en el siguiente párrafo:

?Un aspecto central del nuevo paradigma emergente, tal vez el esencial, es el cambio de objetos a relaciones. Según Bateson, la relación debería constituir la base de toda definición; la forma biológica es un conjunto de relaciones, más que de partes, y así es también como funciona el pensamiento humano; en realidad, solía decir, es nuestra única forma de pensar"[81].

Y esta multiplicidad asociada al aura que está cambiando ya viene de lejos, de esa reproducción técnica que apuntó Benjamin. La fotografía escoge un instante, que es un fragmento, un sólo momento de lo unitario o de lo múltiple. A diferencia de la fotografía, la pintura está asociada al paradigma precedente, que está siendo aglutinado (no eliminado) por el siguiente, porque responde a un modelo anterior de aura. Como dice Robert Linsley, la pintura conlleva la existencia ?de un sujeto humano que habla a otro ser humano de una plenitud de conocimiento y experiencia sensorial que no puede ser imitada mecánicamente"[82].

Un buen número de obras contemporáneas, especialmente *performances*, utilizan una relación ritual. El accionismo vienés se ha destacado en este aspecto. Las obras de Hermann Hitsch ?fueron descritas

81.CAPRA, Fritjof: *Sabiduría insólita. Conversaciones con personajes notables.* Kairós. Barcelona, 1991. Pág. 88.

82.LINSLEY, Robert: ?Critical Realism Revisited", en *C Magazine* nº 24. Invierno, 1990. Pág. 31.

como ‹una manera estética de orar'. Los antiguos ritos dionisiacos y cristianos fueron representados de nuevo en un contexto moderno, supuestamente ejemplificando de la noción de Aristóteles de la catarsis a través del miedo, el terror y la compasión"[83]. Para Otto Mühl, el accionismo fue ?no sólo una forma de arte, sino por encima de todo una actitud existencial"[84]. El uso del dolor ritual tenía para Gina Pane en París un efecto purificador. Bajo estos tipos de *performances* existen reproducciones de prototipos rituales provenientes de diferentes culturas[85]. Una vez trasladados al universo de la instalación, observamos cómo la cuestión del ritual se ha transformado en una participación que puede dar sentido a la obra, como ocurría con *Aliento* (ilustración 175); observamos que esta participación se encuadra dentro de una sociedad de consumo, como cuando en la obra *Estiludio* (ilustración 177) era necesario que el visitante jugara con una máquina tragaperras con argumentos estéticos

Respecto a esa relación ceremonial, ritual, encontrada en este nuevo aura, podemos aprovechar las ideas de Debray. No se trata de la primera vez que el arte tiene estas características. El mundo primitivo funciona con estos rituales, pero su adaptación al contexto en que nos encontramos proporciona un producto diferente. Debray ve en el arte cierto uso mágico, pero este uso se ha convertido en un valor comercial. Creemos que la unicidad, ese valor del aura anterior, también participa en el paradigma del nuevo aura, pero pasado por el mundo de la difusión en los medios de comunicación. Como cuenta Debray, hace falta restablecer la norma:

?Ensalzando el carácter único no de este o aquel cuadro sino del pintor mismo (...) Y, al tomar posesión de ellos, usted comulgará con la

83.GOLDBERG, Roselee: *Performance Art.* Destino. Barcelona, 1996. Pág. 163

84.GOLDBERG, Roselee: *Performance Art.* Destino. Barcelona, 1996. Pág. 164.

85.GOLDBERG, Roselee: *Performance Art.* Destino. Barcelona, 1996. Pág. 165.

mirada, en todo momento, con ese Ser irreemplazable. En el fondo es la imagen mental de una persona única, inefable e invisible, la que hace que se desee adquirir las imágenes materiales y contagiosas hechas de su mano y depositarias de su alma. El mercado del arte no sería rentable si no funcionara con la magia"[86].

Se trata, por tanto, de algo muy diferente al aura anterior, que delegaba en la historia lo que se iba a considerar o no arte. Hoy por hoy, la historia se ha comprimido en instantes. La difusión de la obra aporta ya un valor artístico (por injusta que sea la cuestión para muchos artistas).

Debray, contradiciendo a Benjamin, llega a enfatizar el carácter mágico del aura, hasta el punto de no asociarla al arte tal como lo hemos entendido en la sociedad occidental de la era moderna, sino a una era más primitiva, la de los ídolos, pues considera ‹espiritualista' el vocabulario de Benjamin[87]. Pero el aura de culturas primitivas viene regida por el ídolo, mientras que hoy en día no son ídolos los que manejamos. Esto lleva a Debray a distinguir tres auras diferentes según la época, y a adjudicar tres tipos de imágenes según este aura:

?Régimen ‹ídolo': el más allá de lo visible es su norma y su razón de ser. La imagen, que se lo debe todo a su *aura*, rinde gloria lo que la sobrepasa. Régimen ‹arte': el más allá de la representación es el mundo natural, a cada uno su *aura*, la gloria es repartida. Régimen ‹visual': la imagen se convierte en su propio referente. Toda la gloria es para ella. Esas tres clases de imágenes no designan naturalezas de los objetos sino tipos de apropiación por la mirada"[88].

86.DEBRAY, Régis: *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente.* Paidós. Barcelona, 1994. Pág. 57.

87.DEBRAY, Régis: *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente.* Paidós. Barcelona, 1994. Pág. 93.

88.DEBRAY, Régis: *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente.* Paidós. Barcelona, 1994. Pág. 183.

El hecho de que Debray hable de ‹tipos de apropiación por la mirada' señala el carácter pragmático de su enfoque. Precisamente el tercer régimen enfatiza el fundamento experiencial que ya hemos comprobado en las instalaciones. Y si la instalación pertenece a este último régimen que se esta generando, el de lo visual, es por su apetencia por el todo, porque pone atención en un espectador que experimenta, porque la instalación tiene algo de espectáculo, aunque se haya sedimentado a partir de otras experiencias interdisciplinares:

?Si nos cuesta proyectarnos en una imagen de televisión, más que en la imagen de cine o en una escena de teatro, es por la simple razón de que *ya estamos dentro.* Interpenetración, inmanencia máxima. El presentador es un invitado entre la gente; y todos vibramos *con él* en la conversación, *sobre* el plató. Ahora todo ocurre en la proximidad (...) Entra en crisis la separación entre el sujeto y el objeto que mantenía bloqueado el resorte de la catarsis. Generalizado el nivel único para todos, se ha puesto en entredicho el dualismo fundador de nuestro espacio de representación clásica, ese corte entre lo visto y el que ve en torno al cual se articulaba la vieja relación espectacular (...) No es ningún disparate decir en el momento presente que todo está en todo, es la primera vez que saltamos por encima de la rampa. (...) Círculo de éxtasis encantado, donde se rompe el viejo cara a cara entre el ojo y lo visible, cada uno en su sitio, que presuponía la distinción entre la cosa y su imagen, el hecho y su huella"[89].

89.DEBRAY, Régis: *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente.* Paidós. Barcelona, 1994. Págs. 236-237.

13. ARTE Y VIDA

El que no se pueda especificar concretamente qué pertenece o no a una instalación viene relacionado con esa indefinición entre lo exterior e interior a la obra. Ocurre así desde los principios del término ‹instalación' en el contexto artístico. Ya cuando Robert Morris reflexionaba acerca del concepto de escala comentaba un doble principio de adhesión/distanciamiento que resulta ser plenamente pragmático. Una constante a la obra misma es la escala del cuerpo humano, determinante para que la instalación cree un campo de fuerzas a su alrededor. Muchas esculturas minimalistas, debido a su gran tamaño, resultan ser instalaciones. El espectador puede convertirse en un satélite de la obra, o un objeto integrante de la misma. Este aspecto espacial es explicado por Morris del siguiente modo:

?Cuanto más pequeño es un objeto y más se aproxima, se sitúa con respecto al espectador en un campo espacial más limitado. Esa distancia más grande del objeto en relación con nuestro cuerpo, necesaria para poder contemplarlo, es lo que le confiere su carácter de no-personal (público)"[1].

Morris considera que el uso de las formas cúbicas puras no provoca en principio más que la atracción de la mera forma. El volumen simple del cubo no ofrece la posibilidad de una percepción aislada de cada parte, es decir, no permite el fantaseo del espectador en el detalle. La distancia es aquí impuesta a partir de una mera forma, que no ofrece ninguna oportunidad al espectador de interpretar iconográficamente. La utilización de una pintura neutra y uniforme le quita al objeto un sello que podría provenir de la textura o el color. Al desligar el objeto -el cubo- de cualquier asociación concreta, incluso a través del hecho de no titular la obra, se crea una distancia difícil de superar y a menudo no comprendida, porque su hermetismo radica en que no se ofrece pista alguna para que el espectador realice ninguna instrospección a través de la obra. Prácticamente, el espectador convive con la obra. Pero

1. PIRSON, Jean-François: *La estructura y el objeto (Ensayos, experiencias y aproximaciones)* Promociones y publicaciones universitarias. Barcelona. 1988. Pág. 41.

existe una distancia, la del hermetismo.

Sin duda, este doble juego de distanciamiento y adhesión está en función de cada obra y de los dispositivos técnicos utilizados en ella. Una sola pantalla en una videoinstalación realiza un llamamiento al posible espectador para que siga las imágenes electrónicas. Pero ni siquiera en estos casos se puede elaborar una sentencia de carácter universal. La contrapartida a esta focalización que imponen las imágenes electrónicas correspondería a la igualación de la importancia de éstas. Ocurre así en nuestra ilustración 61, *Fin de siècle II* (dentro del ámbito de las videoinstalaciones), pero también en nuestro entorno contemporáneo, ya que una pluralidad de mensajes se superponen en nuestra vida cotidiana, en la era de la hiperinformación. El efecto de ello puede ser, como ha apuntado Baudrillard, que nuestra mirada se anestesie. Como soporte de entretenimiento y de noticias, la imagen electrónica nos envuelve, nos resulta familiar, pero también nos mantiene poco atentos a su realidad. Un televisor puede estar funcionando las 24 horas del día, aunque sólo se tenga como ruido de fondo. Es imprevisible adivinar las consecuencias de este contexto de saturación de mensajes en el universo de la instalación, pues la adhesión del espectador puede venir impuesta por la cantidad de experiencia del sujeto, circunstancia externa a la obra y a la calidad y cantidad de imágenes que aparecen en la pantalla. Lo exterior y lo interior de una videoinstalación vuelve a estar indefinido.

También resulta importante la dimensión temporal. Lo interior o lo exterior se refiere a un espacio, pero ¿se puede hablar de una dialéctica interior-exterior de carácter temporal en el contexto de las artes plásticas? Una instalación puede ser el resumen de una trayectoria de vida. El concepto de obra como resumen temporal se puede aplicar a las tablas plásticas de Mark Boyle denominadas *Earth Probes.* Estas tablas presentan la fijación de un lugar y un tiempo casualmente elegidos. Con los ojos tapados, se lanzaban 1000 flechas sobre un *mapa mundi*, para que el azar fuera el motor de la obra. Estos dardos determinaron 1000 puntos geográficos. Desde entonces, la labor de Boyle es la de viajar por esos lugares. Se sirve de un procedimiento que resulta levemente afín a un método científico (un trabajo de campo) para tomar algo de la superficie de cada lugar. Las *Earth Probes* son resultado y

resumen de un proceso que nace de lo aleatorio, pero cuyo desarrollo temporal posee huellas del método científico. Resulta llamativa la interdisciplinariedad de la estrategia utilizada.

Así, por un lado, la saturación de mensajes en nuestra vida cotidiana (como vimos con respecto a la focalización de la pantalla) y por otro la inexistencia de un ámbito estrictamente artístico (como prueban las *Earth Probes)* propugnan la eliminación de la frontera entre exterioridad y espacio de representación. Esta indistinción unifica dos espacios, el del arte y el de la vida. Pero esta afirmación podría llevar a la conclusión de una pérdida de aura en el espacio artístico, problema que debatimos con anterioridad.

Parece existir aún un ámbito que trasciende la instalación y un intento de ampliar ese entorno aurático a experiencias que no estén ligadas sólo a las disciplinas que hemos heredado de clasificaciones tradicionales de las artes. La dicotomía interior-exterior se pone en entredicho, porque no existe ya diferencia alguna entre lo representado y el espacio de la representación. Como pudimos observar, la realidad virtual representa, en esta transgresión, el grado máximo.

La incipiente virtualidad que me hace moverme en el escritorio representado en la pantalla del ordenador supone -sin tratar esto como un objeto artístico -un paso al más allá del espejo:

?La pantalla del ordenador, nuevo marco que selecciona los límites entre lo imaginario y lo real, establece una nueva noción, la de lo hiperreal -más real que lo real- y presenta una forma eficaz de traspasar el espejo sin mutaciones peligrosas y, sobre todo, perdurables. Dicho de otro modo, representa la rotura del espejo sin cortarse las palmas de las manos. Al final, la pantalla milagrosa permite ‹entrar al cuadro' sin riesgo alguno, seguros de que estamos en un sueño"[2].

Y esta rotura del espejo es en sí misma una eliminación de la distinción entre lo interior y lo exterior. Con la realidad virtual ocurre que hay un ?*globo ocular de un ojo que abarca la totalidad del cuerpo del hombre.* Rompiendo la unidad del ser, las dimensiones fraccionarias del espacio

2. DIEGO, Estrella de: ?Transrealidad: ver, oír, tocar", en *Revista de Occidente*, nº 153. Febrero, 1994. Pág 16.

cibernético permiten transferir a un doble intangible el contenido de nuestras sensaciones, suprimiendo con la distinción dentro/fuera el *hic et nunc* de la acción inmediata"[3].

Trasladadas estas cuestiones al ámbito tecnológico, no parecen nada aventuradas las nociones de McLuhan. La integración del cuerpo en las instalaciones y en los ambientes virtuales plantea o bien una extensión del cuerpo en la maquinaria (tesis McLuhiana) o bien una extensión de la obra en el cuerpo del espectador (cosa plausible, puesto que el creador cuenta con que la obra sea vista, penetrada y visitada). Y estas indefiniciones estaban ya anunciadas por uno de los investigadores del *happening,* Allan Kaprow, quien en su libro *Assemblages, Environments and Happenings* cuenta que ?las diferencias que una vez fueron tan claras entre arte gráfico y pintura han sido prácticamente eliminadas; asimismo, las distinciones entre pintura y collage, entre collage y construcción, entre construcción y escultura y entre algunas grandes construcciones y una casi arquitectura"[4].

La unificación arte-vida se ha manifestado en el *land art* y *earth art* y, en este sentido, si se pudiera adivinar cierto límite de la instalación en la arquitectura de la galería o el museo, esta afirmación podría servir de punto de referencia, pero se relativizaría. Aunque una instalación no sea una obra de *land art*, muchos casos del ‹arte de la tierra', trasladados al espacio de una galería, podrían configurar instalaciones. De todos modos, el traslado a un contexto diferente al tradicionalmente artístico hace posible experiencias espaciales como las intervenciones-empaquetajes de Christo, o las extracciones y transportes de tierra (Heizer, Dibbets). Frente a éstas, la acumulación de objetos puede diferenciarse de otros experimentos con la tierra solamente en el aspecto del espacio que rodea. Un cuadrado o un

3. VIRILIO, Paul: ?El arte del motor", en *Revista de Occidente* nº 153. Febrero, 1994. Pág. 41.

4. En KAPROW, Allan: *Assemblages, Environments and Happenings,* tomada de un extracto que aparece en HARRISON, Charles & WOOD, Paul (ed.): *Art in Theory.1900-1990. An Anthology of Changing Ideas.* Blackwell Publichers. Oxford, 1993 (tercera reimpresión de la primera edición. Publicada por primera vez en 1992). Pág. 703.

círculo señalado en el campo por Richard Long (ilustración 39) pueden también tener cabida en una galería. De lo calificado como arte de la tierra pasaríamos al arte de la instalación.

Por supuesto, estas experiencias híbridas se asocian con muchas otras. La unión arte-vida se manifiesta, por ejemplo, en obras en las que confluyen el *land art* y el *body art*, como cuando Keith Arnatt recorre la tapa de su autosepulcro en *Tv Project Self-Burial* [5].

Todas estas experiencias, incluida su sedimentación en la instalación, van encaminadas a abolir la frontera entre el arte y la vida, y esto supone indefinir los límites entre la representación y los demás espacios. Suprimir la *re* de re-presentación, o el mismo acto de introducir un *ready-made* en una galería o, en fin, esa superación de disciplinas, consigue suprimir la distinción dentro-fuera en la obra de arte. El espectador no se encuentra ya en la sala de butacas, sino que entra en el espacio penetrable, transitable, rodeable de la instalación. Pintar sobre el propio cuerpo (*ep art)* es otro modo de unificar arte y vida, reemplazar la puesta en escena por una puesta en el espacio de la piel de un cuerpo que se mueve, que está vivo. El acto de colgar cuadros cede ante la instalación (y la bienal de Whitney de 1997 es una evidencia de ello). El marco, y hasta el cuadro mismo como superficie, se abolen al hacer que el espectador penetre en la representación, hecha ya presentación, hecha ya instalación. El museo ya no es sólo un lugar de exposición, sino de vida. Asimismo, lo no entendido como artístico desde un punto de vista tradicional, podrá también adquirir su aura[6].

14. LOS LÍMITES DE LA INSTALACIÓN

5. DORFLES, Gillo: *El devenir de la crítica*. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Pág. 208.

6. Esto trae consecuencias respecto a la valoración artística, como expresa Debray: ?Si hoy todo se ha convertido en arte (el embalaje, el escaparatismo, la animación y el desfile de carnaval, el grafismo, el diseño, la fotocopia, la peluquería, la perfumería, la cocina, etc.), y si ‹todo el mundo es artista' (Beuys), ¿no quiere decir que se ha agotado el registro? La palabra ya sólo designa un juicio de calidad entre otros. ?Esto es arte', decimos sin pensar cuando queremos expresar: ‹esto está bien, me gusta'. Pero esto no significa que todo valga". En DEBRAY, Régis: *Vida y muerte de la imagen.* Paidós. Barcelona, 1994. Pág. 192.

Al intentar aclarar el concepto de instalación, se puso de relieve que éste friccionaba con otros muchos términos surgidos en esta última mitad de siglo. Aunque el establecimiento de una instalación en una galería la hacía desligarse de otras manifestaciones urbanas o de *earth-art*, numerosos artistas utilizan la palabra ‹instalación' para calificar obras que van más allá de los límites de un escenario tradicionalmente artístico, como una galería o un museo.

Algunas intervenciones de Jenny Holzer pueden entenderse como instalaciones que se realizan en espacios abiertos. En 1982 utilizó un panel electrónico en Times Square en el que proyectaba las frases ?La propiedad privada crea el delito" o ?La tortura es horrible" a las masas de automovilistas y peatones que pasaban por allí. Sus experiencias han llegado también al marcador electrónico de estadios de béisbol.

Otro caso parecido es el del artista Wodiczko (ilustración 128), dedicado a realizar proyecciones sobre monumentos, alterando el significando de éstos y consiguiendo un arte de radicalismo político. Estas intervenciones basadas en la proyección podían haberse materializado en el interior de una galería, y entonces no hubiera habido duda de su calificación como instalación.

Habría que pensar ahora, entonces, si los límites de una instalación vienen definidos por su inclusión en el interior de una arquitectura o si, por el contrario, estas obras adquieren una autonomía espacial. Mientras puede parecer claro que las obras de Holzer o Wodiczko son intervenciones, la ubicación de su obra en un interior podría llevarnos a calificarlas como instalaciones. Sin embargo, su materia (la luz proyectada, los paneles electrónicos) puede encontrarse en ambos sitios.

Pero el establecimiento de límites para el género de la instalación se complica. No sólo ocurre que se pueda intervenir con unos mismos materiales en un interior o un exterior, sino que los espacios públicos y privados se pueden subvertir. En 1986 el Museo de Arte Contemporáneo de Ghent, en Bélgica, organizó una exposición que ni siquiera se realizaba en el espacio del museo. En su lugar, se invitó a los artistas a producir sus obras en

cincuenta casas ofrecidas por voluntarios. La exposición se tituló *Habitaciones de amigos.* Si las obras realizadas son denominadas instalaciones, entonces podemos observar cómo se genera una transgresión: un espacio privado se convierte en espacio público con la instalación de una de las producciones[7].

La instalación, pese a variar según su ubicación, posee el don de la ubicuidad, Ya no necesita encontrarse en un espacio artístico (galería o museo) que dota de aura a la creación. Por ejemplo, el artista noruego Per Barclay realizó en 1991 la obra *The Jaguar's Cage*, una instalación en la que cubría con aceite de motor el suelo de una jaula, en el zoológico de Turín. Un año antes, había realizado una propuesta con el mismo material, cubriendo el suelo de un embarcadero de Oksefjord, en Noruega (la obra se titulaba *Old Boathouse*)[8].

Antes de que estas obras fueran creadas, Umberto Eco ya había apoyado la idea de que en nuestra época la estética tiende a una ‹apertura', y creemos que tal vez ésta sea característica de la génesis de la instalación.

Para Paul Crowther, los ensamblajes e instalaciones proponen configuraciones cuyo significado se determina en un campo de relaciones. Esta determinación ya existe en la obra de arte tradicional, pero en la instalación se abre aún más.

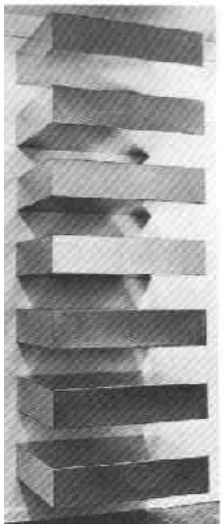
?La obra -afirma Crowther- llega a nosotros en un contexto donde la transitoriedad de la configuración específica se conoce por adelantado. Sabemos que la obra dejará de ser tal y algo más vendrá a ocupar su espacio. La instalación y el ensamblaje, en otras palabras, son formatos donde el objeto artístico es abiertamente ‹excéntrico'"[9].

7.OLIVEIRA, N.; PETRY, M.; OXLEY, N.: *Installation art.* Thames & Hudson. Londres, 1994. Pág. 48.

8. OLIVEIRA, N.; PETRY, M.; OXLEY, N.: *Installation art.* Thames & Hudson. Londres, 1994. Pág. 77.

9. CROWTHER, Paul: ?The Postmodern Sublime. Installation and Assemblage Art", en *The Contemporary Sublime. Sensibilities of Trascendence and Shock* (monográfico de *Art & Design* nº 40). Pág. 10.

Esta excentricidad se muestra desde tempranas propuestas minimalistas que abogan por el orden serial. La ilustración 180 muestra una obra que carece de centro al unir elementos idénticos, sin énfasis diferenciador, lo que desafía la idea focalizada en torno a la cual se agrupan determinadas formas. Sin embargo, la superación del centro se consigue plenamente en las obras cuyo interior y exterior carecen de un contorno concreto, como las propuestas lumínicas de Dan Flavin.



Il. 180. Donald Judd. *Sin título.* 1965.

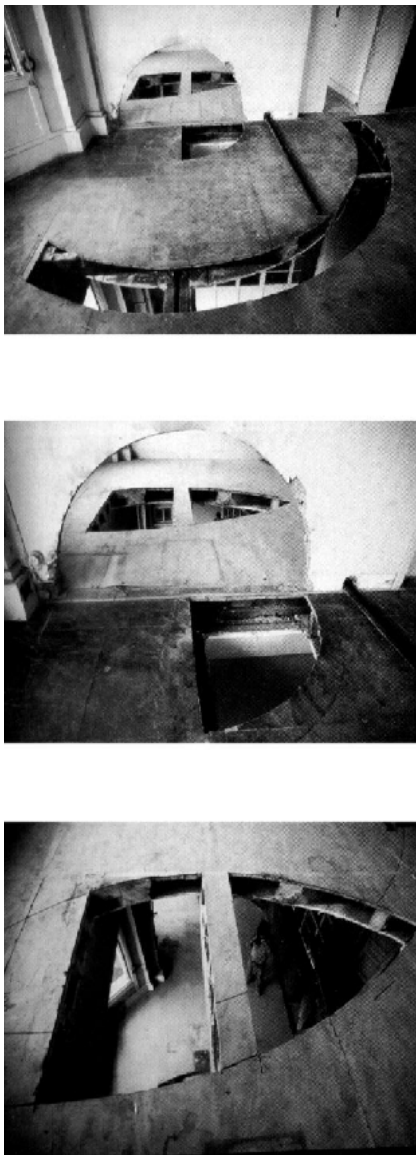
El final de los sesenta y el inicio de los setenta fue un tiempo de cuestionamiento de la estructura establecida del mundo del arte. Para ese cuestionamiento, entre otras cosas, los artistas intentaron crear espacios alternativos más allá de la galería. Gordon Matta-Clark, que había estudiado arquitectura, fue invitado en 1976 a participar en la exposición *Idea como Modelo*, organizada por el Instituto de Arquitectura y de Estudios Urbanos de Nueva York. La propuesta inicial de Matta-Clark fue cortar una de las aulas cerradas y sin aire, en cuadrados de dos por dos pies. Pero no era un simple comentario en una obra formal de una galería. Matta-Clark hizo una obra que apuntaba al mismo Instituto. Le pidió prestado a Oppenheim su pistola y fue a las tres de la mañana a la galería, reventó las ventanas de la exposición y alineó los marcos con una foto de

un proyecto del Bronx del sur, cuya ventanas habían sido destrozadas por los residentes. Esa misma noche, las ventanas fueron repuestas y ?la pieza fue eliminada”[10].

La labor de Matta, más que construir, era deshacer los límites arquitectónicos. Hasta su muerte, en 1978, trabajó en cortes de edificios de gran escala, que ayudaban a observar las paredes arquitectónicas y los vanos como un material.

La obra *Office Baroque* (ilustración 181) representa un momento extraño en la producción de Matta-Clark. El dueño del edificio ‹cortado’ le permitió seguir su labor solamente si prometía trabajar completamente apartado de la vista del público, en el interior. El resultado llevó a Matta-Clark a confesar:

?*Office Baroque* es diferente a proyectos míos más tempranos, al eludir lo que yo llamo la interpretación instantánea. Esto es una visión característica singular que uno puede encontrar en una postal o en documentación artística. Hay una triste ironía en ello. Si bien el proyecto se concibió en primer lugar con



Il. 181. Gordon Matta-Clark. *Office baroque.* 1977.

10.DISERENS, Corinne: ?Gordon Matta-Clark, en *Installation art* (monográfico de *Art & Design* nº 30). Pág. 35.

mucha gente rondando fuera de las puertas cerradas, el único modo de entender la idea de la obra es vagando a través, desde el tejado hasta el interior de la base. Supongo que será otra esotérica obra oculta en la historia de los objetos innaccesibles"[11].

Independientemente de los criterios operativos que hayan presidido la creación de determinadas obras, parece que se incluye en ellas una suerte de vocación experiencial, lo que se verifica, por ejemplo, en la inclusión del movimiento en la obra de arte. Las obras en movimiento se ligan a esta tendencia a la vivencia, aliándose incluso a las aportaciones de la ciencia contemporánea (lo que se evidencia especialmente en instalaciones que utilizan dispositivos virtuales). Si hay un énfasis en la experiencia, es porque la obra ha dejado de ser un simple objeto físico, y porque se ha adherido y abierto a la vivencia fundamental del usuario y del artista contemporáneo. La obra en movimiento no es más que un ejemplo de ese énfasis en la experiencia, que plantea nuevos problemas acerca de qué entender como obra de arte, lo que para Eco son las consecuencias de una ‹obra abierta':

?La poética de la *obra en movimiento* (como, en parte, la poética de la obra ‹abierta') establece un nuevo tipo de relaciones entre artista y público, una nueva mecánica de la percepción estética, una diferente posición del producto artístico en la sociedad; abre una página de sociología y de pedagogía, además de una página de historia del arte. Plantea nuevos problemas prácticos creando situaciones comunicativas, establece una nueva relación entre *contemplación* y *uso* de la obra de arte"[12].

De las obras en movimiento hay un leve paso a las obras en que *nos movemos como espectadores*. El hecho de implicar en la obra el movimiento del espectador influye en esa apertura de la obra, de modo que la distinción entre un interior (la obra misma) y un exterior puede quedar obsoleta. Esto

11.DISERENS, Corinne: ?Gordon Matta-Clark, en *Installation art* (monográfico de *Art & Design* nº 30). Pág. 41.

12.ECO, Umberto: *Obra Abierta.* Planeta-Agostini. Barcelona, 1984. Pág 3.

ocurre especialmente en un género interdisciplinar como es la instalación. La misma definición de instalación que se ha estudiado al comienzo de este volumen incide en la indefinición de límites, que se verifica aquí en la inexistencia específica de fronteras materiales. Es decir, la obra no es solamente la materia física y palpable de la que se compone y, en este sentido, se multiplican las posibles interpretaciones de la misma en función de la experiencia del espectador. A ello hay que unir otra importante consideración: si en las acciones y *performances* el lugar en el que el acto ocurre es decisivo, muchas instalaciones han heredado en parte este aspecto[13].

¿Dónde quedan, pues, los conceptos estéticos asociados a la limitación entre un interior y un exterior, aquéllos en los que la faceta experiencial del espectador no forma parte de la obra? La recepción estética había sido algo analizado *a posteriori* cuando se había estudiado una pintura o una escultura. Esa recepción es aglutinada, con la instalación, en el principio de creación. Así pues, no desaparecen, sino que forman parte de obras cada vez más complejas. Con el nacimiento de la instalación, de las *performances* y acciones, no hay peligro de desaparición de obras más ligadas a la tradición, puesto que forman parte de un sistema aún mayor.

La distinción entre un interior y un exterior en la obra de arte ha respondido a un mundo heredado de la mecánica, de los planteamientos dualistas cartesianos, de la creencia de que el conocimiento de la naturaleza es cuestión de tiempo y que se adapta a leyes científicas que el hombre podrá conocer (Laplace). Los avances científicos que han puesto de relieve la discontinuidad de los fenómenos han llevado a dudar de esa imagen unitaria y definitiva. La instalación, como obra abierta, nos aporta la idea de esa

13.Oldenburg apuntó en las *performances* celebradas en torno a ‹Arte y Tecnología" (1966) que ?el lugar donde la obra ocurre, el objeto grande, es parte del efecto, y por lo general el primero y más importante factor que determina los actos (los materiales a mano son el segundo y los actores el tercero)". El lugar ?podía tener cualquier extensión, una habitación o una nación". En GOLDBERG, Roselee: *Performance Art. Desde el Futurismo hasta el presente.* Ed. Destino. Thames & Hudson. Barcelona, 1996. Pág. 134.

discontinuidad. Como dice Eco, ?no la narra; *es ella"* [14].

Eco distingue, al hablar de la obra abierta, una apertura de primer y segundo grado. El primer grado, que permite el reconocimiento de la forma, se completa con el segundo, en el que se reconoce ese proceso abierto continuamente, y que permite por tanto aislar nuevas posibilidades de la forma. En otras palabras, se dota de multiplicidad a la obra artística y se comprende que la experiencia que de ella tengamos puede ser solamente un fragmento. No se trata solamente de haber encontrado un orden; se ha puesto el acento en el proceso, en la posibilidad de identificar muchos órdenes. Ejercemos, en muchas instalaciones, la libertad de elección; es nuestra experiencia la que efectivamente limita la obra, no son sus elementos materiales.

BIBLIOTECA VIRTUAL

14.1. Algunas precisiones en torno al marco

Toda imagen posee un soporte material, una frontera tangible, y el marco es, sobre todo, el borde de ese objeto, su límite con respecto a un *continuum*. Este borde, a menudo se ve reforzado por la incorporación de otro objeto que le sirve de encuadre, el marco-objeto propiamente dicho. Tratemos de uno u otro, estos marcos sirven para clausurar la imagen, para que ésta tenga un carácter limitado.

Aumont señala, a partir del término francés *cadre* (marco), que su etimología con el latín *cuadratum* (cuadrado) muestra que el marco ?se concibe al principio como una forma geométrica, abstracta (la del contorno de la superficie de la imagen), antes de concebirse como un objeto"[15].

Si intentamos trasladarnos ahora al ámbito de las instalaciones, la cuestión se complica. A un nivel material, cada uno de los objetos, por ser

14.ECO, Umberto: *Obra Abierta.* Planeta-Agostini. Barcelona, 1984. Pág 6.

15.AUMONT, Jacques: *La imagen*. Paidós. Barcelona, 1992. Pág. 153.

objetos y adquirir autonomía como tales, poseen un marco-límite. Ahora bien, el fuera-de-marco no es un fondo indefinido, sino más bien un campo discontinuo donde otros objetos pueden forzar a ver el conjunto no como algo enmarcado férreamente frente a un fondo, sino como algo visitable y penetrable.

En el caso de las instalaciones, el marco es aproximativo, pero nunca cumple su estricta función de un modo total. Tal vez funcione una especie de metáfora del marco-encuadre a nivel muy general, el de la arquitectura que contiene a la instalación. Pero, como hemos visto, este encuadre, limita y es a la vez un espacio de transición.

Esta metáfora del marco arquitectónico también guarda ciertos parecidos con lo que se concibe habitualmente como marco. El enmarcado apareció aproximadamente al mismo tiempo que la concepción moderna de cuadro como objeto separable y transportable, y adhirió a la imagen un valor económico[16].

La relación con el marco arquitectónico es clara: las instalaciones se prestan a cirtuitos donde las paradas son museos y/o galerías con grandes espacios. El nombre de estas entidades aportan a la obra un valor comercial, asociado a la publicidad que estas instituciones pueden permitirse o se han permitido hasta conseguir cierto estatus cultural.

Por otra parte, estos fenómenos económico-culturales asociados a la arquitectura que engloba a una instalación se sirven también de un aspecto del marco, el de indicador. El marco comunica al espectador que ha de ver la imagen según ciertas convenciones (lo aurático, lo artístico, lo trascendente, se mezclan extrañamente) y esto aporta ciertos valores al objeto de arte. Del mismo modo, ¿no entramos en un museo adoptando la convención de que los objetos que contiene poseen un valor añadido?

El marco siempre poseerá esta función simbólica que afecta a la lectura de las imágenes. El encuadre de una pantalla de televisión confiere a

16.?El marco, pues, tuvo muy pronto a su cargo la misión de significar visiblemente ese valor comercial del cuadro; desde este punto de vista no es casualidad que el marco mismo fuese durante mucho tiempo un objeto precioso, que exigía trabajo y utilizaba materiales nobles"AUMONT: *La imagen*. Paidós. Barcelona, 1992. Pág. 155.

la imagen un estatus particular (que la videoinstalación ocasionalmente puede poner de relieve o transgredir)[17]. Pero el marco de la instalación no existe como borde preciso, sino como objeto permeable. Se hace transición pura, y en este sentido debe ser estudiado más detenidamente.

Algunas pinturas utilizan precisamente ese marco como modelo para crear la ilusión óptica del marco. Se trata de los principios de una transgresión entre el mundo de lo real y de lo representado que ha terminado finalmente con un concepto de arte en las instalaciones que resalta que también el marco ha sido, aparte de un objeto, una construcción social. Así, al interés por la geometría euclidiana desde el Renacimiento (como muestra el marco habitual de forma rectangular) se unen los mitos de una sociedad, que constituyen el valor simbólico del marco, idea que Francastel señaló en su conjunto de ensayos *La realidad figurativa*. Por otra parte, Linda Dalrymple Henderson muestra en su libro *The fourth dimension and Non-euclidean Geometry in Modern Art* que los nuevos descubrimientos de la geometría del siglo XX y la aparición de conceptos como el espacio discontinuo, habían causado sus efectos en las vanguardias históricas. En este sentido, podríamos admitir los cambios radicales que se han operado en el arte hasta la formación de un género complejo como es la instalación.

En nuestra opinión, uno de estos cambios fundamentales se verifica con la eliminación del marco en muchas pinturas, con la remodelación del formato rectangular en otros muy diferentes (un rectángulo muy afín a la geometría euclidiana, proveniente de un cuadrado lleno de valor simbólico desde el mundo clásico). Esto no niega la importancia del cuadrado desde los inicios de la humanidad; en este sentido, se podría tratar de un arquetipo (tengamos en cuenta que el cuadrado se presenta desde la decoración de las primeras vasijas, y que pinturas rupestres de carácter abstracto señalan formas parecidas a los cuadrados). Lo que aparece con especial énfasis desde el Renacimiento es la importancia del marco rectangular con una gran

17.Un recurso posible para una videoinstalación consiste en alterar la forma rectangular de la pantalla a partir de un ocultamiento parcial.

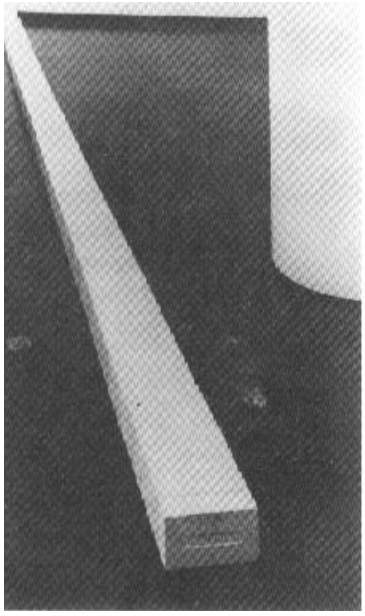
fuerza de autonomización de la imagen que contiene; así, introduce en su superficie una representación figurativa (una representación, es decir, algo fuera de la realidad palpable). Hoy en día, sin embargo, estamos viviendo un proceso de cambio: el de la representación a la presentación; estamos unificando lo interior al exterior, el arte a la vida; estamos observando que nuestra sociedad puede generar espacios artísticos complejos que no son fácilmente reducibles a la geometría euclidiana, a las leyes de la causalidad y a otros principios de la modernidad.

Los principios perspectívicos responden a una visión euclidiana que llevó a la clausura del espacio. Si el creyente del siglo XIII veía en las iglesias unas imágenes que conducían a experiencias vividas, el uso de un marco-objeto en cuadros transportables ha conducido a una clausura del espacio, creando un férreo límite entre lo interior y lo exterior.

14.2. Dualidad interior-exterior

La consideración de un interior y un exterior a la obra de arte remite a la idea de espacio, pero la definición de éste no puede ser muy férreamente generalizada. Aun siendo contemporáneos, el espacio para Carl Andre es opuesto al de Barnett Newman. Las estructuras cuadrangulares y bidimensionales que ambos trabajaban remitían a nociones bastante dispares del espacio. Newman lo definía por exclusión del ambiente y del espacio circundante. Para Andre ?un espacio es un área dentro de un contexto que ha sido alterado, de tal manera que evidencia el entorno general" [18].

18.En LIPPARD, Lucy R. : *Six years: The dematerialization of the art object.* Praeger Publishers. Nueva York, 1973. Pág. 47.



Il. 182. Carl Andre. *Lever.* 1966.

Carl Andre realizó *Lever* en 1966 (ilustración 182), creando una obra para un espacio específico en vez de exponer una de las realizadas con anterioridad. Del interés por el objeto pasaba al interés por su interacción con el entorno. Marchán Fiz apunta que las primeras esculturas minimalistas (que luego fueron llamadas instalaciones) adquirían su valor más notable por la colocación de un objeto en una situación y un espacio determinado. La L gigante de Morris modificaba enteramente el espacio de la galería Leo Castelli. Las primeras instalaciones de Robert Smithson (diciembre de 1966) o Carl Andre (marzo de 1967) eran un claro antecedente del *specific site*:

?No obstante, la impresión que producían muchas de estas piezas recluidas entre los 6 lados de la galería, era que ésta se mostraba incapaz de contenerlas y que aquéllas forzaban su desbordamiento (...). Una vez que estos objetos inespecíficos equidistantes por igual de la intimidad de la escultura moderna y de lo arquitectónico, imponían sus presencias avasalladoras, poniendo al descubierto unas insuficiencias físicas, pero al mismo tiempo un fascinante mecanismo de *shock* y de extrañamiento estéticos sin duda como reacción a esta insatisfacción, pronto se sintió la necesidad de abandonar la reclusión de las galerías o museos y sacarlas al exterior"[19].

Al cambiar de ámbito, algunas de estas esculturas conseguían ‹respirar'. De este modo, no se sabía bien qué constituía lo realmente

19.MARCHÁN FIZ, Simón: *Historia del cubo. Minimal Art y Fenomenología.* Ed. Rekalde. Bilbao, 1994. Págs. 39-40.

diferente gracias al diferente emplazamiento. Pero, de hecho, la recepción artística se vivenciaba de distinto modo.

La importancia del marco se hace especialmente evidente en estos casos. Sin embargo, la instalación hoy por hoy parece ser un género asociado a espacios artísticos tradicionales, pues su compra y venta se realiza en estos centros. Cuando obras de características parecidas a las de la instalación sobrepasan los muros de una galería, su valoración cambia. La importancia del marco arquitectónico resulta radical.

Esta arquitectura-marco es primeramente un objeto de fuerte geometría donde domina la línea recta, donde es posible crear paredes de pladur y colocar otros paneles. La plomada ha dejado su huella. No se trata, sin embargo, de un espacio privado (o no totalmente privado); no condensa y defiende la intimidad como el propio hogar. La importancia de estos principios rectilíneos y sólidos de la casa occidental ha marcado la noción de instalación. Muchas de las obras realizadas en el oriente han adoptado principios de los recintos occidentales; otras han podido retomar la transparencia característica de las casas japonesas. En concreto, la instalación *Un libro del cielo* (ilustración 115) proporciona un límite superior transparente que contrasta con un suelo generado a través de la colocación ordenada de libros hechos a mano. Por otra parte, las *video-walls* han reutilizado esa noción de pared para hacer de toda ella una ventana. El principio rectilíneo sigue estando presente.

Esta casa ideal que sirvió en principio para las instalaciones ha sido de importancia radical en la obra de arte. El concepto de cuadro como ventana es un síntoma inequívoco de ello. El monitor sigue constituyéndose como una ventana al mundo en las instalaciones; incluso cuando su forma rectangular se modifica y se coloca sobre el suelo, es una apertura del espacio privado al exterior, nos muestra algo que está más allá de lo tangible en nuestro ámbito privado. Muchas videoinstalaciones han utilizado incluso el principio de exponer en la pantalla aquellos materiales que se encontraban presentes físicamente en el espacio de la galería (ocurría así en los jardines planteados por Paik en *TVGarden*, y este recurso resulta hoy por hoy bastante común como estrategia artística). En estos casos, el espacio sólido de la casa sigue sirviendo de marco para transgredirse y crear una continuidad entre lo

palpable y lo visible electrónicamente. Si no existiera marco, no podría utilizarse y transgredirse. En resumen, las paredes rectilíneas que nos ofrecen la mayoría de las arquitecturas expositivas han servido para la creación de la instalación.

Por tanto, el marco es imprescindible en la instalación tanto para contar con él de un modo palpable como para ser transgredido y conducirnos así a un espacio que el espectador pueda imaginar. De ahí que por ahora exploremos un poco este concepto de marco en las instalaciones, para luego evidenciar cómo se trastoca y transgrede, porque todo esto constituye una materia de carácter pragmático, que afecta a la recepción experiencial del espectador.

Las investigaciones de McLuhan acerca de los medios electrónicos le habían llevado a ver las implicaciones del teléfono como discurso sin muros, el fonógrafo como la música sin paredes, la fotografía como el museo sin paredes, y la luz eléctrica como el espacio sin paredes[20]. Las obras tradicionalmente contenidas en el espacio físico del museo o galería recibían de estos espacios el carácter de artístico, y no extraña que se hayan querido liberar de sus muros. Desde los sesenta, Graham ha estado realizando obras que confunden espacios interiores y exteriores gracias al uso de cristal, espejos y aparatos de vídeo. Los aspectos físicos, materiales, de las paredes, han estado ahí precisamente para ser transgredidos y poner de relieve que el marco arquitectónico de un museo no es condición imprescindible para la elaboración de una obra, sino una mera convención social que puede ser cambiada.

La exploración de la forma arquitectónica desde la instalación se ha extendido incluso en creaciones como *House of Cars 2* (1988), de Vito

20.OLIVEIRA, N. ; PETRY, M. ; OLXLEY, N.: *Installation art.* Thames & Hudson. Londres, 1994. Pág. 156.

Acconci (ilustración 184). Recombinando las chapas de seis coches, Acconci ha creado una construcción de tres apartamentos, y las áreas habitables han sido separadas con uralita. Una luz de neón señala: ?Vive fuera de este mundo". Los espacios rectilíneos que generalmente engloban una instalación "son casa", seres fuertemente terrestres que sin embargo, según Erich Neumann, registran las llamadas de un mundo aéreo, de un mundo celeste[21]. El llamamiento de los contrarios a esta solidez es precisamente la apertura en ventanas. El marco-límite de la instalación no es una entidad completamente cerrada. Juega con la apertura (recordemos, en otro sentido, la instalación como ‹obra abierta') y la cerrazón a la vez. Y, desde esta perspectiva, responde a varias concepciones del hombre de nuestro siglo, como las de Bachelard y las de Johnson y Lakoff. Bachelard se debate entre adoptar expresiones geométricas o no para entender espacialmente al hombre[22]. Por otra parte,

Il. 184. Vito Acconci. *House of Cars 2.* 1988.

21.BACHELARD, Gaston: *La poética del espacio.* Fondo de Cultura Económica. Méjico, 1986 (segunda ed.). Pág. 84.

22."En el fondo, las experiencias de ser que podrían legitimar expresiones ‹geométricas' se encuentran entre las más pobres... hay que reflexionar dos veces antes de hablar en francés del *estar-allí.* Encerrado en el ser, habrá siempre que salir de él. Apenas salido del ser habrá siempre que volver a él. Así, en el ser todo es circuito, todo es desvío, retorno, discurso, todo es rosario de estancias, todo es estribillo de coplas sin fin.
¡Y qué espiral es el ser del hombre! En esta espiral ¡cuántos dinamismos se invierten! Ya no se sabe *en seguida* si se corre al centro o si se evade uno de él. (...) Así, el ser en espiral, que se designa exteriormente como un centro bien investido, no llegará nunca a su centro. El ser del hombre es un ser desfijado"(BACHELARD, Gaston: *La poética del espacio.* Fondo de Cultura Económica. Méjico, 1986 (segunda ed.). Pág.252-253).

más allá de lo meramente físico, Johnson y Lakoff han expresado desde la lengua cómo estructuramos nuestras experiencias según unas ‹metáforas vividas' entre las que se encuentra la de la dialéctica interior-exterior[23].

Estas reflexiones en torno al marco no han de extrañar; lo interior y lo exterior no reciben de igual modo sus calificativos; éstos se relativizan, puesto que pueden calificar en la medida en que nos adherimos a las cosas. La dimensión pragmática vuelve a ponerse en evidencia.

En una instalación, podemos vivir e imaginar espacios que no están dados materialmente, sino que han sido ocultados y que en nuestra imaginación continúan más allá de los techos, paredes y suelos de la galería. Constituyen una vivencia más que nunca experiencial del visitante, una vez dadas las claves por el autor. Lo de dentro y lo de fuera se diversifica en innumerables matices, y no dependen exclusivamente de su posición geométrica, puesto que el espectador puede crear un espacio en su imaginación que no está materialmente dado, como ocurría en *Arista 4/4* (ilustración 134).

14.3. Superficies espaciadas

Y en una nota de la misma página, Bachelard reflexiona: ?¿Una espiral? Expulsemos lo geométrico de las intuiciones filosóficas y regresará al galope".

23. Nos referimos concretamente a dos libros: (1) LAKOFF, George; JOHNSON, Mark: *Metáforas de la vida cotidiana.* Cátedra. Madrid, 1986. y (2) JOHNSON, Mark: *El cuerpo en la mente. Fundamentos corporales del significado, la imaginación y la razón.* Debate. Madrid, 1991.

La búsqueda de la pintura plana en este siglo ha constituido un objetivo primordial (que Tom Wolfe califica más bien de obsesión[24]). La asunción de la superficie, como señalamos cuando buscamos ciertos orígenes de la instalación en la pintura, implica la objetualidad del mismo lienzo. Convertido en pura superficie, no es de extrañar que éste pudiera extenderse y configurar espacios, moldearse como las obras de Stella, transformarse en espejos, etc.

Greenberg había propugnado esa pintura plana; el trabajo de Barnett Newman se ciñó al estudio de los problemas con grandes áreas de color divididas por franjas. Investigaciones de este tipo ligadas al cuadrado y al rectángulo pasaron al entorno *minimal* en forma de reticulaciones o de grandes formas escultóricas que avasallaban el límite arquitectónico de la galería.

Si Frank Stella había convertido el lienzo en marco, si lo había colocado sin pintura alguna en él, el siguiente paso consistía en pintar directamente sobre las paredes de las galerías. Así lo hicieron Robert Hunter, Mel Bochner, Sol Le Witt y muchos otros artistas que han ahondado en este camino[25].

24."El problema de lo que el artista podía o no conseguir sin violar el principio de la superficialidad (la ‹integridad del plano del cuadro', como empezó a llamársela) inspiró unas distinciones tan sutiles, unas hipótesis tan exquisitamente miniaturistas, unas hostilidades tan a punta de aguja provista de microelectrodos esterotáctiles, unas tan brillantes espirales de lógica sólo decrecientes para hacerse aún más delgadas... que admitían perfectamente la comparación con la más famosa de todas las cuestiones escolásticas llegadas hasta nuestros días: ‹¿Cuántos ángeles pueden bailar en la cabeza de un alfiler?'". WOLFE, Tom: *La palabra pintada. El arte moderno alcanza su punto de fuga.* Anagrama. Col. Contraseñas. Barcelona, 1989. Tercera ed.. Pág 64-65.

25.Por ejemplo, Frederick L. Sandback ?delimita espacios concretos de la galería de arte con líneas dibujadas en el suelo y la pared, y con cintas elásticas o cuerdas que extiende entre dos paredes, delimitando así volúmenes que son ausencias de elementos tangibles. Sol Le Witt, por su parte, durante muchos años se ha dedicado a realizar *wall drawings*, dibujos de retículas y líneas dispuestas con carácter geométrico que invaden por completo las paredes de las salas de exposiciones y que, una vez acabada la exhibición, son eliminadas, volviéndose a repintar de blanco nuevamente las paredes". MADERUELO, Javier: ?Interferencias en el espacio escultórico", en *Madrid, espacio de interferencias.* Catálogo de la exposición del

Del cuadro colgado y separable de la pared, del uso del marco en el Renacimiento, hemos pasado sorprendentemente a realizar pinturas o dibujos sobre la pared como recurso para modificar el espacio (la relación con el trampantojo es evidente). No se trata de una vuelta atrás, porque tal vez nos encontremos ante la estructura de un bucle. Es modificación del espacio dado, más que representación sobre el mismo. O bien, a base de multiplicar infinitamente la estructura de pequeños cuadros colgados, todos diferentes, sobre un mismo plano, crear otro espacio, como hace McCollum. Estas obras, según Arnheim, resultan de cierta coordinación: ?En un nivel de complejidad superior encontramos un tipo de orden que llamaré *coordinación.* En un esquema coordinado, todas las partes que componen el todo tienen la misma importancia y el mismo peso. La forma más elemental de coordinación se parece bastante a lo que acabo de llamar homogeneidad. En un huerto, por ejemplo, los árboles se parecen tanto que componen un conjunto homogéneo. Pero es frecuente que las unidades de un esquema coordinado difieran mucho unas de otras"[26].

Il. 185. Yukinori Yanagi. *World flag ant farm.*1990

Yukinori Yanagi plantea, a partir de resortes parecidos a los de McCollum, una extensión en una superficie partiendo de la repetición de

mismo nombre realizada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid (del 9 de Febrero al 22 de Abril de 1990). Pág. 39.
Por otra parte, podemos observar como ejemplo los *Measurements* de Bochner en la ilustración 111.

26.ARNHEIM, Rudolph: *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía (ensayo sobre el desorden y el orden)*. Alianza. Madrid. 1979. Pág. 125.

unidades de sus cuadros. Su obra *World flag ant farm* (ilustración 185), expuesta en *Aperto'93*, en la Bienal de Venecia, está realizada con hormigas, arena coloreada, cajas y tubos transparentes. Las diferentes banderas del mundo están representadas con arena coloreada, y cada una es ‹deconstruida' por las hormigas, que transportan granos de arena por las ‹fronteras', de una bandera a otra. A nivel de significados, esto sirve para indeterminar los límites de cada nacionalismo. A nivel formal, la obra puede llegar a diseños muy diferentes, que continuarían unificando los elementos, consiguiendo que se tratara de una superficie espaciada, organizada por métodos naturales, no políticos.

Bien pintando directamente sobre la pared, bien repitiendo exageradamente lo que pueda posarse sobre ella, nos encontramos ante la extensión de superficies que, más que representar una escena, modelan el espacio físico. Esta puesta en duda de todo lo que rodea a la producción y exposición de una pintura ha sido comentada cínicamente por Wolfe, al señalar la tendencia de ir contra las convenciones artísticas que muestra este siglo:

?Veamos, ya nos hemos librado de las pequeñas hileras de *cuadros colgados,* (...)y, en fin, hemos terminado con los objetos ilusorios, los referentes, las pinceladas de autor y, recientemente, los marcos y los lienzos, pero ¿qué me decís de las paredes? ¿y la idea misma de la obra de arte como algo que se cuelga de una pared? ¡Qué pre-Moderno! ¿Cómo se puede tratar la pared desvinculada de la habitación, de la galería del espacio que la contiene?"[27].

En cierto modo, la instalación (y en general, el arte contemporáneo) se ha valido de un discurso anterior, el pictórico, para poner en crisis sus supuestos; se ha servido de ellos para deformarlos. Y esto ha dado lugar, por ejemplo, a que numerosas instalaciones puedan concebirse como superficies extendidas que por eso mismo involucran un espacio físico. Ya no es sólo una presentación de objetos en un lugar, sino una modificación espacial,

27.WOLFE, Tom: *La palabra pintada. El arte moderno alcanza su punto de fuga.* Anagrama. Col. Contraseñas. Barcelona, 1989. Tercera ed. Pág. 120.

como ocurre en la obra de Mitsuo Miura de la ilustración 72.

Esta estrategia de usar un discurso anterior para poner en evidencia cuanto le rodea puede ser considerada una estrategia conceptual. Esta opinión defiende Genette, que observa un ingrediente conceptual en el *ready-made,* en la caja de *Brillo* de Warhol, en los filmes voluntariamente monótonos que muestran un tiempo real y no ficcionado, en las obras de Lichtenstein, con la trama tipográfica aumentada, los embalajes de Christo, en las manifestaciones del *land art*, etc.[28]. Y si estas obras son conceptuales, lo son en el sentido de que ?el objeto o el evento producido o elegido lo es no en virtud de sus cualidades estéticas en el sentido corriente, sino al contrario, en virtud del carácter crítico, paradójico, provocante, polémico, sarcástico o simplemente humorístico, que se liga al acto de proponer como obra de arte un objeto o un evento cuyas propiedades son ordinariamente sentidas como no artísticas o antiartísticas: objetos industriales de serie, vulgares, kitsch, aburridos, repetitivos, amorfos, escandalosos, vacíos, imperceptibles, o cuyas propiedades perceptibles importan menos que el proceso de donde ellas resultan"[29].

La obra de Buren (recordemos la ilustración 46) puede resultar ejemplar a este respecto, ya que partió del desmembramiento minimal e hizo de la pintura todo un objeto. Sus toldos entrelazan físicamente figura y fondo. La retícula se convierte en Buren en una superficie de franjas eternamente repetidas. Buren sacó el lienzo del bastidor clásico, pintó las franjas, y lo reconvirtió en tela, en entidad física. Y esta táctica supone otra extensión del espacio por medio de una superficie.

Buren da a su obra diversas prestaciones. No sólo se trata de modificar paredes. Colocando su tela de franjas, consigue que ésta se

28.GENETTE, Gérard: *L'Oeuvre de l'art. Immanence et trascendance.* Seuil. París, 1994. Pág. 165.

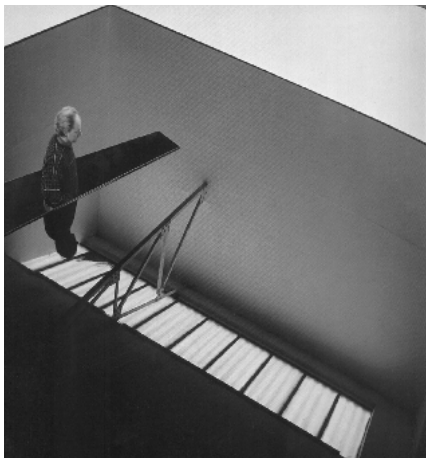
29.GENETTE, Gérard: *L'Oeuvre de l'art. Immanence et trascendance.* Seuil. París, 1994. Pág. 66-67.

deshaga de su calidad de lienzo. Como comenta Buchloh, ?la estrategia de Buren encontró su contrapunto en la colocación del lienzo estirado inclinado, como si fuera un objeto, contra el suelo y la pared"[30].

Todo este replanteamiento sobre las superficies proviene de un cuestionamiento acerca del entorno tradicional de una obra. Partiendo de una reflexión sobre el cuadrado, las obras *A square removal from a Rug in use* y *A36"x36" Removal to the Lathing or Support Wall of Plaster or Wall Board from a Wall* presentan reflexiones acerca de superficies que han pertenecido tradicionalmente al entorno de las obras en una institución o en el hogar: la alfombra (para la escultura) y la pared (para la pintura) se conforman como parte de la obra. Existe un interés topográfico, ya que la ubicación final es parte, desde el principio, de la reflexión que ha originado la obra. Con ello, Lawrence Weiner, establecía la interdependencia física y perceptual con los soportes de las obras. Así, las incluía en un entorno que formaba parte de su creación (que podía además pertenecer tanto al hogar como a una institución)[31].

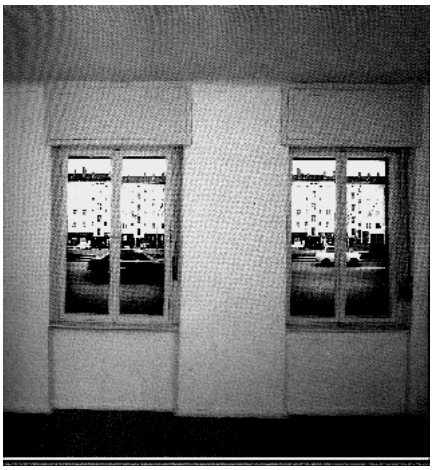
30.BUCHLOH, Benjamin: ?De la estética de la administración a la crítica institucional (aspectos del arte conceptual: 1962-1969), en *Arte conceptual, una perspectiva.* Catálogo de la exposición realizada en la Fundación Caja de Pensiones de Madrid, del 20 de marzo al 29 de abril de 1990. Pág. 22.

31.Estas obras fueron publicadas y ‹reproducidas' en *Statements,* 1968. Buchloch comenta que ?así como la obra niega la especularidad del objeto artístico tradicional retirando más que añadiendo datos visuales al constructo, este acto de abandono perceptual opera, al mismo tiempo, como intervención física (y simbólica) en las relaciones institucionales de poder y propiedad que subyacen a la supuesta neutralidad de las técnicas de presentación. La instalación y/o adquisición de cualquiera de estas obras requiere que el futuro propietario acepte la posibilidad de traslado/retirada/interrupción físicas, tanto en relación con el orden institucional como con el de la propiedad privada". En BUCHLOH, Benjamin: ?De la estética de la administración a la crítica institucional (aspectos del arte conceptual: 1962-1969), en *Arte conceptual, una perspectiva.* Catálogo de la exposición realizada en la Fundación Caja de Pensiones de Madrid, del 20 de marzo al 29 de abril de 1990. Pág 21.



Il. 186. Richard Wilson. *20/50.* 1987.

Las cualidades reflectantes de una sustancia como el aceite de motor, una vez dispuesto en una superficie horizontal, ha originado obras diversas que suponen una multiplicación especular del espacio dado. Richard Wilson elaboró en 1987 la obra *20/50* (ilustración 186), en la que disponía, al nivel de la cintura del espectador, un contenedor de acero poco profundo e insertó en él una entrada que permitía al espectador penetrar en las instalación. Como el contenedor se rellenó con aceite, esta sustancia permitía que pareciera que la habitación contenía una piscina reflectante[32]. La densidad del aceite de coche hacía imposible estimar su profundidad, lo que contribuía a ver la instalación como una superficie limpia y uniforme, que sólo estaba limitada por la pared, pero que, gracias a sus propiedades especulares, multiplicaba por dos el espacio museístico.



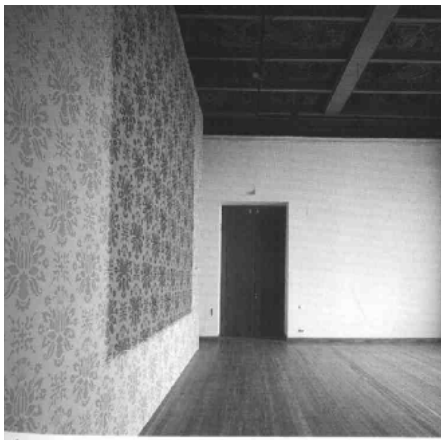
Il. 187. Alfredo Jaar. *The Way It Was.* 1990-91

Otro ejemplo interesante que subvierte el principio del marco arquitectónico a través del uso de sus

32.OLIVEIRA, N; PETRY, M. ; OXLEY, N.: *Installation art*. Thames & Hudson. Londres, 1994. Pág. 76-77.

superficies (paredes, techos, suelos...) lo constituyen aquellas obras que, usando y amoldándose a principios arquitectónicos rectilíneos, provocan una transgresión. Alfredo Jaar realizó entre 1990 y 1991 en la galería Vier de Berlín Oriental *The Way it was* (ilustración 187). Jaar tomó tres fotografías desde una de las ventanas de la galería. Se veía desde ella el edificio de enfrente, los coches y peatones. El uso de cajas de luz con cibachromes colocadas en las tres ventanas de la galería permitía el engaño: mientras que la representación nos llevaba a un más allá (el exterior), realmente nos hallábamos en un interior. El principio del trampantojo creaba un espacio ilusorio cuyo referente era, precisamente, el real, el habitual desde las paredes de la galería.

En contrapartida a estas superficies espaciadas, ¿qué queda como centro? El concepto de centro está arraigado en el ser humano (la tierra como centro, el sol como centro). Se trata de un arquetipo utilizado en todas las épocas artísticas, pero también es la expresión de la experiencia subjetiva, mi vivencia más intransferible como ser. Ante obras como las instalaciones, que multiplican extensiones, ya sea por principios de serialidad o por expandir superficies, sólo queda un centro, la experiencia de mi cuerpo. Con un nuevo género como la instalación, basado en la multiplicidad, se ha perdido la necesidad para el arte de la presencia de una centralidad en las imágenes.



Il. 188. Maria Eichhorn. *Wand ohne Bild.* 1991.

Cada vez resulta más evidente la discontinuidad. Esto supone una ruptura del concepto de obra como algo cerrado. Nos encontramos ya con obras que son verdaderos mapas, que constituyen un espacio excéntrico por el que podemos transitar. Así adquiere sentido entender la modificación del espacio que realiza lo que sería la huella de una pintura en la obra de Maria Eichhorn *Wand ohne Bild* (ilustración 188).

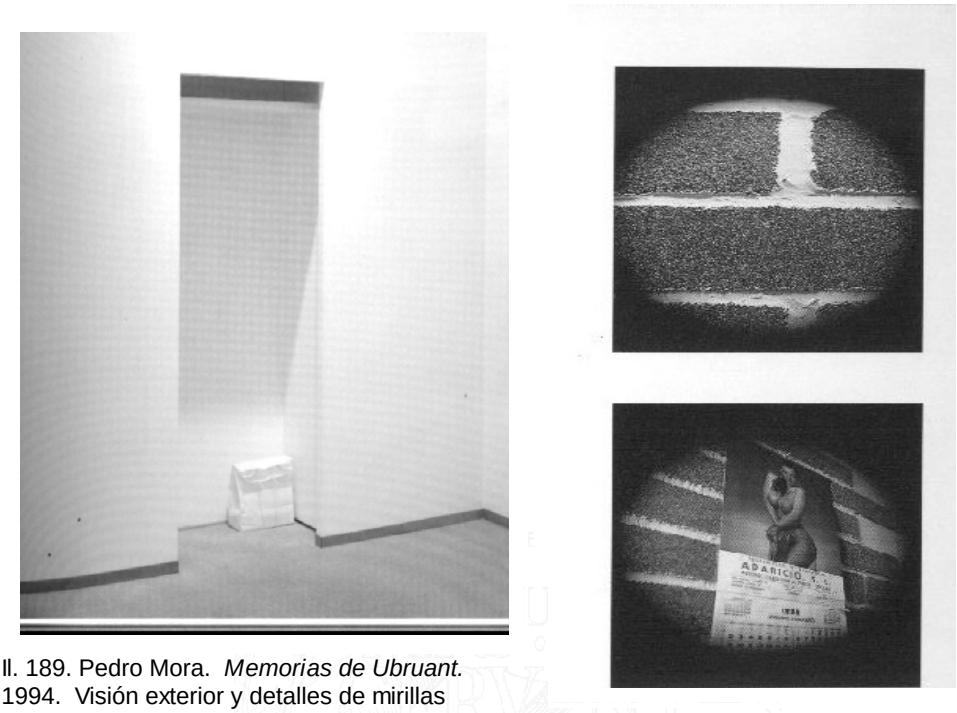
14.4. El marco permeable

Si la casa debe dar sensación de aislamiento (aunque no sea totalmente, como muestra la presencia de vanos), la instalación puede o no puede hacer lo mismo. Los iglús de Mario Merz, que son rodeados y no penetrados, interactúan con una estructura arquitectónica rectilínea. Su aislamiento no permite la habitabilidad en el espacio expositivo en que se han ubicado, aunque originariamente un iglú sea una arquitectura.

La vivienda se hace expresión del hombre que la habita, es una parte de ese hombre convertida en espacio y, por esta razón, es confortable en la medida en que el hombre la sepa ‹habitar', es decir, ubicarse dentro y a su vez transgredir el límite que suponen las paredes.

Eliade ha señalado la dimensión sagrada del umbral como frontera entre lo sagrado (la intimidad de la casa) y lo profano (lo externo a ella). La continuidad matemática del espacio se convierte en discontinuidad. Las puertas y ventanas son los puntos de tránsito entre espacios vivenciados y experimentados de diferente modo por los humanos.

Por el contrario, la fuerte limitación del marco en un espacio arquitectónico se diluye cuando intentamos adaptar estas cuestiones a la instalación. La misión más simple de una ventana indica una permeabilidad: podemos ver desde un espacio íntimo un exterior. La ventana y el ojo tienen



Il. 189. Pedro Mora. *Memorias de Ubruant.*
1994. Visión exterior y detalles de mirillas

algo en común (en muchas lenguas indogermánicas se han formado palabras para ‹ventana' y ‹ojo' a partir de una misma raíz); y esta conexión ocurre también con la mirilla de nuestra puerta.

Pedro Mora en *Memorias de Ubruant* (ilustración 189) se sirve precisamente de la mirilla para forzar al espectador a encontrar un espacio que está más allá de la pared que lo ubica espacialmente.

La creación de paredes que forman parte de una instalación (es decir, muros creados y/o encargados por el mismo artista) supone una estrategia puramente arquitectónica adaptada a este nuevo medio interdisciplinar. El uso de superficies de especiales características adheridas a los muros de la galería implica la creación de un espacio ilusorio a partir del real. El ejemplo del espejo es claro, sobre todo en Graham (ilustración 152). Y lo más importante de esto a nivel de significación, es que la creación de este espacio (que, aunque ilusorio, el espectador puede ver y no sólo imaginar, pues su retina toma esas sensaciones que le ofrecen la imagen, el reflejo mismo)

conlleva a repensar el espacio real en el que el espectador se encuentra. De un nivel perceptivo, pasamos a la pura interpretación, y esta interpretación puede impelirnos a concebir las rocas expuestas por Smithson (ilustración 75) como un solo volumen compuesto por el real y el de sus respectivos reflejos. El espacio real, frente al reflejado, forman una continuidad y, en este sentido, podríamos hablar de esta instalacion (como de otras que usan el espejo) como del marco, el umbral, ese espacio de transición sagrado, que se ha hecho instalación. Vivimos en un *continuum* material e ilusorio a la vez, esta es la enseñanza de esta instalación. Y con ello, con la acentuación de la presencia de un marco penetrable y moldeable, de lo del más allá, de lo trascendente, nos sumergimos en los sustantivos que fundamentan esta tesis, los de multiplicidad y fragmentariedad, puesto que se *multiplica* el espacio en nuestra *praxis (*o la pragmática) con la instalación a través de la puesta en evidencia de su fragmentación (el marco-espejo colocado en la pared es, a su vez, la frontera entre el espacio material, físico, palpable, y el reflejado).

La puesta en evidencia de nuestro espacio real mediante la creación de un espacio ilusorio (la reflexión del espejo) *multiplica* un espacio por dos o más (según la disposición de los espejos). La coherencia y linealidad de nuestro espacio se pone en duda, lo cual es una reflexión a través del arte mismo. Y en cierta medida, por tener nosotros un cuerpo real, entramos en la dinámica de fuerzas de esa instalación. Nosotros mismos (a través de nuestro reflejo) podemos ponernos en duda, lo cual se acentúa cuando no nos encontramos ante espejos (que nos dan un espacio de apariencia simétrica al real) sino ante circuitos cerrados de televisión que pueden iluminarnos con imágenes nuestras de un pasado muy reciente (los ‹retardos’ en las videoinstalaciones de circuitos cerrados de televisión). Lo interior se ha vuelto exterior, el marco es permeable.

Si del paisaje visto desde la noción de la pintura como ventana se deducía que siempre nos hallábamos en un interior desde el que veíamos la representación, con las instalaciones podemos ver un espacio interior pero también exterior. Nos encontramos con un género -la instalación- que se define, como nuestro tiempo, por lo múltiple, lo fragmentario y lo complejo. Es un género paradójico, pues se resiste a estar limitado como un género o

limitarse a unas resoluciones técnicas. Con el espejo, por ejemplo, creamos espacios clónicos; con el circuito cerrado de televisión podemos crear pequeñas imitaciones de un espacio real dado; con las imágenes sintéticas, nos acercamos a algo totalmente diferente a nuestro espacio físico real. Y ya de por sí, el espacio físico está trascendido en una instalación, una vez que ésta se ha considerado artística.

La filosofía de Smithson respecto a esta traducción del espacio natural a otro ilusorio reflejaba su definición de *non-site.* Nos cuenta Robert Linsley: ?En el caso de Smithson, el ‹non-site' es un dispositivo de construcción que propone que la función del arte es marcar una sección del mundo para mostrarla. Es como si la ventana de la pintura se hubiese limpiado de su imagen, así que podemos ver el mundo de detrás. Smithson es un realista crítico que ‹representa' el mundo apuntando pasivamente a él a través de su construcción de una imagen. El arte de Smithson es crítico porque el reconocimiento del marco nos permite pasar intelectualmente más allá de él y devolver la sección sin marco a la totalidad de la cual forma parte"[33].

Los resultados de Smithson con respecto a lo que parece más o menos real crean una tensión, una ambigüedad; nuestras reacciones habituales son puestas en evidencia. Lo que se percibe en una instalación (como obra de arte) es en suma una interpretación, y es esta interpretación la que ha sido acentuada, haciendo de éste un género de carácter plenamente pragmático. Nuestra interpretación, nuestra voluntad de aceptar un objeto, una actuación o un material como obra de arte, no depende ya de ninguna propiedad específica. Nuestra voluntad de aceptar algo como arte lo llevará a sentirlo como arte. La relativización del concepto como arte se

33.Tal vez este tipo de obras pudiera corresponder a lo que Rosenberg denominó ‹objetos de ansiedad', ?un tipo de arte moderno que nos inquieta y nos hace dudar si de verdad estamos ante una auténtica obra de arte. Un objeto de ansiedad suele ser un reto que puede desconcertarnos, trastornarnos, confundirnos, enfadarnos, o sencillamente aburrirnos. Lo difícil es descubrir *por qué* es arte, e incluso si *es* arte de verdad (...). Los objetos de ansiedad contribuyen a confundir unas cosas con otras (...) Los resultados son tan parecidos a la realidad que crean una verdadera confusión en cuanto a su naturaleza. Los objetos de ansiedad crean una situación tensa y ambigua, y consiguen que nos volvamos a plantear lo que percibimos" (GABLICK, Suzy: *¿Ha muerto el arte moderno?*. Blume. Madrid. 1987.Pág 35).

impone.

Este marco permeable puede llegar a incluir todo lo potencialmente relacionable a la obra de arte. Los artistas minimalistas aseguraron, a mediados de los sesenta, que la producción y recepción artísticas traspasaban los límites tradicionales de lo visual. De este modo la serialidad, el efecto del paralelepípedo, trascendía a una idea de estructura que se repetía. La experiencia estética se irá ampliando (incluye incluso hasta el lenguaje). Por ejemplo, los *Mirrored Cubes* de Morris, un cubo hecho de espejos que recuerdan la *Caja verde* de Duchamp ?sitúan al espectador en la *sutura* del reflejo del espejo, en la superficie de contacto entre el objeto escultórico y el contenedor arquitectónico, donde ninguno de los dos elementos llega a tener una posición privilegiada o de dominio en la tríada formada por el espectador, el objeto escultórico y el espacio arquitectónico. Y así como la obra inscribe, para después desplazarlo, un modelo fenomenológico de experiencia en un modelo tradicional de especularidad puramente visual, así también su foco primario sigue siendo el objeto escultórico y su percepción visual"[34].

Utilizando procesos físicos y químicos, un lugar especial para esta interacción, para este marco hecho obra, lo encontramos en *Condensation Cube* de Haacke. En este caso no es el espejo el que crea un espacio en interacción. El proceso de condensación y evaporación en el interior del cubo ocurre por los cambios de temperatura debido a la afluencia de espectadores a la galería. La misma presencia física del público produce un efecto de ‹tactilidad' que influye en la materia físicamente dada, el cubo de condensación.

Para que un marco sea permeable, ha de intuirse la presencia de ese marco. Un buen número de obras conceptuales lo ponen en entredicho de una manera muy sutil, hasta el punto de poder hablar de una

34.BUCHLOCH, Benjamin: ?De la estética de la administración a la crítica institucional (aspectos del arte conceptual: 1962-1969), en *Arte conceptual, Una perspectiva.* Catálogo de la exposición den la Fundación Caja de Pensiones de Madrid, del 20 de marzo al 29 de abril de 1990. Pág. 21.

‹desmaterialización del arte', como exponía Lippard. Del marco permeable podemos pasar a una puesta en duda de la estructura de marco como tal y de toda institución artística. Aventurarnos por estos caminos haría de esta tesis una labor inabarcable, por lo que nos ceñiremos por ahora a ejemplos de diversos movimientos contemporáneos que fluctúan por tres caminos: la multiplicación del espacio de una instalación puede conseguirse por su reflexión especular, o por los circuitos cerrados de televisión como dijimos con anterioridad. De ahora en adelante nos detendremos en la posibilidad de ampliar este espacio por fragmentación y ocultación de elementos de los que nos obstante se ofrecen pistas al espectador.

14.5. Transgresiones espaciales: fragmentación

Tras nuestras reflexiones acerca de la incapacidad de establecer un marco estricto en el entorno de una instalación, cabe retomar una cuestión señalada en nuestro análisis sintáctico y filtrarla a través de la visión pragmática en que se centra este capítulo. Obedeciendo a la idea de una multiplicación de elementos, establecimos varias formas (unas más reticulares, otras más aleatorias) por las que se podían disponer los elementos de una instalación.

En muchos casos, la amalgama de numerosos componentes podía llevar a la impresión de que éstos podrían multiplicarse indefinidamente en el espacio, aunque de hecho física y materialmente no ocurriera así, y se vieran sumergidos en paredes, techos o suelos de una galería. Por ejemplo, una obra de Gober en la que un busto resulta embutido en una pared señala la continuidad de este cuerpo en un espacio imaginario creado, esta vez, por el espectador[35].

35.?En la iconografía de este artista norteamericano siempre ha estado presente la idea de transición: desde sus esculturas de fragmentos del cuerpo humano que, ni dentro ni fuera, parecen indistintamente querer salir de la pared o escapar de la sala" hasta la instalación *Door with Lightbulb*, de 1992, que muestra una puerta con una luz roja. ?La luz roja encima de la puerta es más advertencia, luz roja de peligro, los peligros de la intolerancia. Y una vez más, no se sabe qué es salida y qué es entrada: si la puerta es una salida de emergencia o si lo que va a suceder nos espera a este lado; si todavía queda esperanza en alguno de los dos lados". JAIO, Miren: ?Rites of

También podemos observar esta estrategia en la ilustración 190. En dos habitaciones interiores de una casa privada, Robbe instaló tres paredes falsas y un techo. Estas adiciones ocultaban parcialmente los interiores originales. Algunos elementos continuaban visibles, pero otros, (como la alfombra) mostraban una evidente fragmentación. que daba idea de las modificaciones que se habían conseguido en el espacio partida. El mismo

Il. 190. Wolfgang Robbe. *Zwei Masken*. 1986.

Il. 191. Edward Kienholz. *Conversation Piece.* 1959.

artificio fragmentador se puede observar en *Biblioteca*, de Martín Villanueva (ilustración 173) o en una obra mucho más temprana de Kienholz, *Conversation piece* (ilustración 191).

La elección de los elementos que se utilicen, la proclamación de un título a la obra, establece un espacio que va más allá del material (éste en el que se ubica el cuerpo del espectador). Frente al uso de elementos

Passages. Arte para el final del siglo", en *Lápiz* nº 115. Oct. 95. Pág. 36.

fragmentados para dar idea al espectador de que la obra se extiende más allá de lo que ve, también encontramos elementos que, mediante una fragmentación estratégica, consiguen crearnos la ilusión de que hay un espacio más allá. En *Arista 4/4* (ilustración 134) se lograba crear en el espectador la sensación de que podía ver por una rendija lo que había más allá de las paredes. Una vez el visitante se acercaba, se percataba de un engaño conseguido a través de esa fragmentación de espejos: lo que el visitante pretendía observar como un *voyeur* era, realmente, el reflejo del espacio donde se encontraba corporalmente.

En este momento de nuestra investigación ha de ponerse de relieve cómo la fragmentación de dichos elementos, unidos a estos límites arquitectónicos, señala una capacidad extraordinaria para crear un espacio ilusorio a partir de los objetos expuestos. Para esta extensión del espacio más allá de lo visible, la instalación se sirve de la apelación a la experiencia pasada del espectador, a su conocimiento, a su visión gestáltica, etc. Esta ampliación ilusoria es paralela al uso de espejos, como vimos en el capítulo dedicado a la semántica.

14.6. Transgresiones espaciales: ocultación

Tratamos aquí otro recurso parecido a la fragmentación, pues también lo no visible se convierte en la mente del espectador en un espacio que forma parte de la instalación. Algunas obras muestran cómo una información previa modifica enteramente nuestra interpretación de la propuesta, hasta el punto de que adivinemos espacios internos en los elementos presentados. De este modo, la dialéctica entre lo interior y lo exterior en una instalación no afecta sólo al marco arquitectónico que la contiene, sino también a sus componentes, que pueden ubicar ciertas sustancias en su interior.

El uso de mobiliario puede ser esclarecedor a este respecto. Los muebles (cajones, cofres, armarios, etc) muestran un exterior que es en el fondo un recipiente. Con una llave, pueden guardar nuestras posesiones. En este sentido, todo objeto cerrado que pueda ejercer de recipiente responde a la necesidad del secreto. Bachelard, en su *Poética del espacio* llamaba la

atención sobre el hecho de que la cerradura es la llamada al ladrón y que se trataba de un umbral psicológico[36].

Metrocubo d'infinito, de Pistoletto (ilustración 132) es un tipo de obras de apariencia escultórica: es un cubo cerrado, y el espectador no ve el interior. Pero previamente se sabe que el creador se ha preocupado de forjar un espacio en su interior. Se vea o no esta obra como una instalación, utiliza un medio de transgresión de la dialéctica del marco como borde mismo del objeto. Cuando este objeto se abre, es como una caja de Pandora que contiene un espacio concentrado en su interior. Las premisas de Bachelard se cumplen: ?Pero, en el instante en que el cofrecillo se abre, acaba la dialéctica. Lo de fuera queda borrado de una vez y todo es novedad, sorpresa, desconocido. Lo de fuera ya no significa nada. E incluso, suprema paradoja, las dimensiones del volumen ya no tienen sentido, porque acaba de abrirse otra dimensión: la dimensión de intimidad" [37].

En 1991 Meg Cranston realizó una instalación que se expuso en la galería Tanja Grunert de Colonia (ilustración 192). Consistía en un globo de color crema hecho con vinilo; su diámetro era de 457 cms., y contenía

36.BACHELARD, Gaston: *La poética del espacio.* Fondo de Cultura Económica. Méjico, 1986. Pág. 119.

37.BACHELARD, Gaston: *La poética del espacio.* Fondo de Cultura Económica. Méjico. 1986. Págs. 119-120.

Il. 192. Meg Cranston. *Las obras completas de Jane Austen.* 1991.

100.000 litros de aire. La explicación del título ponía de relieve que la muestra de lo oculto era el fin de la instalación. Se especificó que el volumen de aire que contenía esa bola gigante era la cantidad de aire que una persona necesitaría para leer las obras de Jane Austen. No en vano, el título de la obra era *Las obras completas de Jane Austen.* Y aquello que estaba oculto sufría las mismas oscilaciones respiratorias que los humanos: el globo se expandía o contraía dependiendo de la temperatura de la galería. A través de la ocultación era posible inventar una obra que no se mantuviera estable en el tiempo.

Lakoff y Johnson han estudiado los esquemas de la mente humana llamándolos metáforas. Dan expresión a realidades abstractas en términos de otras más concretas, del universo de acción y experiencia humanas. A partir estas ideas, se pueden interpretar obras de carácter objetual por su pragmática con el cuerpo del espectador. Esta es la razón de que ciertas instalaciones puedan manifestar significados trascendentes por medio de materiales que se enfrentan a nosotros corporalmente. El sentido de la ocultación se nutre de estas circunstancias. No olvidemos que la esencia de la metáfora es entender y experimentar un tipo de cosa en términos de otra. La ocultación de materiales nos hace intuir la existencia de los mismos aunque no podamos aprehenderlos directamente. Con estas obras plásticas en las que lo no visible forma parte de la creación, la diferencia entre el interior y el exterior, entre sí y el no, no es estricta, y nos incluye más bien en el terreno de la paradoja. Para saber que existe un secreto, es necesario

desvelarlo, pero entonces deja de ser tal. De este modo, se cumplen las reflexiones de Mircea Eliade sobre el umbral, que son transición a lo sagrado (lo secreto). Una instalación como la de Pedro Mora (ilustración 189) consigue extenderse espacialmente sólo si desvelamos el secreto, si vemos el espacio de más allá a través de una mirilla. Otra obra interesante respecto al uso de la ocultación se muestra en la ilustración 116. El espectador puede comprar esta pieza y llevarla a casa en un tubo. El póster se compra, tomado de la pila y sellado temporalmente en un cilindro. La obra está afuera, vivida, pero también en ese espacio cerrado.

Pero el artificio de la ocultación también se dio en el conceptual: la galería pudo conformarse como un espacio oculto. El interés de Barry por lo invisible, su puesta en duda del espacio de la galería y del sistema internacional de compra-venta, le llevó en 1969 a montar una pieza que anunciaba en la puerta de la sala (sin que hubiera una exposición material de objetos): ?Durante la exposición, la galería permanecerá cerrada"[38].

38.LIPPARD, Lucy R. : *Six years..*Praeger Publishers. Nueva York 1973. Pág. 232.

15. DIALÉCTICA MATERIA-DESMATERIALIZACIÓN

La idea de desmaterialización presupone la existencia de una materia. Una obra conceptual puede aportar sólo un soporte físico (como la publicidad de una exposición en un periódico), pero la materia (el papel) es necesaria para la consecución de esa obra de arte (aunque el papel no sea la obra misma).

La materia es un concepto tradicional que se nos ofrece intuitiva y fenomenológicamente. Retomando a Schrödinger, Maldonado apunta que es ?una cosa simple, palpable, resistente, que se mueve en el espacio"[1].

Desde que el hombre es hombre, su labor se ha centrado en la transformación de la materia (cambiar la forma de algo que existía previamente), pero hoy en día nos encontramos ante la ‹creación' misma de la materia inanimada por medios sintéticos (la amplia gama de plásticos), de la materia viviente (con la ingeniería genética) o de ‹formas de inteligencia' bastante avanzadas (robots o, en general, la inteligencia artificial).

La idea de materia parece ligada, gracias a esa sensación de ‹lo palpable', a un espacio-tiempo homogéneo, a una adaptación a la medición humana (todo gas, líquido o sólido es cuantificable). Sin embargo, los productos generados actualmente por el hombre actúan incluso en lo que le resulta invisible: así ha llegado a ‹construir un material' interviniendo en sus moléculas y átomos, como ocurre con los polímeros. Mientras que estas sustancias siguen siendo percibibles en nuestra experiencia, su construcción ha requerido la investigación de aquellas cosas que pueden existir más allá de nuestros umbrales de percepción cotidianos (no nos vemos en el mundo a través de un microscopio que nos aporte la visión de lo que en principio es invisible a nuestros ojos).

Lo que era lento, estático y material en los siglos anteriores, ha comenzado a sufrir una aceleración. La velocidad de cambio impuesta a todos los niveles es de tal calibre que resquebraja la solidez del mundo en

1. MALDONADO, Tomás: *Lo real y lo virtual.* Gedisa. Barcelona. 1994. Pág. 12. (Cita tomada a su vez de SCHRÖDINGER, E.: *Science et humanisme. La physique de notre temps.* Desclée de Brower. París. 1954. Pág. 31).

que vivimos. De un universo temporal lineal, hemos pasado a que la física hable de multiplicidad de tiempos. De obras artísticas elaboradas con el fin de que pervivan, hemos pasado a otras pensadas para un momento y lugar preciso, de forma que su alteración espacio-temporal lleva a hablar de un obra diferente, aunque los materiales utilizados sean los mismos y sólo haya cambiado su ubicación.

La noción de desmaterialización se inició en la microfísica[2], pero ha tenido influencias en todo el universo epistemológico actual. En el campo artístico, con la llegada del conceptual y de otras experiencias, Lippard y Chandler popularizaron el término ‹desmaterialización'.

Resulta curioso que la idea de desmaterialización haya surgido en el ámbito artístico, cuando uno de los hitos importantes de este siglo ha consistido precisamente en el *ready-made*, la presentación del objeto físico en toda su materialidad en el contexto de la galería.

Por un lado, hemos defendido la idea de que la génesis de un género poco definido como la instalación responde a la ‹apertura' del espacio artístico. Esta ‹apertura' puede implicar cierta desmaterialización, en el sentido de que forman parte de la obra no sólo las sustancias, sino el campo de fuerzas que se establecen entre éstas, vía el espectador. Ese ‹campo de fuerzas' es invisible e impalpable, pero sin él la instalación no puede adquirir su razón de ser. Mientras tanto, los avances científico-técnicos de este siglo han aportado cambios fundamentales que tienden por un lado a multiplicar los objetos y sustancias que nos rodean y, por otro, a ‹desmaterializarlos'. Enumeramos algunos:

1. El tiempo de producción y consumo se ha acelerado tanto, que existen hoy en día artefactos desechables. Manzini defiende que en nuestra experiencia ante estos objetos no se mantiene estable un objeto concreto, sino ?una

2. El descubrimiento de la existencia de partículas en el átomo que se presentaban como onda en su estado natural y como materia en su estabilización para ser observadas resultó fundamental. De esta forma, las unidades de un universo pueden no ser nunca alcanzables. Se han hallado ‹agujeros negros' tanto en la microfísica como en la macrofísica. La concepción material del mundo puede tener, pues, ingredientes míticos.

especie de arquetipo abstracto (...) que se ‹materializa' día a día gracias al servicio garantizado por un productor y un sistema de distribución. En este caso, el componente ‹material' de estabilidad no es ya el objeto físico en sí, sino más bien el servicio que se nos da proponiéndonos con continuidad el instrumento capaz de desarrollar la función requerida"[3].

Objetos como la maquinilla de afeitar, los pañuelos de papel o los filtros de café muestran que están hechos para un solo uso, y son la consecuencia del hecho de que, desde 1929 se tienda cada vez más a abreviar el ciclo vital de los productos. Su uso se reduce al de una actuación: ?Para estos objetos -dice Manzini- existe la duración de la *performance,* y no la duración del objeto en sí. Son objetos sin memoria"[4].

2. A la tendencia anterior hay que unir la supervivencia de la necesidad de relacionarnos con cosas persistentes, que puedan ser testimonio de nuestra vida. La casa sigue siendo, a pesar de las construcciones prefabricadas, un objeto que tiene referencias con la eternidad. A este caso límite, el de la casa, se unen objetos de difícil producción en el actual mundo técnico: los objetos eternos que pasan a nuestra esfera afectiva porque nos sobrevivirán. Gran parte del arte aurático se ha servido de esta inclinación nuestra hacia los objetos.

3. Otro fenómeno de este siglo afecta a la dialéctica materia/desmaterialización: la de que los aparatos ocupen cada vez un espacio más reducido. La miniaturización ha resultado de integrar distintas funciones en un mismo componente. Si todo componente desarrollaba una función específica en el producto final, hoy en día la cuestión se complica (un ordenador puede tener múltiples funciones, y por tanto, también cada uno de sus circuitos).

4. La diversificación y multiplicación de productos hace que la cantidad de desechos aumente, lo que constituye un reto a la supervivencia humana en el milenio que viene. Se producen bienes a gran cantidad y bajo coste, pero

---

3. MANZINI, Ezio: *Artefactos. Hacia una nueva ecología del ambiente artificial.* Celeste Ediciones y Experimenta Ediciones de Diseño. Madrid. 1992. Pág. 65.

4. MANZINI, Ezio: *Artefactos. Hacia una nueva ecología del ambiente artificial.* Celeste Ediciones y Experimenta Ediciones de Diseño. Madrid. 1992. Pág.66.

disminuye su calidad: se disipan recursos y se producen desequilibrios ambientales. Por otra parte, esta diversificación cada vez es más accesible, gracias a las ligeras variaciones que proporciona un programa informático. La gran variedad de botellas, todas diferentes a otras, han sido puestas de relieve desde el terreno artístico, entre otros, por las acumulaciones de objetos de Arman.

Existen también‹objetos instantáneos' cuya producción dura apenas unos segundos, aunque su uso sea relativamente prolongado (bombillas, ciertas camisetas, bolígrafos). Una producción de alta flexibilidad que conduce a objetos relativamente diferentes entre sí (prendas de vestir, mobiliarios por módulos, automóviles con más o menos prestaciones según la decisión del cliente, etc.) Estos objetos se aproximan a nuestra vida cotidiana con cierto ‹efecto personalizador', puesto que podemos elegir entre la variable de características propuestas. Un grupo de objetos aún más performativos e interactivos es constituido generalmente por productos con avanzada tecnología, y son el resultado del acoplamiento de componentes de distintas características (el ordenador, o el del televisor con sus diferentes decodificadores parecen los casos más llamativos). Como vemos, a pesar de tratarse de alta tecnología, siempre se adapta de algún modo a nuestras necesidades cotidianas (necesidades creadas, también por el capitalismo tardío que vivimos).

5. Un amplio número de artefactos adquieren su valor ante otros de la misma especie por su facilidad de acceso a un usuario. Las invenciones han de ser, a la vez que más complejas, más ergonómicas, y adaptarse a nuestra forma de vida cotidiana. Un ejemplo que se está haciendo clásico en ello son las numerosas interfaces que nos hacen acceder a sistemas complejos, como el de un ordenador. He aquí, por ejemplo, la utilidad de la plasmación analógica de nuestro propio escritorio en la pantalla del ordenador, la entrada a documentos no por complejas claves, sino por el uso de un ratón (que ‹señala', como nuestro dedo) o por el de, más directamente, pantallas táctiles. Al mundo ‹desmaterializado' de la informática se une el de un acercamiento físico a los objetos que le sirven de soporte.

6. La idea de desmaterialización ha venido a menudo apoyada por el hecho

de que el mundo de la representación haya perdido en espesor, a cambio del sentido bidimensional. Desde la invención del cine, la representación teatral se ha ido convirtiendo en una superficie. El nivel experiencial, que requería un ‹espacio', ha pasado a convertirse en una pantalla. Incluso en objetos como un televisor o un ordenador, la parte radicalmente importante para nuestra experiencia visual sigue siendo la pantalla, en comparación a los artefactos en sí (el monitor como caja, queda obviado en una ‹parte delantera', la pantalla que se enfrenta a nuestros ojos).

La realidad virtual en un casco se expresa visualmente por medio de una pantalla de cristal líquido y el espacio se ha resuelto incorporando el efecto de nuestros movimientos a lo que vemos en la pantalla. Hay una traslación del mundo tridimensional a lo expresado bidimensionalmente y, en este sentido, se puede considerar también la existencia de cierta tendencia desmaterializante.

Estas tendencias contrapuestas pero simultáneas en el contexto contemporáneo presentan un mundo sólido y sencillo que a su vez se ha ido complicando y fluidificando. La igualación que basaba la idea de progreso (la de que un mundo mejor sería el resultado de una diversificación y difusión de los productos) hoy ha perdido su fuerza. Tal vez la materia no sea ya ?un conjunto de materiales, sino un sistema de lenguajes, de conocimientos y tecnologías. Se trata de una materia más fluida, pero no por ello falta de límites. El problema que se plantea con estos materiales es que ya no es tan fácil verlos, conocerlos y convertirlos, como se ha hecho siempre, en estímulos para la creatividad"[5].

15.1. Desmaterialización y cuerpo

La complejidad que existe hoy con respecto a los materiales que nos rodean implica que, más que nunca, debemos elegir entre una gran cantidad de productos. La limitación técnica prácticamente no existe. Si existe alguna

5. MANZINI, Ezio: *Artefactos. Hacia una nueva ecología del ambiente artificial.* Celeste Ediciones y Experimenta Ediciones de Diseño. Madrid. 1992. Pág.121.

limitación para la opción de acceso a productos, será económica.

Pero hemos de elegir en un mundo del que, a fuerza de complicarse, sólo tenemos una información incompleta. El hombre necesita en su vida tanto la diversidad como la uniformidad.

Las tendencias que hemos observado en el epígrafe anterior nos acercan a la noción de desmaterialización, pero lo cierto es que nuestro conocimiento del mundo se establece a partir de una experiencia subjetiva. El grupo de actividades que tenga un consumidor concreto determina -y, por ello, uniformiza- la diversidad. La variedad se ve reducida a las exigencias del sujeto.

Por otra parte, una gama de productos se asocia a grupos socioculturales. Nos definen la ropa, la cadena de televisión, determinados abalorios. Estos objetos dotan a los humanos de ciertas identidades apreciables y reconocibles. Estos productos pueden variar sutilmente sin hacer que nos desliguemos de la identidad a la que conducen. De este modo, a partir de la variedad, crean cierta uniformización que es necesaria.

Otro aspecto de los nuevos productos se define gracias al hecho de que imponen cierta ‹naturalización', en el sentido de mostrar ‹errores' de la naturaleza (como se observa en la imitación sintética de la madera, con los mismos nudos que esta materia tiene). Aunque sea a costa de lo artificial, todos estos aspectos no conducen por sí mismos a un olvido de la relación sujeto-objeto, sino a una complicación de la misma. En ningún caso se elimina el hecho de que el hombre haya de enfrentarse, física y materialmente, a un producto acabado.

Siguen existiendo necesidades matéricas en nuestra relación con el entorno, lo que supone que tal vez la desmaterialización conceptual a la que hemos asistido venga acompañada de una adaptación a nuestra vida experiencial[6]. De este modo, no es incompatible observar en las instalaciones

6. No ha de olvidarse que somos el resultado de un proceso filogenético en el que la experiencia tuvo un papel determinante, como pusieron en evidencia los psicólogos del desarrollo (Piaget o Vygotski). No hay manera de eludir el vínculo de lo físico. Aunque existan tecnologías que muestren la ‹desmaterialización' en el hombre, sigue persistiendo su interés por seguir ‹tocando con la mano'. No podemos dejar de ser

un doble movimiento que puede aludir al ‹arte como idea' y, a través de esta premisa o sin ella, presentar un acercamiento de carácter fenomenológico con el espectador. Después de todo, nuestra relación con el mundo, con las cosas y personas, es interactiva. Un objeto sólido -por ejemplo, una silla- presenta una suerte de programa de interactividad ‹congelado' según las respuestas que propone en su usuario: la función de sentarse. Hoy en día esta ‹congelación' es cada vez menor; los objetos -incluidos los artísticos- se dan a una serie de prestaciones que potencian la interactividad, de forma que hemos llegado a un género multidisciplinar, como el de la instalación, cuya razón de ser se encuentra en experimentar físicamente, con nuestro propio cuerpo, la obra. Los materiales de una instalación siguen estando ahí, imponiendo su presencia, pero tal vez pasen temporalmente de un estado a otro (como ejemplo, la descomposición y putrefacción de sustancias, o el crecimiento de plantas en tendencias ligadas a movimientos más ecológicos).

El espectador podrá cambiar algún aspecto de ciertas instalaciones, y en este caso se podría definir la interacción como asimétrica, dependiendo de la idea puesta en práctica. Lo cierto es que esta materia que presentan las instalaciones no es ya algo indeleble, sino que, saliendo de su pasividad, funcionan según ciertas variables externas.

Por otra parte, la inclusión de la sucesión temporal en la obra plástica favorece cierta desmaterialización. Con el uso de medios fílmicos, videográficos y, sobre todo, experiencias virtuales, cada día nos resulta más difícil distinguir entre los simulacros de acontecimientos de los acontecimientos mismos. Comparados con la imagen estática de una pintura realista, el medio fílmico y el televisivo ofrecen un prodigioso realismo, pero se trata de pura materia lumínica, menos moldeable por el tacto que el resto de las sustancias. Y, sin embargo, se trata de imágenes creíbles. La credibilidad de ciertas ficciones está en gran medida unida al carácter indicial[7]

cuerpos. Nuestra experiencia del mundo se da por sensaciones ópticas, olfativas, táctiles, térmicas, gustativas... que son un flujo continuo de informaciones desorganizadas y que si adquieren organización es a través de nuestra historia personal.

7. Por carácter indicial se entiende la necesaria presencia física de un objeto para que éste pueda grabarse con una cámara de vídeo o de cine.

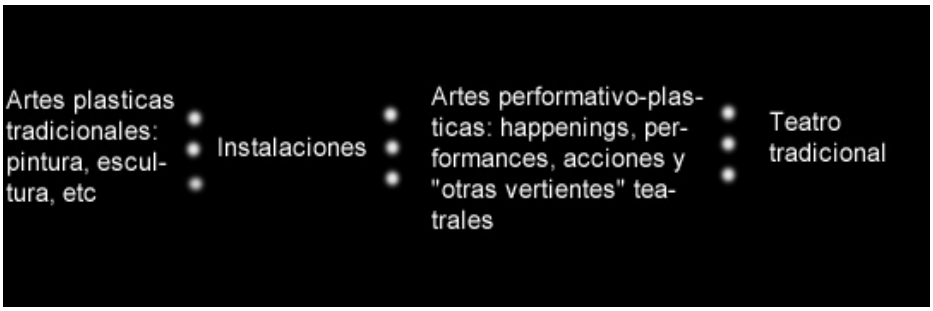
que ha proporcionado la tecnología (vídeo y cine, pues las imágenes virtuales carecen de este aspecto indicial, ya que son resultado de un programa informático). Estas reflexiones reafirman la idea de que la instalación es un precedente ‹material' de la realidad virtual.

15.2. Lo material y lo inmaterial en el entorno artístico

La formación de manifestaciones artísticas que utilizan la dimensión temporal (el hilo temporal se muestra, por ejemplo, en artes con carácter performativo, como la *performance,* los *happenings*, las vídeoinstalaciones de circuito cerrado, las instalaciones con dispositivos virtuales, etc.) ha podido interpretarse como la aportación de una característica ‹inmaterial' a las artes plásticas. Si el *happening* es único en su producción, es porque se aumentan las diferencias entre una ‹representación y otra', en comparación con el teatro.

El teatro ‹representa', mientras que las *performances* se guían por la inquietud de unir el arte y la vida. Esto puede interpretarse como un ‹acercamiento' del arte a sus valores materiales -en el sentido de que procura experiencias vividas no sólo intelectualmente sino también corporal y participativamente por los espectadores. Pero también puede entenderse bajo la perspectiva de cierta desmaterialización de las artes plásticas, ya que se pone el acento más en el desarrollo temporal que en la maquinaria matérica utilizada en cada evento).

Centrémonos en la instalación como arte intermedio. Podríamos establecer la siguiente generalización según su materialidad o inmaterialidad:



Il. 193. Instalación como arte intermedio según los grados de materialidad

Hemos apuntado con anterioridad que los avances en microfísica propiciaron la idea de desmaterialización. Los electrones tenían un ‹estado o dimensión inestable'; si eran observables, se estabilizaban en partículas materiales, pero su estado natural era el del movimiento, el de una onda. Este descubrimiento ha llevado a pensar que tal vez la materia se remita a un mito presente en nuestra civilización. La expresión ‹composición de la materia' tiene, por ahora, una razón de ser que se ha relativizado, ya que hasta la visión más ínfima de la materia en su estado natural responde al mero movimiento. En los años sesenta y setenta la idea de desmaterialización fue infiltrándose en la creación artística. La posibilidad máxima de lo material constituyó un verdadero ‹grado cero', tal como decía Barthes. En otras palabras, se neutralizaba el mismo arte al hacerlo inmaterial, al hacer del arte algo vacío y sin lugar.

Al rechazar el arte como algo material, se rechazaba también la idea de la forma como algo fijo y estable, recipiente de un aura y estilo. La frase programática del conceptual, radicalmente importante en este aspecto, es ‹Art as idea, as idea', expresión debida a Kosuth. Bajo esta premisa, si existe arte en un cuadro, es en el sentido de que sólo tiene su conclusión en un soporte material, en un objeto estático. Pero la obra, el arte en sí, es el proceso mismo. Hay movimiento en la obra, pero no en ese estado -el cuadro físicamente dado- en el que la obra ha dejado de tener actividad. Así, el proceso clásico de significado de una obra artística se encuentra en crisis cuando un artista concibe su obra ya no como el producto resultante, sino en términos de conducta (una práctica o relación con el mundo a través de la

mediación con los objetos). El producto en sí ya no tiene un valor intrínseco. Y si hemos llegado a tal estado de cosas, una causa inmediata de ello es la saturación de productos e imágenes que hemos repasado en un epígrafe anterior. Esta gran cantidad de producciones, inabarcables ya por el hombre, se presta a una selección.

La obra de arte no estaría ubicada en el objeto, sino en el diálogo con el espectador; se habría hecho pleno movimiento, pura ‹puesta en escena'. Mientras tanto, se podría considerar ‹arcaica' la dotación de sentido a un soporte físico. Estos soportes mismos han entrado en una dinámica en la que resultan inaprehensibles, en la que se vuelven efímeros, en la que poseen menos fuerza que la conducta por la que han nacido. Desde el *objet trouvé* hasta las instalaciones que se sirven del reciclaje, existe una cultura que fomenta lo inaprehensible de la obra artística.

Por un lado, la presencia material localiza una obra como una pintura (por su uso del lienzo, por ejemplo) en la esfera del arte. Pero el trabajo de esa presencia material anuncia su absorción en otro dominio del significado. En principio, el *ready-made* es admitido en el dominio del arte por su materialidad, pero luego conquista su significado fuera de la esfera del arte. Más allá de la dimensión de la materia como función, el *ready-made* propone un arte sin propósito. Al cuestionar el arte objeto, el *ready-made* dio el primer paso para que la instalación se pudiera formar[8].

Entre 1966 y 1972 muchos artistas buscaron alternativas a la materia (representadas por las artes tradicionales, como la pintura y la escultura). Estos son los años escogidos por Lippard en su libro *Six years.* Lippard nos cuenta en él cómo la desmaterialización llevada a la práctica artística tenía unas intenciones políticas y culturales concretas. Se pretendía, desligando el arte de la materia física, actuar contra las leyes comerciales que dirigían el mercado artístico con su necesida imperiosa de objetos auráticos. Las alternativas hicieron crear un conjunto de manifestaciones difícilmente

8.BENJAMIN, Andrew: ?Matter and Meaning: on installations", en *Installation Art* (monográfico de *Art & Design* nº 30. 1996) Pág. 32.

clasificables según criterios de la modernidad. La idea de desmaterialización está, de algún modo, ligada a esta búsqueda de opciones (el conceptual, el arte-paisaje, el arte de proceso, el arte del cuerpo, los eventos, etc.). Las formas de desmaterializar podían iniciarse en el uso de sustancias efímeras (que ponían en duda lo ‹eterno' del objeto artístico), de materiales flexibles (que dudaban de su estaticidad), de los medios de comunicación de masas y de la palabra (como un arte de proyecto que nunca se realizaría materialmente, como un conceptual lingüístico que se ligaba más al ‹contenido' que a la forma en que se presentaban sus papeles), de materiales impalpables (como la luz) e invisibles (radiaciones).

15.3. Lo impalpable: la nada

En 1958, en la galería Iris Clert de París, Yves Klein presentó la idea del arte como nada. Vació la galería y la pintó de blanco. Su exposición presentó el arte como un espacio vacío. Cinco años antes, Rauschenberg había pedido a de Kooning un dibujo para poder borrarlo. Tardó más de un mes en conseguirlo y gastó cuarenta gomas de borrar. La obra resultante se basaba, precisamente, en la nada de la representación, en la sustracción más que la adición. Se trataba del *Erased De Kooning.*

Lo curioso de estas manifestaciones artísticas (sobre todo la de Klein) es que resultan ser una ‹visión en negativo' de otras experiencias contemporáneas. En su pasión por la acumulación, ?Arman llenó una galería de París con dos camiones de porquería en 1960; (...) Walter de Maria (...) llenó una galería de arte de Nueva York con 220000 libras de tierra"[9]

Tanto un polo como el opuesto (el vacío de Klein o la tierra de Walter de Maria) son experiencias vendibles, la primera por medios publicitarios y la segunda por su pura materialidad (de hecho, ?lo escandaloso e inútil se convirtió en algo costoso y de gran prestigio, ya que el marchante del artista (...) compró el edificio donde estaba la exposición para conservarla de forma

9.GABLICK, Suzy: *¿Ha muerto el arte moderno?* Hermann Blume. Madrid. 1987. Pág. 41.

permanente”[10]).

15.4. Lo invisible

Estamos asistiendo en esta última mitad de siglo a manifestaciones que pueden enfrentar un interés por lo lumínico antes que por lo material. Pero, como señala Aumont, no se trata de instancias opuestas, pues ?la luz no es ni más ni menos inmaterial que cualquier otro aspecto de la materia”[11]. Y aunque la oposición no sea tal, la luz está dotada de una dimensión temporal, porque ?es casi imposible pensar la luz sin pensarla en el tiempo”[12].

Esta característica temporal crea afinidades con la idea de proceso -y no de estado- de la obra de arte. Si el espacio y el tiempo ya no son homogéneos, si ya no produce obras artísticas ‹estables’, se percibe visualmente a partir de las radiaciones lumínicas. En cierto modo, esta atención por lo luminoso resulta ser paralela, respecto a su carácter procesual, con lo impalpable de muchas obras artísticas; hasta se llegará, como han hecho Flavin, James Turrel o Robert Irwin, a modelar el espacio con la herramienta de la luz. Incluso las imágenes con un soporte matérico evidente (lienzo, papel...) son contemporáneas a las imágenes luz (cine, vídeo). Un caso en el que además se anula la relación imagen-materia es el de la imagen de síntesis, pues ya no necesita la presencia de un objeto para que éste se grabe a través de una cámara[13].

10.GABLICK, Suzy: *¿Ha muerto el arte moderno?* Hermann Blume. Madrid. 1987. Pág. 41.

11.AUMONT, Jacques: *La imagen*. Paidós. Barcelona. 1992. Pág. 188.

12.AUMONT, Jacques: *La imagen*. Paidós. Barcelona. 1992. Pág.188.

13. ”*La imagen de síntesis* (...) no es más que una ‹imagen estadística’ que sólo surgió gracias a los rápidos cálculos de los PIXEL, que componen el código de representación numérica (...); la *óptica numérica* ya no es, pues, nada más que una

Desde el uso de materiales que visualmente se caracterizan por su transparencia o translucidez a la exposición *Vide* de Yves Klein, se puede observar que el nacimiento de la instalación va ligado en cierta manera a la pérdida de sensaciones que nos lleguen solamente por los ojos. Si *Vide* implica una pérdida de la forma, el uso de ciertos materiales afectaban al color. La confesión de Robert Barry, un artista conceptual, resulta reveladora en el paso de la pintura al universo de la instalación:

?Hace algunos años, cuando pintaba, me parecía que los cuadros podían tener un aspecto en un lugar y, debido a la iluminación y otras cosas, ser muy distintos en otro. Aunque el cuadro continuase siendo el mismo objeto era otra obra de arte. Entonces empecé a trabajar en cuadros que incorporaban, como parte de su estructura, la pared en la que debían ir colgados. Al final dejé de pintar y empecé con las instalaciones de cables (...) Cada instalación de cables estaba hecha para que se adecuase al lugar donde debía quedar instalada. No se pueden mover sin ser destruidas.

El color se convirtió en algo arbitrario. Empecé empleando filamentos de nylon transparentes, muy delgados. Al fin los cables se hicieron tan delgados que casi eran invisibles. Eso fue lo que me llevó al uso de un material invisible, o al menos no percibible según los criterios tradicionales. Aunque eso plantea problemas, también brinda infinitas posibilidades. Al llegar a este punto descarté la idea de que el arte deba ser necesariamente algo que contemplar (...)”[14].

Ante la falta de visualidad de una obra, surge el problema: ¿dónde colocar el posible valor de ésta, si es invisible a nuestros ojos? Claude Gintz opina que este valor ?revierte sobre el artista, que se entrega como

óptica estadística capaz de generar una serie de ilusiones visuales, ‹ilusiones racionales’, que afectan también al entendimiento y no sólo al razonamiento” VIRILIO, Paul: *La máquina de visión.* Cátedra. Madrid. 1989. Pág. 97.

14.Son opiniones de Robert Barry en ROSE, Arthur: ?cuatro entrevistas”, en BATTCOCK, Gregory (ed.): *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual.* Gustavo Gili. Col. Punto y línea. Barcelona 1977. Pags. 109-111.

espectáculo”[15]. Incluso en este caso, un sujeto sirve como soporte de ese concepto etéreo, esa idea que es el arte.

Pero simultáneamente a este énfasis en la pérdida de visualidad, se ve aparecer un discurso que insiste en su indispensable visualidad, si bien esto no conlleva volver al mundo de la representación o de los experimentos formales llevados a cabo por la Escuela de Nueva York de la posguerra. Así, Daniel Buren afirma:

?La pintura ya no debería ser cualquier visión/ilusión, ni siquiera mental, de un fenómeno (naturaleza, subconsciente, geometría...), sino visualidad de la pintura en sí misma..., su ocultamiento perpetuo y constante como cosa visible..., su ausencia como pintura, o mejor dicho su propio cuestionamiento desde el momento en que aparece, pudiéndose volver devastadora... la desparición definitiva de la pintura como cosa visual”[16].

Tampoco el mercado del arte se ha podido deshacer de las cualidades visuales del objeto, aunque éste no fuera más que el soporte de una idea. En principio la obra de conceptuales como Barry, Huebler, Kosuth o Weiner no fue apreciada ampliamente, tal vez porque faltaba el carácter material y visible en muchas de sus manifestaciones. Los coleccionistas de arte conceptual deberían haber sido una especie de mecenas, individuos que comparten y apoyan una experiencia del arte, y que no se limitan a la posesión de objetos.

La dialéctica de la materialidad/inmaterialidad de la obra de arte se encuentra, como vemos, muy ligada a la de la presencia/ausencia. Sin

15.GINTZ, Claude: ?El arte conceptual, una perspectiva”: Notas para un proyecto de exposición”, en *Arte conceptual, una perspectiva*. Catálogo de la exposición realizada en la Fundación Caja de Pensiones de Madrid del 20 de marzo al 29 de abril de 1990. Pág.11.

16.GINTZ, Claude: ?El arte conceptual, una perspectiva”: Notas para un proyecto de exposición”, en *Arte conceptual, una perspectiva*. Catálogo de la exposición realizada en la Fundación Caja de Pensiones de Madrid del 20 de marzo al 29 de abril de 1990. Pág. 10. La cita de Buren está tomada de ?Mise en garde, n” 3”, *VH 101*, nº 1 Primavera 1970. Pág. 98.

embargo, ciertas instalaciones interactivas, retoman lo visual sin que se halle presente en realidad el objeto representado. No hay más que luz en la pantalla de un casco virtual y así, esta dualidad de lo presente y lo ausente deja de existir para abocarnos a un terreno intermedio: cosas que son experimentadas como vividas, imágenes en las que, de alguna manera, nos insertamos.

La presencia remite a la idea de posesión. Uno posee algo cuando existe previamente. Las nuevas tecnologías empiezan a imponer la idea de que, más allá de la posesión de un objeto de arte, se podría empezar a hablar de si tenemos o no acceso a su experiencia. Así, el aspecto material de la obra se relativiza. Entramos, más que nunca, en aspectos virtuales.

15.5. Lo inmaterial y los medios de comunicación

En 1985 Lyotard organizó la exposición *Les Immateriaux* en el Centro Georges Pompidou de París. En ella se ponía énfasis en otro aspecto de la inmaterialidad de la obra artística: el de la circulación de información, antes que el enfrentamiento a una serie de objetos. Los objetos presentes eran considerados meros soportes. Si el objeto y su valor público podían estar unidos, esta exposición acentúa la dimensión comunicativa. El elemento inmaterial del código, del sentido, prevalecía ante lo puramente físico y material[17]. Esta exposición reforzaba los argumentos del movimiento conceptual (de hecho, participaban figuras como Flavin o Kosuth). Sin embargo, se respondió a ella en un tono bastante performativo, como si se tratara de un salón de nuevas tecnologías, cuando la tesis de Lyotard se basaba en que estas tecnologías afectarían la condición de obra de arte porque son utilizables como nuevos soportes[18].

17.CALVO SERRALLER, Fco.: *Imágenes de lo insignificante.* Taurus. Madrid.1987. Pág 25.

18.CALVO SERRALLER, Fco.: *Imágenes de lo insignificante.* Taurus. Madrid.1987. Pág. 25.

En esta exposición se partía de la idea de Benjamin de que la tecnología ha sometido las facetas sensoriales del hombre a un complejo tipo de entrenamiento. Las nuevas formas de obtener y transmitir información transforman la comprensión y los objetos que han de ser comprendidos. La exposición consistía en 31 zonas (algunas subdivididas) que producían un total de aproximadamente 60 situaciones. El espectador podía andar por este laberinto según su propia elección, y debía llevar unos auriculares. Al entrar de cada zona, los auriculares recogerían un ‹comentario' de esa zona concreta, que consistía en música, lecturas de poesía, de textos filosóficos y de otros campos del saber[19].

En *Les Immateriaux* se reflexionaba en la variación de la experiencia estética a partir de la popularización de nuevas tecnologías y se daba a entender que en un futuro próximo importarían menos los objetos que los mensajes. No se trataba de que los medios de comunicación filtraran o manipularan el producto artístico previamente existente (y aquí la labor del teórico va siendo sustituida por la del *curator*, el comisario de exposiciones, o el periodista), sino que éste puede ‹producirse' gracias a los medios de comunicación, como muestran las obras conceptuales que recurrieron a publicaciones periódicas.

Si el *pop* había vanagloriado los métodos del producción del objeto a escala industrial, el conceptual hace de su misma obra una publicación. Cuando el soporte no importa, al menos busquémosle publicidad al asunto, y hagamos de la publicidad la obra misma (muchas veces poniendo en duda la validez de la publicidad).

Adorno criticaba la televisión como un fenómeno que empobrecería la materia estética a costa de fusionarse todas las artes en una obra, el

19.CROWTHER, Paul: ?The Postmodern Sublime. Installation and Assemblage art", en *The Contemporary Sublime. Sensibilities of trascendence and Shock* (monográfico de *Art & Design* nº 40). Pág. 9.

espacio televisivo[20] Sin embargo, nos encontramos en este caso con artistas que usan los medios de comunicación no sólo como publicidad de su obra, sino como la obra misma. La síntesis de todas las artes es mayor aún que la prevista por Adorno.

Ya en su artículo, Lippard y Chandler anunciaban una mezcla de disciplinas que se acercaban a los imbricados términos en que se presentaron ciertas experiencias artísticas. De este modo, cuando es el objeto material lo que se torna obsoleto, cuando el artista se ha vuelto un ‹crítico' de una idea, tal vez ?puede llegar a ser necesario que el escritor sea artista y que el artista sea escritor" [21]. En este sentido, *Les Immateriaux* presentó la cultura contemporánea con tan diversas disciplinas unidas por la experiencia del espectador, que puede verse esta cultura como un espectáculo. La exposición ?invitaba al cuestionamiento de esta cultura a través del abierto exceso del espectáculo total. De hecho, cuando se nos acosaba con el laberinto de información, sabíamos que se había producido (como todos los productos culturales) por los poderes humanos de la ingenuidad racional"[22].

15.6. Umbrales de percepción

Poner en tela de juicio la materialidad de la obra puede pasar por evidenciar en un entorno artístico determinados fenómenos que se escapan a lo que nuestro cuerpo está capacitado para percibir.

20.ADORNO, T.W.; HORKHEIMER, M.: ?La industria de la cultura. Ilustración como engaño de las masas", en *Sociedad y comunicación de masas.* Fondo de Cultura Económica. Méjico. 1981. Pág. 396.

21.LIPPARD, L.; CHANDLER, R.: ?The dematerialization of Art", *Art International* 11, Febrero 1968. Pág 36.

22.CROWTHER, Paul: ?The Postmodern Sublime. Installation and Assemblage art", en *The Contemporary Sublime. Sensibilities of trascendence and Shock* (monográfico de *Art & Design* nº 40). Pág.11.

Precisamente el uso de lo invisible como materia llevó a artistas como Barry a trabajar con ondas electromagnéticas. Una de sus piezas ?emplea la onda de transmisión de una emisora de radio durante un periodo de tiempo determinado, no como medio de transmitir información, sino más bien como objeto. Otra pieza emplea la onda de un transmisor particular para salvar la distancia entre dos puntos lejanos: Nueva York y Luxemburgo, lo cual hace varias veces durante la duración de la exposición. Debido a la posición del sol y a las condiciones atmosféricas favorables durante el mes de enero -el mes de la exposición- ha sido posible montar *esta* pieza. En otra época, bajo condiciones distintas, hubiera tenido que recurrir a otro emplazamiento. Hay otras dos piezas con pequeños emisores que sólo tienen bastante poder para llenar el espacio de la exposición. Ambas son de carácter muy distinto, una es de AM y la otra de FM, pero ambas ocupan el mismo espacio en el mismo momento. Estos son mis materiales.

Además, en la exposición habrá una habitación llena de ondas ultrasónicas. También he utilizado microondas y radiaciones. Existen muchísimas posibilidades y quiero explorarlas, y estoy convencido de que hay muchísimas cosas que todavía desconocemos en el espacio que nos rodea y que, aunque no las veamos o toquemos, sabemos que están ahí"[23].

Estas ondas presentan un grado mayor de inmaterialidad que los objetos transparentes. Tom Wolfe, de un modo bastante crítico, ha dividido el arte conceptual en dos clases: el que se podía ver (y no por mucho tiempo) y el que era imposible de ver[24]. En esta segunda tendencia podría encontrarse una visualización de aquello que puede encontrarse fuera de los umbrales de percepción de nuestra mirada.

En la obra *Arc* de Peter Hutchinson, por ejemplo, se tomó una materia

23.Son opiniones de Robert Barry en ROSE, Arthur: ?Cuatro entrevistas", en BATTCOCK, Gregory (ed.): *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual.* Gustavo Gili. Col. Punto y línea. Barcelona, 1977. Pág. 111.

24.WOLFE, Tom: *La palabra pintada. El arte contemporáneo alcanza su punto de fuga.* Anagrama. Barcelona. 1989. Tercera edición. Pág 122.

invisible, un gas, y se encerró en bolsas de plástico con trozos de calabaza podrida para que se produjera más gas. Estas bolsas se unieron con una cuerda. Cada bolsa llevaba pesos a sus extremos. Después se arrojó al mar, de modo que las bolsas de gas formaran el arco que da título a la obra. O sea, no sólo se estaba utilizando una materia invisible, sino que la obra se escondía en un lugar alejado del entorno cotidiano. Solamente un fotógrafo submarinista pudo sacar fotos de *Arc*, y periódicamente volvía a las profundidades para dejar constancia de la manera en que la basura entraba en decadencia, del modo en que se habían roto algunas bolsas, provocando el derrumbamiento del arco. Así, mediante el uso de materiales efímeros también se provocaba la desaparición del objeto de arte.

Aparte del uso de materiales invisibles en numerosas obras de influencia conceptual, existe además una especie de trascendencia de lo visual. Con la aportación de ‹documentos' (pues la obra era, de por sí, ideal) se pretendía ir más allá de lo percibido. De este modo, Carter Ratcliff encontró en esta postura ?un vacío total, un vacío que trasciende el objeto, el vacío que domina por completo a la percepción"[25]. No extraña que aunque exista un soporte material (por ejemplo, el papel de muchas obras publicadas en periódicos) se acentuara la igualdad entre el significado y el uso. Para Ratcliff, este estado neutro se diferenciaba de otras tendencias, pues no añadía novedad al mundo del arte[26].

16. DE LA DESMATERIALIZACIÓN AL ESPECTÁCULO

El proceso desmaterializador en el ámbito artístico ha podido llevar a diversos pasos. Por ejemplo, del uso de materias opacas como la madera, se pasó a las transparentes. Éstas, que áun seguían siendo palpables, sufrieron

25.GUERCIO, Gabriele:?Educados en la resistencia: Barry, Huebler, Kosuth y Weiner *versus* la prensa", en *Arte conceptual, una perspectiva.* Catálogo de la exposición celebrada en la Fundación Caja de Pensiones de Madrid del 20 de marzo al 29 de abril de 1990. Pág. 33.

26.*Ibídem*.

también un proceso de desmaterialización: sólo había entonces otro paso hacia ella, el de utilizar elementos que se encontraban fuera de nuestros umbrales de percepción, como ciertas ondas invisibles. Este proceso puede ser visto como una reducción. Gillo Dorfles ha puesto de relieve que existen dos tipos de reducción simultáneos y opuestos en el mundo del arte contemporáneo: la creación de ‹objetos sin proyecto' y la de ‹proyectos sin objeto', En el primero podemos adivinar un proceso materializante afín a los fundamentos del *ready-made.* De hecho, Dorfles cuenta:

?La reducción a objeto (...) es hoy en día un fenómeno muy conocido que, en las artes visuales, ha provocado la masiva producción de obras donde la pintura misma, o la plástica, eran precisamente reducidas al puro y simple objeto sin ninguna referencia no sólo figurativa, como tampoco abstractamente simbólica(...).

Frente a esta corriente hallamos precisamente la corriente opuesta, aquella que he definido como ?la reducción al proyecto" (y que se podría considerar también como el proyecto sin objeto, o sea la ideación del elemento proyectual que no busca, ni le interesa buscar más que la relativa realización objetual)"[27].

En la expresión ‹proyectos sin objeto" podemos encontrar las huellas de la desmaterialización. No sólo está en crisis el objeto artístico sino también, como vimos en epígrafes anteriores, los objetos industriales. Lo radicalmente importante a este respecto es que ha sido necesaria cierta ‹desmaterialización' para iniciarnos en la posbilidad de que la instalación contenga también ingredientes espectaculares y teatrales. La sustitución de un objeto por una acción, un proceso, un comportamiento, una situación etc. resulta de un rechazo al objeto palpable. El que sea una conducta o un

27.DORFLES, Gillo: *El devenir de la crítica*. Espasa-Calpe. Madrid. 1979. Págs. 234-235. Esta propuesta resultaría parecida a la hecha por Genette: ?cualquiera que sea el medio de manifestación (...), la obra conceptual consiste en un ‹gesto' de proposición al mundo del arte, pero este gesto no exige de ningún modo ser considerado en todos sus detalles perceptibles" (GENETTE, Gérard: *L'Oeuvre de l'art. Immanence et trascendance.* Seuil. París. 1994. Pág. 162).

proceso en el tiempo lo que hallemos en acciones y *happenings,* influye para que estas manifestaciones hayan sido entendidas como casos intermedios entre el mundo plástico y el teatral.

Esta lucha ante la materia, que llevó a la elaboración de obras inclasificables en una categorización cerrada de las artes ha sido fundamental en los años 60 y 70. Hoy en día, sin embargo, podemos hablar de un género que supone en cierta medida la superación de la dualidad ‹objetos sin proyecto"/ ?proyectos sin objeto". Se trata de las instalaciones. Debido a su carácter pluridisciplinar, las instalaciones invocan a una materialidad, pero también han asumido valores teatrales y en general espectaculares. La dualidad no existe como tal; nos encontramos en un espacio que, aún estando formado por materiales, acusa un sentido performativo: el del cuerpo del espectador moviéndose en el espacio.

Si Michael Fried se alzó contra el minimalismo en su célebre ensayo ?Art and Objecthood" fue porque las obras minimalistas, aparte de descartar la distinción entre pintura y escultura, añadían una dimensión teatral: la situación y el contexto hacían que la experiencia del espectador ante la obra dependiese de su posición física relativa. Y esto hacía que el espectador fuera consciente de su participación en el proceso perceptual. El arte degeneraba a medida que se acercaba al teatro[28]. El minimalismo tomó prestadas diferentes técnicas teatrales (la luz, la dramatización del espacio, el uso de actores como figuras, etc). La obra de Nauman responde, según Rosa Peiró, a una experimentación acerca de la respuesta física y emocional del teatro. Como se comentó con anterioridad, el lenguaje, unido a su traducción al movimiento, a la luz y al tratamiento del espacio, han llevado a Peiró a encontrar múltiples conexiones entre Samuel Beckett y Bruce Nauman[29].

28.FRIED, Michael: ?Art and Objecthood", en BATTCOCK, Gregory (ed.): *Minimal Art. A Critical Anthology.* University of California Press. Berkeley. 1995. Pág. 125.

29.PEIRÓ, Rosa: ?Samuel Beckett/Bruce Nauman. Lenguaje, dolor y tortura...", en *Lápiz* nº 126. Noviembre 1996. Pág. 19 y ss.

El concepto de obra de arte encuentra una aplicación más contundente en la idea de espectáculo:

?El espectáculo a menudo incide en la monumentalidad de la posible experiencia del público, pero también funciona como vehículo para el ritual (...). El término ‹mirar' cede en la instalación al de ‹expectar', que asume una mayor participación de la audiencia (…). La experiencia aporta fundamentalmente la única vía de crear una visión conjunta de la instalación"[30].

Las instalaciones, como sedimento de otras manifestaciones de rango más espectacular, como precedente de la realidad virtual, y como heredera de múltiples técnicas y disciplinas humanas, ha generado un espacio paradójico. De ahí que la intención de este epígrafe sea la de dilucidar los ingredientes espectaculares que pueden encontrarse en la instalación. Un apoyo imprescindible para analizar la cuestión son las reflexiones de Genette. Genette defiende la idea de que el conceptual, más que una tendencia artística cercana a nosotros, se aplica a la mayor parte de obras significativas desde el siglo XIX. Este autor se pregunta en qué estado material -su ‹régimen de inmanencia'- ha de encontrarse una obra para que nosotros la recibamos e identifiquemos como conceptual. A esto responde que el fundamento de la cuestión depende de una operación mental (consciente o no) que el receptor realiza a partir de lo materialmente dado, y consiste en reducir el objeto o el evento, bajo los espacios en que se presenta la obra, al acto de presentar el objeto o el evento como una obra[31].

Centrémonos en esta cuestión. El recibir este acto lleva, inevitablemente, a la noción de multiplicidad, puesto que de la exposición de un portabotellas hemos percibido no sólo el objeto, sino el acto de exponer un

30.OLIVEIRA, N.; PETRY, M.; OXLEY, N.: ?On installation", en *Installation Art.* Monográfico de *Art & Design* nº 30. Pág. 7.

31.GENETTE, Gérard: *L'Oeuvre de l'art. Immanence et trascendance.* Seuil. París. 1994.Pág. 169-170.

objeto del mundo circundante y dejarlo en una galería. Cada vez que un objeto es presentado a una galería (esencia del *ready-made),* se utiliza distinto soporte material para un mismo concepto, el de la transgresión de lo que se nos ofrece o no como arte, y en este sentido también se ha multiplicado la posibilidad de aplicación de un mismo concepto a través de varios objetos del mundo.

Al confirmar que lo conceptual depende de una operación mental, este tipo de obras no se fundamentan como tales en los objetos y materiales utilizados, sino más bien en un concepto ideal (como un poema, o una sonata, que no dependen de la impresión, edición del libro, o notación de una partitura), pero genérico y abstracto[32].

La obra conceptual, entonces, entraña tres consecuencias:

1. La reducción conceptual (el paso de lo trabajado materialmente a la noción de que esta materia se trasciende) es una operación que cada cual debería efectuar por sí mismo.

2.No se trata de un régimen estable, no se apoya sobre una tradición que la constituya, como ocurre con la notación musical (la partitura no es equiparable a la materia utilizada para una actividad conceptual).

3. Por último, la tercera consecuencia es relativa a la función estética de la obra conceptual. No sabemos exactamente qué ha querido decir exactamente Duchamp al exponer un portabotellas, o Barry al invitar al público a una galería cerrada. ?Es un concepto cuyo efecto no tiene concepto"[33].

Estas consecuencias expuestas por Genette ponen de relieve cierta autonomía del espectador, pues por primera vez *participa* de la obra, gracias a que, para concebir una obra como conceptual, ha de efectuar esa operación mental, más allá de lo materialmente dado. En esa operación el espectador tiene un papel *activo*, pues *completa* la obra. Sin embargo, fue Guy Débord

32.GENETTE, Gérard: *L'Oeuvre de l'art. Immanence et trascendance.* Seuil. París. 1994. Pág.173.

33.GENETTE, Gérard: *L'Oeuvre de l'art. Immanence et trascendance.* Seuil. París. 1994. Págs.174-176.

quien habló en la *Internacional Situacionista* del paso del orden de lo vivido al de la representación, síntoma del universo capitalista que vivimos. Lo que caracteriza a la sociedad del espectáculo, más que la multiplicación y profusión de imágenes, es ?la omnipresencia de las imágenes como mediación de las diversas situaciones de producción de sentidos comunicantes y del propio deseo. De las relaciones sociales, en su globalidad. Se trata de glorificar la regulación de todas las pulsiones singulares e individualizadas. Si quisiéramos (...) el conceptualismo y el postminimalismo, desde los años 60/70, tentaron y consiguieron contraponerse a esta forma de aprehensión espectacular de la realidad"[34].

Pero la contraposición a la sociedad del espectáculo no ha conseguido eliminarla. De hecho, muchas manifestaciones que Gennette considera conceptuales hacen al espectador participar del espectáculo mismo. Y propuestas que en principio no parecían tener ingredientes espectaculares, remiten hoy en día a una puesta escena ineludible. Se han solidificado y sedimentado en la instalación. De hecho, el carácter tautológico de propuestas como las conceptuales guarda un paralelismo con el sentido espectacular descrito en el siguiente párrafo de Debord:

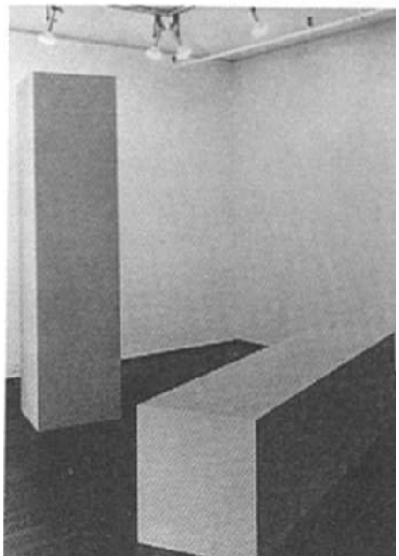
?El carácter fundamentalmente tautológico del espectáculo deriva del simple hecho de que sus medios son al mismo tiempo su fin. Es el sol que nunca se pone sobre el imperio de la pasividad moderna, recubriendo toda la superficie del mundo, bañándose en su propia gloria"[35].

34.En VIDAL, Carlos: ?Francesc Torres y el Devenir del ‹Arte que Viene'", en *Cimal. Arte Internacional* nº 47. Segunda etapa. 1996. Págs. 35-36.

35.BUCHLOH, Benjamin: ?De la estética de la Administración a la crítica institucional", en *Arte conceptual. Una perspectiva.* Catálogo de la exposición celebrada en la Fundación Caja de Pensiones de Madrid, del 20 de marzo al 29 de abril de 1990. Pág. 20. Buchloh toma este texto de DEBORD, Guy: *La societé du spectacle.* París. 1963. Pág. 14.

Las instalaciones, aumentando la importancia de la acción, del suceso, de una mayor comunicación con los espectadores y usuarios, refuerzan la teatralidad de la obra plástica. Esta tendencia muestra a la vez una renuncia al objeto y a su mercantilización como tal (si bien una instalación se convierte en una mercancía, aunque muestre aspectos variables según se ubique).

El antropomorfismo tradicional de la escultura siempre tuvo algo de teatral. La obra de Robert Morris *Column* (ilustración 194) muestra una liberación de la forma antropomórfica, pero un recurso de ubicar la posición de dos cuerpos humanos. En *Voice* , de 1974, dos volúmenes prismáticos, forrados con tela del mismo color que las paredes de la galería, se situaban también en la posición de tumbados y erguidos, ?con la particularidad que los prismas tumbados pueden ser usados como asientos mientras que de los prismas erguidos, que no otra cosa que personajes de un drama, surgen voces que recitan textos de Robert Morris y Samuel Beckett, entre otros. La escultura de Robert Morris es el conjunto de espacio de la galería con altavoces, asientos y la voz que aporta un valor narrativo, dramático, que inunda el espacio físico de la galería"[36].



Il.194. Robert Morris. *Column*. 1961.

36.MADERUELO, Javier: ?Interferencias en el Espacio Escultórico", en *Madrid, espacio de interferencias.* Catálogo de la exposición celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid del 9 de enero al 22 de abril de 1990. Ministerio de Cultura. Págs. 26-27.

Tal como cuenta Maderuelo[37], también se puede observar un interés

Il.195. Claes Oldenburg. *Bedroom Ensemble 1.* 1963.

escenográfico en obras ambientales como *Bedroom Ensemble I* (ilustración 195) la primera obra netamente ambiental, realizada por Oldenburg en 1963

Con el uso de la dimensión temporal, (la experiencia del espectador, la utilización de cine, vídeo y otras prácticas que se sirven de la secuencia lineal), con la multiplicación de objetos en un espacio, con la transgresión de fronteras arquitectónicas, etc., las instalaciones consiguen poseer un carácter performativo y participativo, aunque éste se encuentre en un estado latente. De hecho, ?la instalación es, por excelencia, un arte de la metáfora. El despliegue en el espacio de sus diversos elementos -objetos, imágenes, sonidos, textos, etc.-cumple a menudo un papel asociativo más o menos obvio: construye una escena, un decorado, una escenografía que quiere ser habitada y vagabundeada por el espectador"[38].

No es de extrañar esta entrada de elementos espectaculares en la

37.MADERUELO, Javier: ?Interferencias en el Espacio Escultórico", en *Madrid, espacio de interferencias.* Catálogo de la exposición celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid del 9 de enero al 22 de abril de 1990. Ministerio de Cultura. Pág. 34.

38.BONET, Eugeni: ?La instalación como hipermedio (una aproximación)", en GIANNETTI, Claudia (ed.): *Media culture*. L'Angelot. Barcelona. 1995. Pág 29.

instalación. En este siglo, gracias a los medios de comunicación, el espectáculo se ha democratizado y podemos hablar de una sociedad del espectáculo. Esta afirmación posee tal poder hoy en día que incluso un informativo se sirve de ingredientes espectaculares, copiando recursos de la ficción.

Si el espectáculo se ha democratizado, sus variantes más participativas podrían entrar en el ámbito de las artes plásticas; y así ha sucedido con la instalación, que ha adquirido, entre otros, el valor de ‹diversión pública' (y esta diversión se intensifica también por la sorpresa de encontrarnos con innovaciones tecnológicas; la capacidad de la instalación para aglutinar todas estas novedades hace que en la respuesta a ella se pueda incluir este aspecto de sorpresa aunque no se trate de un valor estético)[39].

Por tanto, la instalación es un nuevo género con ciertas ansias ‹totalizadoras'[40], y en ese sentido, se acerca a procesos espectaculares descritos en el primer capítulo: panoramas, dioramas, o también sistemas de proyección cinematográfica sobre pantalla circular de 360 grados.

El interés por un arte total ha protagonizado este siglo. Es de señalar, por ejemplo, un dispositivo de proyecciones múltiples que ofrecía el simulacro de un viaje en globo (el *Cinéorama-ballon* de Raoul Grimoin-Sanson,

39."Creer en la irrelevancia de las categorías predefinidas es algo consustancial a la práctica artística de la instalación. Justamente, parte de lo que se pretende es una liberación de los encorsetamientos de la forma, y un distanciamiento de las jerarquías de la tradición", en BONET, Eugeni: ?La instalación como hipermedio (una aproximación)", en GIANNETTI, Claudia (ed.): *Media culture*. L'Angelot. Barcelona. 1995. Pág 26.

40.Estas ansias totalizadoras se expresan, en palabras de una artista de instalaciones, Concha Jerez, de esta forma: ?Una INSTALACIÓN es una obra única que se genera a partir de un concepto y/o de una narrativa visual creada por el artista en un espacio concreto. En él se establece una interacción completa entre los elementos introducidos y el espacio considerado como obra total". En MADERUELO, Javier: ?Interferencias en el Espacio Escultórico", en *Madrid, espacio de interferencias.* Catálogo de la exposición celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid del 9 de enero al 22 de abril de 1990. Ministerio de Cultura. Pág.33.

presentado en la Exposición Universal de París de 1900). También para la misma exposición, los hermanos Lumière elaboraron un panorama de proyecciones fotográficas sobre pantalla circular (*Photorama).* Alfred Bréard coordinaba la proyección de imágenes coloreadas con sonido (en *Théatroscope)*:

?Así, desde un principio, la imagen cinematográfica ha querido crecer y multiplicarse. Es decir, aumentar de tamaño y aunarse con otras. También: ganar relieve, apelar a todos los sentidos, tornarse envolvente.
Aquellos dispositivos, y otros subsiguientes (...) prefiguran ya toda una sucesión de sistemas espectaculares que tienen como hábitat propio las ferias universales, los parques temáticos y los ahora llamados mediáticos, o las modernas ‹ciudades de las ciencias'"[41].

En los años 60 surgió la noción de cine expandido, término usado para experiencias variadas que intentaban dilatar el medio desde diversas perspectivas, siguiendo con una tendencia hacia el crecimiento de las artes y hacia el entrecruzamiento de disciplinas y tecnologías[42]. Así como las artes plásticas han tomado ingredientes espectaculares, otros medios más relacionados con el espectáculo (cine en este caso) también se han acercado a planteamientos cercanos a las artes plásticas.

17. LA INSTALACIÓN, ¿MEDIO FRÍO O CALIENTE?

Para finalizar, la noción de instalación como manifestación artística de carácter performativo -esto es, en la que resulta radicalmente importante la labor del espectador como participante-, nos hace plantearnos qué lugar debe tener dentro de la distinción mcluhiana entre medios fríos y calientes.

41.BONET, Eugeni: ?La instalación como hipermedio (una aproximación)", en GIANNETTI, Claudia (ed.): *Media culture*. L'Angelot. Barcelona. 1995. Pág. 31

42.BONET, Eugeni: ?La instalación como hipermedio (una aproximación)", en GIANNETTI, Claudia (ed.): *Media culture*. L'Angelot. Barcelona. 1995. Pág. 32.

McLuhan exponía una distinción entre medios fríos y calientes, en función de varios aspectos. Un medio caliente posee una alta definición, es decir, se encuentra rebosante de información, pero emplea por lo general un único sentido. En el medio frío no hay tanta información, así que el receptor debe completarla por otros medios, como ocurre con el teléfono. Un medio caliente no deja que su público lo complete tanto.

Il. 196. Mercè Batallé y Chus García. *Pasen y vean.* 1995.

McLuhan da por supuesto una igualación: la de que la participación de un sujeto en un medio es lo mismo que la compleción por parte del público[43]. Precisamente la innovación propuesta por un género como la instalación es su carácter performativo. Tiene sentido gracias a su penetración o rodeabilidad. Es en este punto donde adquiere una ‹trascendencia', aquello que la hace diferente a otras manifestaciones centradas en lo material. De este modo, la instalación se sirve de todos los medios anteriores, es pluridisciplinar, pero si hay que buscar frío o calor en la instalación, habrá que tener en cuenta no tanto los medios anteriores de que se sirven sino cómo se combinan para tener en cuenta la labor corporal del visitante.

Por eso, con la instalación, procedemos a un enfriamiento desde el momento en que el acento de la recepción artística se basa en un encuentro espacial con el cuerpo del espectador. Unas instalaciones contemplan una participación activa y consciente del espectador (así ocurría en las

43.MCLUHAN, Marshall: *Comprender los medios de comunicación de masas. Las extensiones del ser humano.* Paidós. Barcelona.1996. Pág. 44

instalaciones presentadas en las ilustraciones 150 y 175). Otras sólo se modifican en su aspecto por la mera presencia del visitante, como ocurre con la videoinstalación *Pasen y vean* (ilustración 196). En esta obra, el suelo está cubierto totalmente por baldosas montadas. Esto dificulta el acceso hasta el monitor. Una vez ante él, el espectador se da cuenta de que se trata de un dispositivo en circuito cerrado en *time-delay.* El desfase de 40 segundos permite ver al visitante las imágenes de él mismo andando con dificultad por la misma sala. Un tercer grupo de instalaciones, simplemente, se presentan como ‹explorables'.

De la instalación resulta una experiencia polisensorial de nuestro cuerpo en movimiento; no se da en un sólo sentido (como lo visual para la foto o la pintura), y esto contribuye también a calificar en general de ‹frío' el género de la instalación.

Una instalación *se capta, se percibe, se experimenta*. Si afirmáramos que solamente *se ve,* negaríamos el valor espectacular o performativo de este medio frío.

La instalación podría fundar su razón de ser en el hecho de que constituiría una extensión de nosotros mismos, de toda nuestra capacidad de captar y percibir. Está hecha de la ilusión de extendernos en artefactos, y puede ser éste el criterio estético que se aproxima. Y esta prolongación en los artefactos contiene inevitablemente un poder espectacular basado en el espectador[44]. Más que nunca, se reafirma una idea defendida páginas atrás:

44.McLuhan defiende la idea de que toda construcción humana es una extensión de su propio cuerpo. "Como el barco, la ciudad es una extensión del castillo de la piel de todos sus moradores del mismo modo que la ropa es una extensión de la piel individual. Pero las armas en sí son extensiones de las manos, de las unas y de los dientes y nacen como herramientas necesarias para el tratamiento de la materia. Hoy en día, en medio de la repentina transición de la tecnología mecánica a la eléctrica nos es más fácil ver el carácter de todas las tecnologías anteriores, ya que, de momento, estamos desligados de todas ellas. Puesto que la nueva tecnología eléctrica no es una extensión del cuerpo sino del sistema nervioso central, vemos todas las tecnologías, lenguaje incluido, como un instrumento para tratar la experiencia y como herramienta para almacenar y acelerar la información. En semejante situación, cualquier tecnología puede, razonablemente, considerarse como un arma". MCLUHAN, Marshall: *Comprender los medios de comunicación de masas. Las extensiones del ser humano.* Paidós. Barcelona.1996. Pág.348.

la de que la instalación responde a una ‹sedimentación' de producciones artísticas como el *happening* o la *performance.*

Se ha incluido el sentido del tacto como un valor artístico, y esto implica tener muy en cuenta que el espectador *es* un cuerpo, y no sólo una entidad intelectual que percibe visual y/o auditivamente. La instalación se abre a los espacios discontinuos que la física ha descrito en este siglo; ha nacido de la era de lo múltiple y fragmentado. La instalación no se puede aislar, es una extensión del sentido del tacto, de todo nuestro sistema nervioso, de todo nuestro cuerpo:

?El poder visual nos permite aislar el acontecimiento único en el tiempo y el espacio (...). En la representación visual de una persona o de un objeto, se aísla una única fase, momento o aspecto de entre una multitud de fases (...).El modo táctil de percepción es repentino pero no especializado. Es total, sinestésico e implica todos los sentidos"[45].

A pesar de todo esto, actualmente vivimos a caballo entre un mundo regido por la linealidad, por los principios modernos, y otro que está apostando por una serie de transformaciones que ponen en crisis las bases de la modernidad. Al igual que la instalación se impone como medio participativo cuya percepción llega simultáneamente por diversos canales (lo que quiebra el sentido lineal), otros valores tradicionales se han añadido al aparato mercantil que la rodea. Así, el hecho de que se niegue la participación de un espectador en un museo, hace asociar la instalación a lo material, a ese objeto artístico perdurable, eterno, que nos sobrevivirá. Pero éste no es un valor intrínseco a la instalación, sino que se debe a la supervivencia de un arte aurático que nos viene de otras vertientes plásticas más ligadas a la tradición.

De los tres tipos generales de instalaciones según su performatividad descritos en páginas anteriores (y muy especialmente el grupo de instalaciones que se sirve de nuevas tecnologías interactivas), se deduce que

45.MCLUHAN, Marshall: *Comprender los medios de comunicación de masas. Las extensiones del ser humano.* Paidós. Barcelona.1996. Pág. 339.

un valor espectacular ha penetrado en el ámbito plástico, el de la retroalimentación. Cuando una instalación puede variar su aspecto según la actuación de un espectador, nos encontramos con una obra múltiple en el tiempo, que se acerca bastante a la complejidad descrita desde la ciencia de este siglo. La retroalimentación ?significa introducir un bucle, o circuito, de información donde antes sólo había un flujo unidireccional o secuencia mecánica. La retroalimentación es el fin de la linealidad, que apareció en el mundo occidental con el alfabeto y las formas continuas del espacio euclidiano"[46].

Y si la instalación es precisamente un medio múltiple, es porque ha aglutinado en sí misma innumerables técnicas diferentes, pero también ha utilizado el papel del observador mismo, iniciando un proceso retroalimentador que se ha afianzado en la era de lo virtual. No en vano, para Torres, la esencia de la instalación está fundamentada en ?su flexibilidad formal y su capacidad de incorporar nuevos medios y estrategias estéticas a medida que aparecen, y al mismo tiempo, establecer puentes con otras disciplinas ya consolidadas"[47].

Torres también coloca un papel aglutinador en el espectador; reafirma su participación para que la obra sea ‹completada', con lo que la polaridad mcluhiana entre el frío y el calor de los medios se resuelve, finalmente, con el primero de los términos, aunque la instalación se sirviera también de tecnologías que McLuhan clasificó como ‹calientes':

?Como un libro, la instalación puede constar de un número específico de capítulos o de una trama argumental o conceptual determinada. Sin embargo, al revés que el libro, la lectura de la instalación depende esencialmente de la ordenación que el espectador haga de sus componentes (...). El espacio a

46.MCLUHAN, Marshall: *Comprender los medios de comunicación de masas. Las extensiones del ser humano.* Paidós. Barcelona.1996. Pág. 358.

47.BONET, Eugeni: ?La instalación como hipermedio (una aproximación)", en GIANNETTI, Claudia (ed.): *Media culture*. L'Angelot. Barcelona. 1995. Pág. 29.

utilizar es el equivalente tridimensional de la hoja de papel en blanco en el que el paseo de la mirada se transforma en el paseo del cuerpo por un entorno leíble”[48].

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

48.BONET, Eugeni: ?La instalación como hipermedio (una aproximación)”, en GIANNETTI, Claudia (ed.): *Media culture*. L’Angelot. Barcelona. 1995. Pág. 29.

Es hora de hacer un balance y verificar si se han cumplido los objetivos que se propusieron al inicio de esta investigación. Como se comprobará a continuación, surgieron temas adyacentes que fueron generando nuevos objetivos a mitad de camino.

1. Los conceptos de multiplicidad y fragmentariedad que se han utilizado en este trabajo son las dos caras de una misma moneda, según el punto de vista desde el que se interprete la instalación (una obra en principio unitaria se fragmenta, se desgaja, o bien un grupo de elementos de menor tamaño configura, a través de su acumulación, seriación, dispersión, etc., una obra de mayores dimensiones). Por tanto, los conceptos de multiplicidad y fragmentariedad afectan a otros temas siempre presentes en las obras de arte (orden, ordenación, caos, etc.), pero aquí han sido tratadas como **estrategias de composición**.

2. Se puede concebir la instalación como **un género interdisciplinar capaz de aglutinar los modos de hacer de manifestaciones humanas anteriores a la aparición de este término en el ámbito artístico**.

3. Los conceptos de multiplicidad y fragmentariedad se encuentran en la base social y cultural que ha permitido el nacimiento del género interdisciplinar de la instalación. La complejización del mundo y de sus relaciones ha llevado a complejizar también la obra de arte, estableciendo lazos con otras actividades humanas, permitiendo novedosas interacciones con el espectador, yuxtaponiendo elementos que afectan simultáneamente a varios canales sensoriales, etc. **El carácter aglutinador de la instalación es paralelo a la aplicación de estrategias de multiplicidad y fragmentariedad en la obra de arte**.

4. De ahora en adelante, **habrá que relativizar la concepción de la instalación como una explosión de la escultura**, pues en este trabajo se han rescatado obras pictóricas que informan de una transgresión e invasión del espacio que ha protagonizado el arte del siglo XX.

5. No se ha cumplido totalmente el objetivo de buscar antecedentes del paso de la pintura a las instalaciones. El ejemplo constructivista que se ha utilizado en esta investigación puede parecer insuficiente, pero repasar todas

las tendencias artísticas de este siglo para encontrar más orígenes pictóricos de las instalaciones podría haber hecho que esta tesis se extendiera indefinidamente. Al menos, de un modo más general, se ha intentado aludir a precedentes importantes. Y preferí alejarme conscientemente del *ready-made*, clarísimo precedente de la ocupación de un espacio expositivo y de su alteración de significados. Por otro lado, el constructivismo, el suprematismo y el productivismo planteaban, desde otro contexto, una interdisciplinariedad bastante afín a las instalaciones.

6. Se han conseguido explicitar ciertos orígenes de la instalación en el tiempo inmediatamente anterior a la aparición de este término en el contexto artístico, especialmente en el entorno minimal y las anteriores reflexiones pictóricas sobre el cuadrado.

7. Se han evidenciado **diferentes estrategias de disposición de módulos a un nivel sintáctico** que los artistas han utilizado para la ubicación de su obra. **Se trata de ‹modos de hacer' que no están cerrados.** Los más fácilmente detectables corresponden a composiciones bastante euclidianas. A partir de ello, el tema se ha complejizado hasta otros fenómenos que se revisarán en estas conclusiones.

8. También se han conseguido, aunque de modo parcial, estudiar ciertos elementos que a nivel semántico aportan distinciones acerca de cómo se muestra al espectador la sensación de que el espacio de la instalación se basa en la multiplicación y/o fragmentación.

9. Por fin, desde una postura pragmática, se ha dado relevancia a temas que afectan profundamente a la experiencia de la instalación por parte del visitante: desde la misma creación, se tiene en cuenta el cuerpo del espectador, se puede transgredir el marco arquitectónico o no, se puede poner de relieve que, más que límites precisos, existen interacciones en la instalación que han dado lugar a la aplicación de interfaces. Y todo ello, ha conducido a relacionar la instalación con tecnologías virtuales, a plantear de qué modo la materialidad de una instalación puede generar desmaterialización, y cómo afecta en la vivencia esos efectos de la multiplicidad y la fragmentariedad que han permitido que existiera un género como la instalación.

Pues bien, todo esto permite que me detenga ahora en unas conclusiones algo más específicas, que, llevando más o menos el orden del balance anterior, son las siguientes:

1. **Las instalaciones y videoinstalaciones se basan, desde diversos enfoques, en los conceptos de multiplicidad y fragmentariedad**

2. Ha de tenerse en cuenta que **lo múltiple y lo fragmentario son conceptos límite**, es decir, conceptos que no pueden acotarse y que hallan su sentido en el proceso, no en la aprehensión. Por ser conceptos límite, responden a realidades enigmáticas, pueden ser un reto a la ciencia y tener que ser expresados en manifestaciones culturales (artísticas, religiosas, etc.). De algún misterioso modo, se asocian a lo arquetípico.

3. Ante la aprehensión de una realidad profundamente diversificada, fragmentada y compleja, se puede afirmar que la instalación es hija del tiempo que la ha visto nacer. El lema ?variedad en la unidad" que daba validez a la obra de arte, se relativiza cuando en las instalaciones se enfatiza la multiplicación de elementos y la fragmentación de la unidad.

4. Existe cierto antagonismo entre las ideas de pregnancia y de multiplicidad. La primera ayuda a la constitución de un orden en la misma percepción. Pero en esta investigación se ha comprobado que las estrategias de la ordenación están presentes en numerosas instalaciones y provocan seriaciones de diversos tipos. La idea de orden ayuda a localizar fragmentos e identificarlos dentro de una obra unitaria. Con la ordenación, los componentes se ven reducidos a menudo a las funciones de módulos, multiplicables al infinito. En otras palabras, **la multiplicidad se asocia más a la ordenación que al orden, pues éste implica una jerarquía de elementos de mayor o menor importancia compositiva; mientras tanto, la fragmentariedad es un proceso asociado a un orden que se descompone y multiplica**. De ahí que **multiplicidad y fragmentariedad respondan a dos fuerzas interrelacionadas**.

5 **Los orígenes de las instalaciones son múltiples, y entre ellos inevitablemente se encuentra la labor transgresora de la pintura en este siglo, pero también se toman ciertos precedentes de carácter teatral y precinematográficos que nacieron del intento de dar movilidad a la**

pintura. Formulaciones precinematográficas (panorama, diorama, etc.) pueden ser interpretadas a la luz de la ambición espacial de la pintura en la recreación de un ambiente que haga que el espectador se incluya en él (en ambos casos se utilizan además objetos reales, lo que se relaciona con el universo de las instalaciones). El estancamiento de la escultura hasta principios de este siglo (con honrosas excepciones) nos revela que ésta no había sabido desarrollarse con la misma velocidad que la pintura. Tal vez su desarrollo en este siglo, comparada con la pintura, se debiera en parte a lo siguiente: **en la escultura no existe una vocación de espacio, sino que el espacio se da de hecho. No hay un nacimiento de la nada al espacio, sino una transformación del mismo. Mientras tanto, en la pintura la vocación espacial se había tratado siempre desde la representación del mismo** (el ejemplo de la perspectiva da signos de ello). Sin embargo, **con los *collages*, los *merz*, los contrarrelieves, etc, nace en la pintura una ambición espacial no ya desde la representación, sino desde la presentación de materiales**. Añadamos a ello que la pintura, siendo un arte autográfico, con sus medios aporta la calidad de lo múltiple que se manifiesta a lo largo del tiempo (series, bocetos, copias, etc.)

6. **Estas obras se configuran a través de la materia utilizada, pero añaden el contexto como parte primordial de la misma y un sistema de relaciones entre los elementos materiales y el espectador**. Los enfoques desde los que se pueden observar estas obras se han multiplicado tanto, que se puede afirmar que estas manifestaciones artísticas **acentúan el nivel procesual de recepción-experimentación**, tanto a niveles muy bajos (por los movimientos alrededor de cubos minimalistas) o muy altos (en las instalaciones con dispositivos interactivos).

7. El hecho de que una instalación tenga los mismos materiales pero una distinta ubicación espacio-temporal, da lugar a que podamos hablar de dos instalaciones diferentes. En otras palabras, **la instalación evoca no sólo una multiplicidad material, sino también temporal (puede ser concebida de un modo diferentes según el lugar en el que se realice la exposición)**. En este sentido, **la instalación puede entenderse más como señal que como matriz**. Recordemos que con la matriz, se producía un objeto que sirve para ser reproducido mecánicamente. Con la señal, se dan las notas para un

proceso de ejecución (una partitura, un quión teatral, etc.). Sin embargo, **esta afirmación tiene excepciones** (recordemos las instalaciones creadas a partir de una idea, como la generada por Djon Mundine).

8. El uso de las paredes de la galería como soporte, la utilización simultánea de crecimientos modulares uni y bidimensionales (desarrollos de carácter sintáctico), la inclusión de una arquitectura dentro de otra mayor, son **estrategias de las instalaciones que aportan un aspecto tridimensional**, desde el punto de vista sintáctico. Podemos unir a ello la **configuración volumétrica de los módulos utilizados**. Con todos estos aspectos, **se puede entender la instalación como una obra en desarrollo en el espacio** que, por una estrategia u otra, ofrece en su fundamento la idea de multiplicidad.

9. Lo anterior obedece a unas reglas sintácticas basadas en la ordenación (pues sólo se ha tenido en cuenta una proximidad espacial y no la morfología del objeto). En la ordenación se puede evidenciar ya la idea de multiplicidad (por la aglomeración de componentes). Mientras tanto, el concepto de orden remite a la idea de totalidad jerarquizada en la que la sintaxis interviene de otro modo: en el orden, aumentan los tipos de relaciones que se establecen entre los componentes, se multiplican las relaciones, y , a su vez, aparece el fragmento como parte de una totalidad jerarquizada. **En obras seriadas y compuestas de múltiples módulos, se da no solamente un orden (característica de una obra cerrada, estructurada, unitaria), sino que a menudo se intensificará el sentido de la ordenación, y esto sí es importante como novedad en este siglo.**

10. La ordenación estudiada en el análisis sintáctico fue enfocada desde un punto de vista muy geométrico, pero a través del crecimiento de módulos por intersección se ha comprobado cierta transgresión de la geometría euclidiana. Un módulo se incluye en el siguiente y viceversa. Así, **los espacios se complican (y también el aspecto reticular), lo que resulta ser un precedente del espacio complejo y fractal que exponen otras instalaciones.**

11. Atendiendo a una perspectiva geométrica, a menudo la dispersión de los componentes de una instalación en el espacio podrán asimilarse a

crecimientos uni, bi, o tridimensionales. Se trata de estructuras que muestran distintos modos o estrategias de generar en el espectador la sensación de que se encuentra inmerso en un discurso framentado y multiplicador. Existen excepciones a ello, como **los aumentos de escala**, pero incluso **en estos casos se puede observar un efecto multiplicador, como una arquitectura (una galería) incluye a otra arquitectura (laberintos, corredores, iglús), que a su vez se genera de distintos elementos. Estos son los principios de una estructura fractal y compleja que ha afectado a numerosas instalaciones.**

12. Hemos dicho que el hecho de que un conjunto de materiales se llame instalación, y que tal conjunto pueda presentarse en diferentes apariencias según su ubicación, aporta a la instalación un sentido múltiple que no existe en otras manifestaciones basadas únicamente en su dependencia del material. Esto complica el problema de la autoría; de hecho, permite cierta autoría a quien disponga los componentes materiales en una instalación. **En otras palabras, en una instalación o videoinstalación también la autoría puede resultar multiplicada y compartida en el tiempo.**

13. El análisis sintáctico al que se han sometido nuestras instalaciones supone un acercamiento a las características de las concepciones atribuidas al hemisferio cerebral izquierdo. Sin embargo, **las instalaciones tienen una ambición de convocar un espacio más envolvente (tipo de espacio acústico), al uso de todos los sentidos a la vez, y a unir diversos canales sensoriales a la visita por parte de los espectadores, lo que a menudo apunta a lo complejo y multidimensional. Todas estas son características que se procesan en el hemisferio derecho de nuestro cerebro**. Por ello, estamos de acuerdo con la visión de McLuhan, quien veía en las aplicaciones tecnológicas recientes las modificaciones que las tecnologías habían ofrecido a la vida contemporánea, y que apuntaba que **todo nuevo medio aglutinaba estrategias de medios anteriores.**

14. **El uso de varios canales sensoriales diferentes en una misma instalación proporciona dos o más vías de acercamiento al espectador. Al existir varios canales, existe la posiblidad de crear conflictos entre ambos, y no sólo recrear un espacio, sino transgredir el espacio real por**

subversión de significados. Esto resulta ser un efecto multiplicativo que ayuda a cerrar o a abrir el espacio de la obra.

15. **Cuanto más avanza el uso de tecnología punta en las instalaciones, se aplican principios sintácticos más alejados del sistema euclidiano y se posibilita observar estas obras como objetos fractales**. Los primeros ejemplos de fractalidad se pueden encontrar en circuitos cerrados de televisión (con un comportamiento de fractal autosemejante). Con el *time-delay* , con otras estrategias como es tomar la huella del espectador como parte de la obra misma, y luego con la síntesis del espectador, **se empieza a observar la instalación con una sintaxis más compleja: se trata de un fractal, pero además de un fractal que puede no ser totalmente autosemejante, ya que incluye variaciones en las que puede ser muy importante el papel del espectador. En la nomenclatura de los fractales, podría tratarse de un fractal aleatorio.**

16. El cubo (sobre todo el cubo *minimal*) se revela como un elemento mínimo que ha provocado bastante reflexión artística. Era lógico que teniendo esa unidad mínima, pudiera ser el germen de la dispersión en un entorno. Interpretándose como la visión sintética del pedestal de la escultura, se relaciona con el contexto en el que se ubica una obra. Su capacidad multiplicativa a modo de red se asocia a la ambición del contexto que lo rodea. También puede ser interpretado como el resultado de un juego de lenguajes nacido de la pintura geometrizante americana, que ya proponía crecimientos de volumen a partir del formato pictórico. En resumen, **la reducción al mínimo elemento y su fijación material en un cubo da muestras de una reflexión sobre la ubicación que puede ser el germen que motive la aparición de instalaciones.**

17. **El elemento de la silla** en las instalaciones supone, respecto al cubo, una continuación en las estrategias sintácticas de serialidad, pero presenta una novedad: mientras el cubo remite a una matemática euclidiana y a un espacio geométrico, la silla, por los significados inherentes a este elemento, **presenta un germen de focalización, una diferencia cualitativa en el espacio, por el que podemos pasar del espacio matemático al vivencial (que es más relativo).** Por tanto, la silla, en sus posibilidades de

conducir a la idea de lo múltiple, **utiliza (1) las mismas estrategias que el cubo y (2) la relación simbólica o referencial que nos conduce a un espacio diferente del que existe en la galería.**

18. El uso de la palabra en las instalaciones remite a una función multiplicable pero ceñida a una dimensión temporal. Identificar una palabra con un módulo, objeto o componente de la instalación hace posible que las distintas grafías abran a una multiplicidad de vías para recrear un espacio a través de la extensión de lo verbal, de su referencia un universo más o menos material, de su transgresión respecto a lo que denota la palabra y lo que denota precisamente en ese espacio y en esa situación (la que la instalación misma está modificando). Por estas posibilidades de las palabras, éstas **pueden hablar de la misma instalación, de los mismos soportes y componentes, y hasta de ellas mismas en esa situación; y esta actividad metalingüística ceñida a un contexto muy determinado nos está llevando a tendencias multiplicativas de carácter autorreferencial.**

19. La relación de textos básicos del conceptual con el estructuralismo ha llevado a considerar la palabra como un elemento que, visualmente, se extiende en un espacio y que puede configurar la idea de multiplicidad a través de esos caracteres. Por otra parte, la posibilidad de que la palabra hable de sí misma y de objetos o circunstancias expositivas posibilita una autorreferencialidad en que se manifiesta cierto carácter multiplicador (de la obra misma) a través de un fragmento (la palabra o carácter que permite multiplicar). En el plano de la expresión se acercienta el sentido grafocéntrico, infinito y lineal. En el plano del contenido, la instalación hecha de palabras puede referirse a sí misma, en un juego metalingüístico. **La palabra como objeto digno de análisis, de búsqueda de unidades mínimas desde el punto de vista sintáctico que se ha usado en este trabajo, casa con la búsqueda de unidades mínimas en el estructuralismo. En este sentido, se trata de una búsqueda que se hallaba en el cubo minimal pero transferida al campo conceptual. Y cuando la palabra se convierte en objeto plástico, se pone énfasis en tratarla como un módulo, multiplicable hasta raptar un espacio. Esta multiplicación tiene la capacidad de fomentar un recorrido en el espectador**, al igual que la silla nos permitía focalizar en un punto concreto. A pesar de llo, también puede

repartirse aleatoriamente y sin que se configuren frases en un espacio: en estas ocasiones, la evidencia asocia mucho más la palabra al concepto de módulo. También la fragmentación por selección de una palabra y el dotarla de una aparienciencia visual diferente a otras que la rodean proviene de esa acepción de la palabra como módulo. **La palabra en la instalación es por tanto un medio polivalente.**

20. El uso de la fotografía en las instalaciones lleva implícita la idea de desmembración de la realidad, la selección de un fragmento, de un instante. A su vez, como técnica, se fundamenta en la reproducción, en la multiplicidad. Aporta la capacidad de sustituir los elementos que podrían estar en la puesta en escena por una fotografía de los mismos. Otra vía utilizada a menudo es que una instalación con fotografías retrate la misma instalación y constituya, al menos formalmente, una reflexión sobre el espacio expositivo. De este modo, **con la fotografía se puede poner en juego por primera vez en un mismo espacio dos tiempos diferentes, que hacen que nos integremos en un espacio cada vez más complejo**.

21. **El espejo ofrece una multiplicidad simultánea y nada aprehensible**: lo que vemos reflejado varía a medida que el espectador varía su posición respecto al espejo. De este modo, **a la vez que multiplica un entorno circundante por medio de la simetría, esa realidad aparece siempre fragmentada**. Tiene, por tanto, un interés espacial que revela, desde la pintura retando a la tridimensionalidad, una relación con la naturaleza de la instalación.

21. La afinidad del paralelepípedo del monitor con el cubo minimalista ha proporcionado la posibilidad de que se creen instalaciones con este aparato, y que se forje, a su modo, una apropiación del espacio. Además tanto el cubo como el monitor no suelen ser producidos por el mismo artista, sino que se elaboran en una fábrica. En este trabajo se ha afrontado la sistematización (seguro que incompleta) de ciertas directrices en el uso del dispositivo videográfico, y esta observación da la posibilidad de concluir que **el mismo aparato mediológico aporta una multiplicidad de imágenes, iguales o distintas, en un espacio dado, y también la fragmentación de una imagen o del mismo espacio (uso de matrices de vídeo, circuitos**

cerrados de televisión, etc.)

22. **La destrucción y regeneración constante de puntos de luz en la imagen videográfica remite a un mundo complejo que es ordenado por una regla perceptiva: la persistencia retiniana. La investigación creadora por parte de videoartistas se ha forjado desde sus inicios teniendo como referente esta peculiaridad del medio, y esto ha pasado a configurar parte de la génesis de la videoinstalación**. Por ejemplo, la importancia de que la imagen se configure más en el proceso de recepción que en el soporte material, da más importancia al papel del espectador (y en concreto en las videoinstalaciones, al visitante).

23. **El aura, como noción cultural (y por tanto, variable en el tiempo), ha perdido el valor exclusivo de unicidad y eternidad; se ha vuelto múltiple temporal y espacialmente, y aglutina incluso al cuerpo del espectador**, que observa experiencialmente esta adhesión y distanciamiento de la obra (esta lejanía por cercana que pudiera estar). **El aura, hoy por hoy, por más exclusiva que sea una obra, está también asociada a la difusión pública que ofrezcan los medios de comunicación**. El aura se ha mercantilizado y convive con la noción de aura anterior, la del elemento único y eterno, dado que la civilización hoy se basa en lo complejo y multicultural. Si el aura es entendida como un fenómeno maleable, como una entidad cultural en evolución, es posible que en otra época estuviera ligada a lo eterno y que, hoy por hoy se asocie a lo múltiple, a lo plural. **La difusión mediática puede dotar entonces a las obras de un caracter aurático, aumentar su relación espectacular o ritual con el espectador. El aura pierde en unicidad y gana en multiplicidad. Sin embargo, sigue existiendo en la instalación un nivel aurático asociado a contextos anteriores, pues son museos, galerías y otras instituciones las que, en general, sirven para la ubicación de instalaciones.**

24. **Las instalaciones manifiestan un carácter penetrable desde su misma gestación, pero esta penetrabilidad está a menudo en un estado latente por hallarse ligada a convenciones museísticas por las cuales la instalación es tratado como un objeto aurático de tiempos pasados**. A pesar de hallarse en este estado latente, la penetrabilidad puede

ser captada por el espectador (incluso si la institución coloca cintas para impedir el paso a los visitantes).

25. Con el uso de la dimensión temporal (la experiencia del espectador, el uso de medios fílmicos, del vídeo y otras prácticas de secuencia lineal), con la multiplicación de objetos en un espacio, con la transgresión de fronteras arquitectónicas, etc., las instalaciones consiguen poseer un carácter performativo y participativo aunque, como dijimos antes, se encuentre en un estado latente. Y ello ocurre porque las instalaciones han tomado elementos espectaculares. **La participación del público supone la compleción del ‹mensaje' de cada obra, y esto se verifica en las mismas estrategias que la obra pone en escena, teniendo en cuenta el cuerpo del espectador.**

26. **La instalación presenta en su misma razón de ser cierta virtualidad, aunque la obra conste de un bajo nivel tecnológico**. No obstante, la introducción en las instalaciones de cierta tecnología está haciendo de ellas espacios cada vez más claramente virtuales. Si la instalación es un género intermedio, no específico, **incluye también una dimensión virtual en el sentido de que plantea la duda de cuál es el espacio real en que nos hallamos**. Su mayor o menor proximidad a lo que hoy se conoce como ambiente virtual depende de sus usos técnicos. El desarrollo de esta investigación ha mostrado numerosos ejemplos de instalaciones en que se percibe la virtualidad sin recurrir a una tecnología avanzada. Por tanto, insistimos en que la instalación de los sesenta y setenta puede ser tenida en cuenta como un precedente de los actuales ambientes virtuales.

27. Colocados en el tiempo, al igual que la instalación es un precedente (tal vez rudimentario) de los ambientes virtuales, un cúmulo de manifestaciones ‹del entre' son precedente de la instalación. **La instalación ha funcionado como el sedimento de *happenings, performances, environments*, acciones, y otras manifestaciones que utilizan procesos teatrales y plásticos a la vez**.

28. **La diferencia de la instalación con otras manifestaciones intermedias resulta de poner el acento en un matiz determinado**. Las

intervenciones dan énfasis a la práctica sobre un espacio concreto, abierto o cerrado. En la instalación existe un estado performativo latente que se pone en práctica al tener en cuenta desde la génesis de la instalación el papel corporal del espectador. **Este estado performativo proviene de la sedimentación de otras manifestaciones más activas y a la vez es un precedente de los aspectos performativos de la realidad virtual**.

29. **Sólo si se conciben hombre y espacio como entidades separadas se niega la posibilidad de la actuación transgresora de la instalación. El hombre es ya espacial, y tanto las instalaciones como los dispositivos virtuales se sirven de un espacio vivencial, y relativo, el que vive el hombre en su centro como ente espacial**.

30. Lo anterior afecta también a un nivel receptivo. Ante obras que se multiplican, ya sea por principios de serialidad o por expandir superficies en una arquitectura, sólo queda un centro, la experiencia de mi cuerpo. **Con un nuevo género como la instalación, basado en la multiplicidad, se ha perdido la necesidad de que la obra tenga un centro, y, así, lo ha trasladado al mismo proceso de recepción**.

31. Con la multiplicación de su mismo espacio por medio de distintos resortes, podemos afirmar que **en las instalaciones existe una presencia y transgresión continua del concepto de marco**, de la dialéctica entre lo exterior y lo interior al obra (desde otro enfoque, podría decirse que el marco es la obra misma). **El acento está puesto ahora en las interfaces**.

32. Se ha realizado una comparación entre lo que se expone en un medio televisivo y su influencia en las respuestas del espectador con respecto a lo que puede ver en la pantalla de una videoinstalación. El discurso dominante en este fin de siglo es el de la televisión, que presenta una fragmentación cada vez más acusada. Desde las primeras videoinstalaciones, se ha evidenciado una relación con la televisión, sea a través de la técnica (los artistas debían ir a las grandes cadenas americanas si querían realizar su vídeo) o en la percepción del espectador. Pero esa relación no indica una copia. Mientras que la televisión impone cada vez más cierta fragmentariedad y aceleración (a menudo impulsada por la publicidad), la imagen videográfica en las instalaciones puede resultar tremendamente aburrida al espectador habituado a la televisión. Esto ha llevado a pensar en una **diferencia**

cualitativa de ‹modos de hacer', a pesar de que parcialmente compartan una misma técnica.

33. **La idea de desmaterialización del arte contemporáneo no viene acompañada por una descorporeización del sujeto espectador, sino por un reforzamiento de todas sus capacidades perceptivas**. La instalación, múltiple de por sí, adquiere cierto sentido unitario gracias a la presencia del espectador. Es el eje focalizador, la entidad más pregnante de las presentes (más que los mismos materiales de la instalación, que podrán ser variables según su ubicación). Al final, es el espetador el que ha ocasionado una espectacularizón de la obra plástica. Esta espectacularización está de nuevo directamente relacionada con la aceptación de la instalación como un precedente de la creación de un espacio virtual, originalmente sin los medios tecnológicos para ello.

34. Ahora estamos en disposición de afirmar que el género ‹del entre' en el que se ubica la instalación se puede tener en cuenta desde varios aspectos: los múltiples géneros que se dan la mano para que nazca una instalación concreta, los múltiples materiales y técnicas utilizadas, la integración del espectador como parte del texto artístico que se marca en la instalación, las consecuentes conexiones entre la percepción televisiva o la percepción de imágenes electrónicas en una instalación, etc.

35. Por fin, varios aspectos ya señalados y conjuntados en este apartado (la variación de la instalación según su ubicación en distintas exposiciones, un espectador sometido a la movilidad y, según los casos a la interactividad, el poder metamórfico de los materiales empleados, etc) dan como conclusión que **la instalación se forje como un sistema, y además, normalmente, abierto (al estilo de la obra abierta de Eco)**. Por otra parte, necesita ser ‹completada', es decir, vivenciada experimentalmente, y este carácter responde a las características del medio ‹frío' tal como lo definía McLuhan.

AAVV: *Orden y caos* Prensa Científica. Barcelona. 1990.

ABRAMOVIC, Marina: ?Art is about energy", en *Art & Design* nº 31 (*World Wide Video)*. 1993. Págs. 33-39.

ACCONCI, Vito: ?Televisión, muebles y escultura: la habitación con vistas americana", en *Revista de Occidente,* nº 153. Febrero 1994. Págs. 105-112.

ADORNO, T.W.; HORKHEIMER, M.: ?La industria de la cultura. Ilustración como engaño de las masas", en *Sociedad y comunicación de masas.* Fondo de Cultura Económica. Méjico. 1981. Págs. 393-432.

ALIAGA, Juan y CORTÉS, José Miguel: *Arte conceptual revisado.* Univ. Politécnica de Valencia. Valencia, 1990.

ALLEZAUD, Robert: ?Images primaires, images fractales", en *Vidèo-vidèo.* Número especial de *Revue d'Esthetique.* Nouvelle série, nº 10, 1986. Págs. 69-71.

ANCESCHI, BAUDRILLARD y otros: *Videoculturas de fin de siglo.* Ed. Cátedra. Col. Signo e imagen. Madrid, 1990.

ANDREOTTI, Libero; COSTA, Xavier (eds.): *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad.* (Texto publicado con ocasión de la exposición *Situacionistas. Arte, política, urbanismo*, celebrada en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona del 13 de noviembre de 1996 al 6 de enero de 1997.). Museu d'Art Contemporani de Barcelona ACTAR. Barcelona, 1996.

ANTIN, David:"Video: the distinctive features of the medium", en *VideoArt.* Institute of Contemporary Art. University of Pennsylvania. Philadelphia, 1975. Págs. 57-74.

ARANA, Juan: *Claves del conocimiento del mundo. Materia y movimiento*. Kronos Universidad. 1996.

ARGAN, Giulio Carlo; BONITO OLIVA, Achille: *El arte moderno. El arte hacia el 2000*. Akal. 1992.

ARGAN, Giulio Carlo: *El arte moderno* Tomo 2. Ed. Fernando Torres. Valencia. 1977.

ARNHEIM, Rudolf: ?Gestalt y arte", en HOGG, J. y otros: *psicología y artes visuales.* Gustavo Gili. Barcelona, 1975. Págs. 237-242.

ARNHEIM, Rudolf: ?La teoría Gestalt de la expresión", en HOGG, J. y otros: *psicología y artes visuales.* Gustavo Gili. Barcelona, 1975. Págs. 243-264.

ARNHEIM, Rudolf: *Arte y percepción visual.* Alianza Editorial. Madrid, 1979.

ARNHEIM, Rudolf: *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía (ensayo sobre el desorden y el orden)*. Alianza Editorial. Madrid, 1979.

ARNHEIM, Rudolf: *El poder del centro.* Alianza Editorial. Madrid, 1984.

ARNHEIM, Rudolf: ?From Pleasure to Contemplation", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 51, nº2. Págs. 195-197.

ARNOLD, V.I.: *Teoría de catástrofes.* Alianza Editorial. Madrid, 1987.

ARVATOV, B.: *Arte y producción. El programa del productivismo.* Alberto Corazón. Comunicación serie B nº 25. Madrid, 1973.

ASSCHE, Christine van: ?Del movimiento en las artes plásticas", en *Bienal de la imagen en movimiento'90*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1990. Págs. 56-59.

ASCOTT, Roy: ?De la apariencia a la aparición. Gatos encajonados, fibra oscura y biocontroladores", en *Intermedia* nº 1. Noviembre, diciembre 1993- enero 1994. Págs. 73-77.

ATLAN, Henri: ?D'un désir artificiel?", *Traverses* 44-45. Págs. 7-13.

AUGÉ, Marc: ?Espacio y alteridad", *Revista de Occidente* nº 140. Enero 1993. Págs. 13-34.

AUMONT, Jacques: *La imagen.* Paidós. Barcelona. 1992.

BACHELARD, Gaston: *La poética del espacio.* Fondo de Cultura Económica. Mejico, 1986 (segunda edición).

BALANDIER, Georges: *El desorden. La teoría del caos y las ciencias sociales. Elogio de la fecundidad del movimiento.* Gedisa. Barcelona, 1993 (tercera edición)

BALLESTEROS, Jesús: *Postmodernidad: Decadencia o Resistencia.* Tecnos. Madrid, 1989.

BARLOW, Horace y otros: *Imagen y conocimiento. Cómo vemos el mundo y cómo lo representamos.* Crítica. Barcelona, 1994.

BARRE, Andre y FLOCON, Albert: *La perspectiva curvilínea. Del espacio visual a la imagen construida.* Ed. Paidós. Barcelona, 1985.

BARRY, Judith: ?Cartografía: Cronología de los sistemas de detección y espionaje a distancia", en CRARY, Jonathan y SANFORD, Kwinter (eds.): *Incorporaciones.* Cátedra. Madrid, 1996. Págs.477-481.

BATESON, Gregory: ?Información, codificación y metacomunicación", en SMITH, Alfred (comp.): *Comunicación y Cultura. 3. Semántica y Pragmática.* Nueva Visión. Buenos Aires, 1977. Págs. 23-43.

BATESON, G. y otros: *La nueva comunicación .* Ed. Kairós. Barcelona, 1987 (segunda edición).

BATTCOCK, Gregory (ed.): *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual.* Gustavo Gili. Col. Punto y línea. Barcelona, 1977.

BATTCOCK, Gregory (ed.): *Minimal Art. A Critical Anthology.* University of California Press. Berkeley. 1995.

BAUDRILLARD, Jean: ?The Precession of simulacra", en WALLIS, Brian (ed.): *Art After Modernism: Rethinking Representation.* The New Museum of Contemporary Art & David R. Godine. Nueva York, 1991.

BAUDRILLARD, Jean: *Cultura y simulacro.* Ed. Kairós. Barcelona, 1993. Cuarta edición.

BAUDRILLARD, Jean: *El crimen perfecto* . Anagrama. Barcelona, 1996

BAUDSON, Michel:"The video installation: the adequated place of an appropiate language", en *Retrospectieve van belgische Video installaties.* Muhka. Antwerpen. 1993. Págs. 29-32

BEARDSLEY, M.C. y HOSPERS, J.: *Estética. Historia y Fundamentos.* Cátedra. Col. Teorema. Madrid, 1984. Sexta edición.

BEAUNE, Jean-Claude: ?Le miror brisé des techniques: l'automate et le temps", *Traverses* 44-45. 1987. Págs. 188-195.

BECERRIL GASCO, José: ?Realidad Virtual e informática", en *Revista de Occidente* nº153. Febrero 1994. Págs. 25-34.

BENJAMIN, Andrew: ?Matter and Meaning: on installations", en *Installation Art* (monográfico de *Art & Design* nº 30. 1996). Pág.32.

BENJAMIN, Walter: ?La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos Interrumpidos.* Taurus. Madrid, 1973.Págs. 15-57.

BENSE, Max: *Introducción a la estética teórico-informacional. Fundamentación y aplicación a la teoría del texto.* Ed. Alberto Corazón. Serie B nº 23. Madrid. 1972.

BENTHALL, Jonathan: ?La importancia de la ecología", en BATTCOCK, G. (ed.): *La idea como arte.* Gustavo Gili. Barcelona, 1977. Págs. 30-38.

BERGER, René: *Arte y comunicación*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1976.

BETTETINI, Gianfranco: ?El giro pragmático en las semióticas de la representación", en GARRIDO GALLARDO, M.A. y otros: *La crisis de la literariedad.* Taurus. Madrid, 1987.

BETTETINI, Gianfranco: *La conversación audiovisual*. Ed. Cátedra. Madrid, 1986.

BETTETINI, Gianfranco; COLOMBO, Fausto: *Las nuevas tecnologías de la comunicación.* Paidós. Barcelona, 1995.

BOLLNOW, O. Friedrich: *Hombre y espacio.* Labor. Barcelona, 1969.

BONAMI, Franscesco:"The Mere Interchange", en *Flash Art International. Special Aperto '93.* Giancarlo Politi Editore. Milán, 1993. Pág. 52-55.

BONAMI, Francesco: "Prop Art" *Flash Art* Vol. XXVI nº 168 págs. 86-87.

BONET, Eugeni: ?Closed-circuits installations, video objects or video scultuptures, video environments, multi-channel installations, video performances...", en *Video. El temps i l'espai*. Sèries informatives 2. Collegi d'arquitetes de Catalunya e Institut Alemany de Barcelona. Barcelona, 1980. Págs.29-36.

BONET, Eugeni: ?Sinopsis de la obra de Dan Graham. 1966-1986", en *Dan Graham.*

Centro de Arte Reina Sofía. Ministerio de Cultura. 1987. Págs.33-42.

BONET, Eugeni: ?El futur(ism)o de la imagen en movimiento", en *Bienal de la imagen en movimiento '90* . Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1990. Págs. 24-41.

BONET, Eugeni; DOLS, Joaquim; MERCADER, Antoni; MUNTADAS, Antoni: *En torno al vídeo*. Gustavo Gili.Col. Punto y línea. Barcelona, 1980.

BORDEN, Lizzie: ?Directions in video art", en *VideoArt.* Institute of Contemporary Art. Universidad de Pennsylvania. Filadelfia, 1975. Págs 75-89.

BORRIAUD, Nicolas: ?Producing a Relation with the World", en *Flash Art International. Special Aperto'93.* Giancalro Politi Editore. Milán. 1993. Págs. 35-41.

BOSCH, Gloria: ?En el espíritu de Fluxus", en *Creación* nº 13. Febrero 1995. Págs. 95-96.

BOURGES, Alain: "Toutes les images sont-elles pieuses?" *Où va la vidéo* (número especial de *Cahiers du cinéma* nº 14, París 1986)págs. 43-44.

BOWES, Ed: ?Watching TV", en *From receiver to remote control: the TV set.* The New Museum of Contemporary Art. Nueva York, 1990. Págs. 95-96.

BOZAL, Valeriano: *Arte del siglo XX en España:1939-1990.* Espasa-Calpe. Madrid. 1995.

BREA, José Luis: *Before and after the enthousiam (Antes y después del entusiasmo)* S.D.U. Publishers. Amsterdam.1989.

BREA, José Luis: *Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era postaurática*. Anagrama. Barcelona, 1991.

BREA, José Luis: "Nutopía" *Lápiz* Año XI nº 92 págs 28-37.

BRIGGS, J. y PEAT, F.D.: *Espejo y reflejo: del caos al orden. Guía ilustrada de la teoría del caos y la ciencia de la totalidad.* Gedisa. Barcelona, 1994.

BROCCKHOVEN, Greta van: ?On the introduction of a new medium", en *Retrospectieve van belgische Video installaties.* Mukha. Antwerpen. 1993. Págs. 33-47.

BROCKMAN, John (ed.): *La tercera cultura. Más allá de la revolución científica.* Tusquets Metatemas Barcelona, 1996.

BUDNEY, Jen: ?Kcho. No place like home" (entrevista con Kcho, en *Flash Art* nº 188. Mayo-junio 1996. Págs. 82-86.

BUKATMAN, Scott: ?Bataille y la nueva carnalidad", en *Revista de Occidente* nº 153. Febrero 1994. Págs. 113-140.

BÜRGER, Peter: *Teoría de la Vanguardia.* Ediciones Península. Col Historia/ciencia/sociedad nº 206. Barcelona 1987.

BURNHAM, Jack: ?Problemas críticos", en BATTCOCK, G. (ed.): *La idea como arte.*

Gustavo Gili. Barcelona, 1977. P`ágs. 43-59.

BURNHAM, Jack: ?Sacrament and Television", en *VideoArt*. Institute of Contemporary Art. Universidad de Pensilvania. Filadelfia, 1975. Págs. 91- 95

BURROUGHS, William: ?La revolución electrónica", en *Creación* nº 13. Febrero 1995. Págs. 66-87.

CALABRESE, Omar: *El lenguaje del arte.* Paidós. Barcelona, 1985.

CALABRESE, Omar: *La era neobarroca.* Cátedra. Madrid, 1989.

CALVO SERRALLER, Francisco: *Imágenes de lo insignificante. El destino histórico de las vanguardias en el Arte Contemporáneo.* Taurus. Madrid, 1987.

CANOGAR, Daniel: "Los vampiros nunca mueren" *Lápiz* Año X nº 89 págs 22-30.

CAPRA, Frijof: *Sabiduría insólita. Conversaciones con personajes notables.* Kairós. Barcelona, 1991.

CARRETÓN, Vicente: ?Dieter Jung. Conciencia espacial", en *Intermedia,* nº 1. Noviembre-diciembre 1993, Enero 1994. Págs. 23-26.

CARRÓN, Juan: ?Arte en Internet. Difusión e interacción", en *SuperNet Magazine*. Año 3, nº 19. Febrero 1996.

CASTRO FLÓREZ, Fernando: ?Lecciones de cosas. Cocido y crudo", en *Creación* nº 13. Febrero 1995. Pág. 91.

CASTRO FLÓREZ, Fernando: ?Destellos de serenidad. James Lee Byars en el Centre del Carme de Valencia", en *Creación* nº 13. ebrero 1995. Pág. 94.

CASTRO FLÓREZ, Fernando: ?El espacio inquietante del hombre. En lugar del ventrílocuo. Unas reflexiones sobre la obra de Juan Muñoz", en *Cimal. Arte Internacional* nº 47. Segunda etapa. 1996. Págs. 25-32.

CASTRO, Fernando y COPÓN, Miguel: ?Paisajes en ninguna parte. Tentativas sobre seis artistas americanos: Robert Smithson, Ana Mendieta, Carlos Capelán, Vicente Rojo, Gabriel Orozco y Hélio Oiticica", en *Revista de Occidente* nº 189. Febrero, 1997. Págs. 49-64.

CEBRIÁN HERREROS, Mariano: ?Nuevas tecnologías, nuevas formas de creatividad", en *Intermedia* nº 1. Noviembre, diciembre 1993-enero 1994. Págs. 106-107.

CHAPMAN, Christopher: "Apartes del ensayo titulado "La invisibilidad de la Escultura", en *Agenda: Australian Contemporary Art Magazine*. Nº 34. Verano 1993/94. Págs. 18-21.

CHION, Michel: *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido.* paidós. Buenos Aires, Barcelona, 1993.

CIRLOT VALENZUELA, Lourdes: *Historia del Arte. Últimas tendencias.* Planeta.

Barcelona, 1994.

CLOT, Manel: "Después de la estricta vigilancia" *Lápiz* Año X nº 88 pág 44-53

COLLADO, Gloria: ?Del lado oculto. Entrevista con Antoni Muntadas", en *Lápiz* año XII, nº 103. Mayo 1994. Págs.24-33.

COLPITT, Frances: "Space Commanders" *Art in America* nº 1 Enero 1990 págs 67-71.

COLPITT, Frances: "David Bunn at the L.A. county Museum" *Art in America* nº 1 Enero 1990 pág. 169

COMBALÍA, Victoria: *La poética de lo neutro. Análisis y crítica del arte conceptual.* Anagrama. Barcelona, 1975.

COMBALÍA, Victoria: "Adiós a los géneros", en *Babelia* (suplemento de *El País*). 12-2-94. Pág. 26.

CORAZÓN, Alberto (ed.): *Constructivismo.* Comunicación Serie A nº 19. Madrid, 1973.

CORBEIRA, Darío: "Gerhard Richter: Sin Título", en *Arte. Proyectos e Ideas* nº 2. Enero 1994. Págs. 179-187.

CORRAL, M. de; NAVARRO, M.; SOLANO, S.; PIJUAN, J.H.; MONTALBÁN, B.; AGUT, P.; LEBRERO, J.: ?Miradas al hoy desde el mañana", en *Letra Internacional* nº 48. Enero-febrero 1997. Págs. 50-57.

CROWTHER, Paul: ?The Postmodern Sublime. Installation and Assemblage Art", en *Art & Design Magazine* nº 40 (*The contemporary sublime. Sensibilities of transcendence and shock).* 1995. Págs.9-17.

DANNATT, Adrian: "Shiobhan Liddell. Trial Balloon 2" *Flash Art* Vol. XXVI nº 168 pág 91, 92.189-191.

DE DUVE, Thierry : ?Echoes of the Readymade; Critique of Pure Modernism", en *October* nº 70. Otoño, 1994. Págs. 61-97.

DE DUVE, Thierry: ?Ex situ", en *Art & Design* nº30 *(Installation art)*. Thames and Hudson. Londres, 1994. Págs 25-30.

DEBRAY, Régis: *Cours de médiologie genérale.* Gallimard. París, 1991.

DEBRAY, Régis: *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente.* Paidós. Barcelona, 1994.

DEBRAY, Régis: *Manifestes médiologiques.* Gallimard. París, 1994.

DEICHTER, David: "When Worlds Collide" *Art in America* nº 2 Febrero 1990 págs 121-127.

DELEUZE, G.: *El pliegue. Leibniz y el barroco.* Paidós. Barcelona, 1989.

DIEGO, Estrella de: ?Transrealidad: ver, oír, tocar". *Revista de Occidente,* nº 153. Febrero 1994. Págs. 7-24.

DISERENS, Corinne: ?Gordon Matta-Clark", en *Art & Design* nº30 *(Installation art)*. Thames and Hudson. Londres, 1994. Págs. 35-41.

DODDS, Jane:"Sculpture City" *Art in America* nº 1 Enero 1990 págs 47-51.

DONDIS, D.A.: *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual.* Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1992 (décima edición, primera en 1976).

DORFLES, Gillo: *Símbolo, comunicación y consumo.* Lumen. Barcelona, 1972.

DORFLES, Gillo: *Últimas tendencias del arte de hoy.* Labor. Barcelona, 1973 (cuarta edición)

DORFLES, Gillo: *El devenir de la crítica.* Espasa-Calpe. Madrid, 1979.

DORFLES, Gillo: *Imágenes interpuestas. De las costumbres al arte y viceversa*. Espasa Calpe. Madrid, 1989.

DORFLES, Gillo: *Elogio de la inarmonía*. Lumen. Barcelona, 1989.

DOSWALD, Christoph: ?La construcción de la percepción", en *Cimal Arte Internacional.* Segunda etapa, nº 47. 1996. Págs. 41-44.

DUGUET, Anne-Marie: ?Voir avec tout le corps"*Revue d'Esthetique.* Nouvelle série nº10. 1986. Págs147-154.

ECO, Umberto: *Obra abierta.* Planeta-Agostini. Barcelona, 1984.

ECO, Umberto: *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas.* Lumen. Barcelona, 1973 (segunda edición).

ECO, Umberto: *Los límites de la interpretación*. Lumen. Barcelona, 1992.

ECHEVERRÍA, Javier: *Cosmopolitas domésticos*. Ed. Anagrama. Barcelona, 1995.

ELIADE, Mircea: *Imágenes y símbolos.* Taurus. Madrid, 1986.

ESPONA, Pilar: ?Arte y sociedad digital", en *Cimal* 47, 1996. Pág. 17-18.

FAGONE, Vittorio: "Comme j'aimerais écouter les images" *Où va la vidéo* (número especial de *Cahiers du cinéma* nº 14, 1986) Págs 86-88.

FARGIER, Paul: ?Paikologie", en *Cahiers du cinema* nº 229. Abril, 1979. Págs. 5-10.

FARGIER, Paul, CASSAGNAC, Jean-Paul, y VAN DER STEGEN, Sylvia:"Entretien avec Nam June Paik", en *Cahiers du cinema* nº 299.Abril, 1979. Págs. 10-15.

FARGIER, Jean-Paul: "La lune n'est pas le soleil" *Où va la vidéo* (número especial de *Cahiers du Cinéma*, nº 14, 1986) Págs 11-13.

FARGIER, Jean-Paul: "Zéro un" *Où va la vidéo* (número especial de *Cahiers du Cinéma,* nº 14, 1986) Pags 77-82

FARROW, Clare: ?James Turrell. Painting with light and space" (entrevista con James

Turrel), en *Art & Design* nº30 *(Installation art)*. Thames and Hudson. Londres, 1994. Págs. 43-51.

FLINN, Jason B.: ?Aperto 95", en *Lápiz,* año XIII, nº 115. Octubre, 1995. Págs. 22-29.

FONTENAS, Hugues: ?L'archi-voir", *Revue d'Esthetique. Vídeo-Vídeo,* nº 10. Págs. 111-116.

FOSTER, Hal: ?Re-post", en WALLIS, Brian (ed.): *Art after Modernism: Rethinking Representation.* The New Museum of Contemporary Art & David R. Godine. Nueva York, 1991. Págs. 189-201.

FRANCASTEL, Pierre: *Arte y técnica en los siglos XIX y XX.* Ed. Debate. Madrid, 1990.

FURLOG, Lucinda: "Valga la expresión. Entrevista con Gary Hill", en *Arte. Proyectos e ideas*, nº 2, Enero de 1994. Págs. 67-97.

GABLICK, Suzy: *¿Ha muerto el arte moderno?* Hermann Blume. Madrid, 1987.

GALE, Peggy:"A reponse to the basic text", en *Video. El temps i l'espai.* Sèries Informatives. 2. Collegi d'arquitectes de Catalunya e Institut Alemany de Barcelona. Barcelona, 1980. Págs. 21-23.

GALE, Peggy: ?Avanzando deprisa", en *Bienal de la imagen en movimiento'90.* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1990. Págs. 52-55.

GALIMBERTI, Umberto: ?Meanings and words", en *Flash Art International. Aperto'93. Emergency/Emergenza.* Giancarlo Politi. Milán, 1993. Págs. 56-60.

GARCÍA SELGAS, Fernando J.: ?El ‹cuerpo' como base del sentido de la acción", en *R.E.I.S.m* nº 68 (*Perspectivas en Sociología del Cuerpo).* Octubre-diciembre. págs. 41-83.

GARDNER, James: *¿Cultura o basura? Una visión provocativa de la pintura, la escultura y otros bienes de consumo contemporáneos.* Acento Editorial. Madrid, 1996.

GENETTE, Gérard: *L'Oeuvre de l'art. Immanence et trascendance.* Seuil. París, 1994.

GIANNETTI, Claudia (ed.): *Media Culture.* L'Angelot. Barcelona, 1995.

GIANNETTI, Claudia (ed): *Arte en la era electrónica. Perspectivas de una nueva estética.* L'Angeot Barcelona, 1997.

GIANNETTI, Claudia (ed.): *Ars Telematica. Telecomunicación, Internet y ciberespacio.* L'Angelot. Barcelona, 1998.

GIOBELINA BRUMANA, Fernando: *Sentido y orden. Estudios de clasificaciones simbólicas.* Cuadernos Galileo de Historia de la Ciencia. C.S.I.C. Madrid, 1990.

GOLDBERG, Roselee: *Performance Art.* Ed. Destino. Barcelona, 1996.

GOMBRICH, Ernest H.: *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica.* Gustavo Gili. Barcelona. 1979.

GOMBRICH, E.: ?El espejo y el mapa: teorías de la representación pictórica", en *La*

imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica. Alianza. Col. Alianza Forma nº65. Madrid, 1987. Págs.163-201.

GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio: ?Fantasias y realidades, o los modos del discurrir", en *Revista de Occidente* nº 153. Febrero, 1994. Págs. 51-72.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: *El discurso televisivo:espectáculo de la postmodernidad*. Ed. Cátedra. Madrid, 1988.

GOODMAN, Nelson: *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos.* Seix Barral. Barcelona, 1976.

GOODMAN, Nelson: *Maneras de hacer mundos.* Visor. Madrid, 1990.

GRAHAM, Dan: ?Video-Arquitecture-Televisión", en *Vídeo. El temps i l'espai.* Sèries Informatives 2.Collegi d'arquitectes de Catalunya e institut Alemany de Barcelona. Barcelona, 1980. Págs. 7-10.

GRAS BALAGUER, Menene: ?En los bordes del miedo" (entrevista con Marina Abramovic), en *Lápiz* año XV, nº 126. Noviembre 1996. Págs. 52-61.

GUBERN, Román: *La mirada opulenta.* Gustavo Gili. Barcelona, 1994 (tercera edición).

GUBERN, Román: *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Ed. Anagrama. Barcelona, 1996.

GUERRERO, J. A.: ?El arte en tanto que vida. Museo Vostell", en *Jaula de Grillos* nº 0. 1995. Pág. 7.

GUILLAUME, Marc: ?Les artifices de l'artérité", en *Traverses* 44-45. 1987. Págs. 23-28.

HAMBIDGE, Jay: *The elements of dinamic symmetry.* Dover Publications. Nueva York, 1967.

HANHARDT, John G.: ?Paiks's Video Sculpture", en *Nam June Paik.* Whitney Museum of Modern Art. Nueva York, 1982. Págs. 91-100.

HANHARDT, John G.: ?The Anti-TV Set", en *From receiver to remote control: the TV set.* The New Museum of Contemporary Art. Nueva York, 1990. Págs. 111-114.

HANHARDT, John: ?Expanded Forms: Notes Towards a History", en *Art & Design* nº 31 (*World Wide Video)*. 1993. Págs. 18-25.

HANHARDT, John: ?Francesc Torres. Silk Stockings", en *Art & Design* nº 31 (*World Wide Video)*. 1993. Págs. 57-63.

HANHARDT, John G.: ?Reflexiones sobre el museo en la era de la realidad virtual", en *Revista de Occidente* nº 153. Febrero 1994. Págs. 91-104.

HAPGOOD, Susan: "Lawrence Weiner at Marian Goodmann" *Art in America* nº 2 Febrero 1990 págs 165-166.

HARRISON, Charles; WOOD, Paul (ed.): *Art in theory. 1900-1990. A History of Changing Ideas.* Blackwell Publishers. Oxford, 1992.

HAYLES, N. Katherine: ?Virtual Bodies and Flickering Signifiers", en *October* 66, otoño 1993. Págs. 69-91.

HEISENBERG, Werner: *La imagen de la naturaleza en la física actual.* Orbis. Barcelona, 1985.

HEISENBERG, SCHRÖDINGER, EINSTEIN y otros: *Cuestiones cuánticas. Escritos místicos de los físicos más famosos del mundo.* Kairós. Barcelona, 1986.

HENDERSON, Linda Dalrymple: *The fourth dimension and Non-euclidean Geometry in Modern Art.* Princeton University Press. New Jersey. 1983.

HEGYL, Lóránd y JARDÍ, Pía: "Teatro de orgías y misterios. Entrevista con Hermann Nitsch", en *Lápiz* nº 138. Diciembre de 1997. Págs. 30-39.

HILL, Gary: ?Interviewed interview", en *Art & Design* nº 31 (*World Wide Video)*. 1993. Págs. 65-69.

HILL, Gary: ?Between 1 & 0", en *Art & Design* nº 31 (*World Wide Video)*. 1993. Pág. 70.

HOBERMAN, J.: ?The reflecting Pool: Bill Viola and the Visionary Company", en *Bill Viola.* Museum of Modern Art. Nueva York, 1987. Págs. 63-72.

HOBERMAN, Perry: ?Bar Code Hotel", en *Art & Design* nº39 (*Art and Technology)*. 1994. Págs. 45-47.

HONNEF, Klaus: *Arte contemporáneo.* Benedikt Taschen. Colonia, 1993.

HUGHES, Robert: *A toda crítica. Ensayos sobre arte y artistas.* Anagrama. Barcelona, 1992.

HUSSERL, Edmund: *Problemas fundamentales de la fenomenología.* Alianza. Madrid, 1994.

JAIO, Miren: ?Rites of Passage. Arte para el final del siglo", en *Lápiz* , año XIII, nº 115. Octubre 1995. Págs. 32-37.

JAMESON, Fredric: ?Progress Versus Utopia; or Can We Imagine the Future?", en WALLIS, Brian (ed.): *Art After Modernism: Rethinking Representation.* The New Museum of Contemporary Art & David R. Godine. Nueva York, 1991. Págs. 239-252.

JAMESON, Fredric: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado.* Paidós. Barcelona, 1994.

JANSON, H.W.: *Historia General del Arte.* Ed. Alianza. Col. Alianza Forma nº 107. Madrid. 1991.

JARDÍ, Pía: "Autorretrato del mundo. Michelangelo Pistoletto y progetto Arte", en Lápiz nº141. Marzo de 1998. Págs. 18-23.

JARDÍ, Pía: "Out of Actions. Tres décadas de apertura", en *Lápiz* nº 146. Octubre de

1998. Págs. 23-27.

JEUDY, Henri-Pierre: ?Autoscopie et paradoxes du vidéophile", *Revue d'Esthétique. Vidéo-Vidéo,* nº 10. Págs. 25-28.

JIMÉNEZ, Carlos: "Los pliegues del instante. Ruinas y duraciones en la fotografía latinoamericana", en *Lápiz* nº 128-129. Febrero de 1997. Págs. 20-27.

JOHNSON, Ken: "Luciano Fabro at Steingladstone"*Art in America* nº 2 Febrero 1990 págs 165-166

JOHNSON, Ken: "Mario Merz at the Guggenheim" *Art in America* nº 2 Febrero 1990 pág 171

JOHNSON, Ken: "Cleaning House" *Art in America* nº 1 Enero 1990. Págs 150-151.

JOHNSON, Mark: *El cuerpo en la mente. Fundamentos corporales del significado, la imaginación y la razón.* Debate. Madrid, 1991.

JUNG, Carl: *El hombre y sus símbolos.* Caralt. Barcelona, 1984 (cuarta edición).

JUNKER, Hans Dieter: "La reducción de la estructura estética: Un aspecto del arte actual", en EHMER, H.K.: *Miseria de la comunicación visual. Elementos para una crítica de la industria de la conciencia*. Gustavo Gili. Barcelona, 1977.

KABAKOV, Ilya: ?Llorar es un buen reír" (entrevista a Ilya Kabakov. No consta el nombre de los entrevistadores), en *El europeo*, nº 49. Primavera 1994. Págs.150-152.

KAHN, Douglas: ?Christian Marclay's Lucretian Acoustics", en *Parachute* nº 74. Abril, mayo, junio 1994. Págs. 18-23.

KALINA, Richard: "William Anastasi: Deadpan Conceptualist" *Art in America* nº 1 Enero 1990 págs 144-149.

KAPROW, Allan: *Assemblages, Environments and happenings* , en HARRISON, Charles & WOOD, Paul (ed.): *Art in theory. 1900-1990. A History of Changing Ideas*. Blackwell Publishers. Oxford, 1992. Págs. 703-709.

KELLERAN, David: "Alix Pearlstein. Postmasters" *Flash Art* Vol. XXVI nº 168 (Enero-febrero 1993) Pág 92.

KELLY, Mary: ?Re-viewing Modernist Criticism", en WALLIS, Brian (ed.): *Art After Modernism: Rethinking Representation*. The New Museum of Contemporary Art & David R. Godine. Nueva York, 1991. Págs. 87-103.

KLOTZ, Heinrich: ?La estética del arte electrónico", en *Moving Image Electronic Art*, Fundación Joan Miró. 1992. Pág. 18-19.

KNAPP, Mark L: *La comunicación no verbal.* Paidós. Barcelona, 1992 (4ª edición).

KOLBOWSKI, Silvia: ?Once more, with feeling... already" en *October* nº 65, verano de 1993. Págs.BUSCAR)

KUSPIT, Donald: ?Bill Viola: Deconstructing presence", en *Bill Viola.* Museum of Modern Art. Nueva York, 1987. Págs. 73-80.

L'ANGELOT: *Work in progress. 1993-1997 .* Associació de Cultura Contemporània L'Angelot. Barcelona, 1997.

LAÍN ENTRALGO, Pedro: *El cuerpo humano. Teoría actual.* Espasa. Madrid, 1989.

LAÍN ENTRALGO, Pedro: *Cuerpo y alma. Estructura dinámica del cuerpo humano*. Espasa. madrid, 1991.

LAKOFF, George y JOHNSON, Mark: *Metáforas de la vida cotidiana.* Cátedra. Madrid, 1986.

LAMOUREUX, :?Underlining the legend of the Gallery Space", en *October* nº 65, verano 1993, págs 21-28.

LE BRETON, David: ?Lo imaginario del cuerpo en la tecnociencia", *R.E.I.S.* nº 68 (*Perspectivas en Sociología del Cuerpo)*. Octubre-diciembre 1994. Págs. 197-210.

LECHTE, John: *50 pensadores contemporáneos esenciales.* Cátedra. Madrid, 1996.

LEVIN, Kim:"Farewell to Modernism", en LEVIN, Kim: *Beyond Modernism. Essays on art from the 70s. and 80s.*Harper and Row. Nueva York,1988. Págs. 3-12.

LEVIN, Kim: ?Video Art in the Television Landscape", en LEVIN, Kim: *Beyond Modernism. Essays on art from the 70s. and 80s.*Harper and Row. Nueva York,1988.Págs. 101-105.

LEVIN, Kim: ?The State of the Art", en LEVIN, Kim: *Beyond Modernism. Essays on art from the 70s. and 80s.*Harper and Row. Nueva York,1988.Págs. 25-33.

LINSLEY, Robert: ?Critical Realism Revisited", en *C magazine.* N 24. Invierno 1990. Págs. 27-31.

LIPPARD, L.; CHANDLER, R.: ?The dematerialization of Art", *Art International* 11. Febrero 1968.

LIPPARD, L.: *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972: a cross-reference book of information on some esthetic boundaries: consisting of a bibliografphy into which are inserted a fragmented text, art works, documents, interviews, and symposia, arranged chronologically and focused on so-called conceptual or information or idea art with mentions of such vaguely designated areas as minimal, antiform, systems, earth, or process art, occurring now in the Americas, Europe, England, Australia, and Asia (with occasional political overtones), edited and annotated by Lucy R. Lippard.* Praeger Publishers. Nueva York, 1973.

LODDER, Cristina: *El constructivismo ruso.* Ed. Alianza. Madrid, 1988.

LONDON, Barbara: ?Bill Viola: The Poetics of Light and Time", en *Bill Viola.* Museum of Modern Art. Nueva York, 1987.Págs. 9-22.

LONDON, Barbara: ?Multimedia y arte", en *Bienal de la imagen en movimiento'90*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1990. Págs. 46-50.

LÓPEZ, Sebastián: "Made in Havana" *Lápiz* Año X nº 81 págs 26-35

LÓPEZ ROJO, Alfonso: "El sofista nómada" *Lápiz* Año X nº 89 págs 32-37.

LÓPEZ ROJO, Alfonso: "Situacionistas: Arte, Política, Urbanismo", en *Lápiz* nº 128-129. Febrero de 1997. Págs. 110-123.

LYON, David: *Postmodernidad.* Alianza. Madrid, 1996.

LYON, David: *El ojo electrónico. El auge de la sociedad de la vigilancia.* Alianza Editorial. Madrid, 1995.

LYOTARD, Jean-François: *Discurso, figura*. Gustavo Gili. Barcelona,1979.

LYOTARD, Jean-François: *La condición postmoderna.* Cátedra. Madrid, 1989.

LUHMANN, Niklas: ?La autopoiesis de los sistemas sociales", en *Zona Abierta. Teoría de los sistemas autorreferenciales*, nº 70/71.1995. Págs. 21-51

MAAT, Hermen; MILTENBURG, Ron: ?Spatial Locations", en *Art & Design* nº39 (*Art and Technology)*. 1994. Págs.39-43.

MADERUELO, Javier: *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura.* Mondadori. Madrid, 1990.

MADERUELO, Javier: ?Del arte del paisaje al paisaje como arte", en *Revista de Occidente* nº 189. Febrero 1997. Págs. 23-36.

MALDONADO, Tomás: *Lo real y lo virtual.* Gedisa. Barcelona, 1994.

MALTESE, Corrado: *Semiología del mensaje objetual.*. Alberto Corazón. Serie Comunicación. Madrid, 1972.

MANDELBROT, Benoît: *Los objetos fractales.* Tusquets. Barcelona, 1993 (segunda edición).

MANOURY, Philippe: ?Le geste, la nature et le lieu: un démon dans les circuits", en *Traverses* 44-45. 1987. Págs. 96-102.

MANZINI, Ezio: *Artefactos. hacia una nueva ecología del ambiente artificial*. Ed. Celeste/Experimenta Ediciones de Diseño. Madrid, 1992.

MAQUESTIEAU, Konrad: ?The place of the spectator", en *Retrospectieve van belgische Video installaties.* Págs. 26-28.

MARCHÁN FIZ, Simón: *Del arte objetual a arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad ?postmoderna"*. Akal Arte y Estética. Madrid, 1994 (sexta edición).

MARCHÁN FIZ, Simón: *La historia del cubo: Minimal Art y Fenomenología.* Rekalde. Bilbao, 1994.

MARGAT-MARBERIS, Claire: ?Vie, vide, vidéo", *Revue d'Esthétique. Vidéo-Vidéo,* nº 10. 1986. Págs. 73-80.

MARINA, José Antonio: *Elogio y refutación del ingenio.* Ed. Anagrama. Barcelona,

1992.

MARTÍNEZ, Rosa: ?Mujeres de ojos rojos. Poéticas de la experiencia o el devenir mujer a través del arte", en *Creación* nº 13. Febrero 1995. Págs. 42-46.

MARTÍNEZ, Rosa: ?Paisaje después de casi todas las batallas", en *Letra Internacional* nº 48. Enero-febrero 1997. Págs. 40-43.

MARX, Christoph; SCHWERING, Gregor: "Peter Fend. My favorite planet" *Flash Art* Vol. XXV nº 167 pág 84.

MATUCK, Arthur: ?El proyecto Reflujo. Resultados de una revolución geotrónica", en *Intermedia* nº 1. Noviembre,diciembre 1993- enero 1994. Págs. 91-93.

MAUSS, Marcel: ?Técnicas y movimientos corporales", en *Sociología y antropología.* Tecnos. Madrid, 1991. Págs. 337-356.

MAYO, José A. : ?Bill Viola: Visión-creación", en *Intermedia* nº 1. Noviembre-diciembre 1993, enero 1994. Págs. 15-18.

MAYO, José A. : ?El jardín virtual. Entrevista a Jaron Lanier", en *Intermedia* nº 1. Noviembre-diciembre 1993, enero 1994. Págs. 33-36.

MAYO, José A.: ?Hibridaciones. El arte de la era virtual", en *Intermedia* nº 1. Noviembre-diciembre 1993, enero 1994. Pág. 37-39.

McHALE, John: :"The future of television: some theoretical considerations", en *VideoArt.* Institute of contemporary art. Universidad de Pensilvania. Filadelfia, 1975. Págs. 97-105

MCLUHAN, Marshall; POWERS, Bruce R.: *La aldea global. Transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI.* Gedisa. Barcelona, 1993 (segunda edición).

MCLUHAN, Marshall: *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano.* Ed. Paidós. Barcelona, 1996.

MEAD, Margaret: ?Vicisitudes del estudio del proceso de la comunicación total", en SEBEOK, T. A.; HAYES, A.y BATESON, M.: *Semiótica aplicada.* Nueva Visión. Buenos aires, 1978. Págs. 363-379.

MEDINA, Susana: "Trozos y pedazos" *Lápiz* Año X nº 85 págs 50-55

MEDINA, Susana:"Poner nombres a las ideas" *Lápiz* Año X nº 85 págs. 56-63.

MENNA, Filiberto: *La opción analítica en el arte moderno. Figuras e iconos.* Gustavo Gili. Barcelona, 1977.

MÈREDIEU, Florence de: ?Babel TV", en *Revue d'Esthetique* nº 10. 1986. Págs. 165-170.

MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción.* Península. Barcelona, 1975.

MILLER, John: ?The body as Fetisch", en *Flash Art International. Special Aperto ‹93.*

Giancarlo Politi Editore. Milán, 1993. Pág. 77-78.

MILLERSON, Gerald: *Técnicas de realización y producción en televisión.* Instituto oficial de radio y televisión. Madrid, 1989. Segunda edición.

MOLES, Abraham: *La imagen. Comunicación funcional.* Trillas. Méjico, 1991.

MONTOLÍO, Celia: "Adolfo Schlosser" *Lápiz* Año XI nº 92 pág 77

MONTOLÍO, Celia: "Arte griego hoy" *Lápiz* Año X nº 86 págs 60-62.

MONTOLÍO, Celia: "Aureli Ruiz" *Lápiz* Año X nº 84 pág. 81.

MORIN, Edgar: *Introducción al pensamiento complejo*. Gedisa. Barcelona, 1994.

MORIN, Edgar: ?Epistemología de la complejidad", en *Cuaderno de impulsos* de ‹Comunicación, conocimiento y creatividad', curso del Grupo de Investigación en Teoría y Tecnología de la Comunicación. Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad, Periodismo y Literatura de la Universidad de Sevilla. Sevilla, 1995. Págs. 421-443.

MORRIS, Charles: *Fundamentos de la teoría de los signos.* Paidós. Barcelona, 1988.

MORSE, Margaret: ?¿Ciberia o comunidad virtual? Arte y ciberespacio", en *Revista de Occidente* nº 153. Febrero 1994. Págs. 73-90.

MORSE, Margaret: ?The End of the Tevision Receiver", en *From receiver to remote control: the TV set*. The New Museum of Contemporary Art. Nueva York, 1990. Págs 139-141

MOSQUERA, Gerardo: ?Arte Global. Cambiar para que todo siga igual", en *Lápiz* Año XIII. Nº 111. Abril 1995. Págs. 14-19.

MULVEY, Laura: ?Some Thoughts on Theories of Fetishism in the Context of Contemporary Culture", *October* 65, 1993. Págs. 3-20.

MUÑOZ, Blanca: *Cultura y comunicación. Introducción a las teorías contemporáneas.* Ed. Barcanova. Barcelona1989.

MUÑOZ DARDÉ, Verónica: ?La teoría de lso sistemas sociales autopoiéticos de Niklas Luhmann. Presentación", en *Zona Abierta. Teoría de los sistemas autorreferenciales*, nº 70/71, 1995. Págs. 1-20.

MURRÍA, Alicia: ?Mitsuo Miura", en *Lápiz,* año XV, nº 126. Noviembre 1996. Págs. 76-77.

MURRÍA, Alicia: "Alicia Martín. Objetos transitivos", en Lápiz nº 132. Mayo de 1997. Págs. 64-69.

MURRÍA, Alicia: "En estado de alerta. Entrevista con Concha Jerez", en *Lápiz* nº 141. Marzo de 1998. Págs. 24-35.

MURRÍA, Alicia: "Habitaciones de lenguajes. Entrevista con Francisco Ruiz de Infante", en *Lápiz* nº 147. Noviembre de 1998. Págs. 48-62.

NYMAN, Michael: ?Nam June Paik, Composer", en *Nam June Paik.* Whitney Museum of American Art. Nueva York, 1982. Págs 79-90.

NUEZ, Iván de la : ?Del cuerpo de la revolución a la revolución del cuerpo", en *Lápiz*, año XVI, nº 132. Págs. 50-55.

OCAMPO, E. y PERÁN, M.: *Teorías del arte.* Icaria. y Radicalidad", en *Intermedia* nº 1. Noviembre-diciembre 1993, enero 1994. Págs. 9-10.

OHLENSCHLÄGER, Karin (1993): ?Ars Electronica: Polémica *ápiz* Año XIII nº 111. Abril 1995. Págs. 34-47.

OLIVARES, Javier: "Mentiras y cintas de vídeo", en Babelia (suplemento de *El País*). 12-2-94. Pág. 28.

OLIVARES, Rosa: "Anselm Kiefer" *Lápiz* Año X nº 81 págs 73-74

OLIVARES, Rosa:"Una historia particular"*Lápiz* Año X nº 85 págs 64-66.

OLIVARES, Rosa: "El río de la vida" *Lápiz* Año X nº87 págs 36-42

OLIVARES, Rosa: "Afinidades electivas" *Lápiz* Año X nº 88 págs 62-69

OLIVARES, Rosa: "Más allá de la apariencia" *Lápiz* Año XI nº 93 págs 24-29

OLIVARES, Rosa: ?Entrevista con Eugenio Cano: ‹La pintura es el territorio más íntimo'", en *L* Barcelona, 1991.

OLIVARES, Rosa: "La valoración del arte actual. El peso del aire", en *Lápiz* nº 103. Mayo de 1994. Págs. 84-91.

OLIVARES, Rosa: ?En tránsito" (entrevista con Eugenia Balcells), en *Lápiz*, año XIII, nº 115. Octubre 1995. Págs.38-49.

OLIVARES, Rosa: "Nam June Paik", en *Lápiz* año XV, nº 126. Noviembre 1996. Págs. 70-71.

OLIVARES, Rosa: ?Femenino/feminismo. Mujeres, al fin", en *Lápiz,* año XVII, nº 142. Abril, 1998. Págs. 39-49.

OLIVEIRA, Nicolas de; OXLEY, Nicola; PETRY, Michael: ?On installation", en *Art & Design* nº30 *(Installation art)*. Thames and Hudson. Londres, 1994. Págs 7-24.

OLIVEIRA, N.; PETRY, M.; OXLEY, N.: *Installation art.* Thames & Hudson. Londres, 1994.

OLMO, Santiago: "Buscando lo esencial" *Lápiz* Año XI nº 92 págs 46-52.

OLMO, Santiago:"Bienal de Venecia", en *Lápiz* Año XIII, nº 115. Octubre 1995. Págs. 18-31.

O'PRAY, Michael: "Movie wannabes. Cine y artistas plásticos", en *Lápiz* nº 144. Junio de 1998. Págs. 24-29.

OSBORN, Barbara: ?After Network Television. Les Brown interviewed by Barbara Osborn", en *Fron receiver to remote control: the TV set.* The New Museum of

Contemporay Art. Nueva York, 1990. Págs. 105-108.

PANOFSKY, E. : *El significado en las artes visuales.* Alianza. Madrid, 1991.

PAPA, Sania: "La vie... une desitation" *Lápiz* Año X nº 82-83 págs 199-203 (Retomado de *Lápiz* nº 72, noviembre 1990)

PAPADOPOULOU, Bia: "Promethean condition. Installation, myth and Byzantium in contemporary greek art" *Flash Art* Vol XXV nº 167 (noviembre-diciembre 1992) págs 74-77.

PARÉS, Roc; PARÉS, Narcís: ?Arte en línea", en *Net Conexion,* año 2, nº 4. 1996 . Págs. 26-30.

PASTOR, Marina: "Muntadas: arqueología del silencio", en *Arte. Proyectos e ideas*, nº 2, Enero de 1994. Págs. 99-106.

PAYANT, René: ? La frénesie de l'image. Vers une esthétique selon la vidéo", *Revue d'esthétique. Vidéo-vidéo*, nº 10, 1986. Págs. 17-23.

PAZ, Marga (coordinadora de un debate en que participan Jose Antonio Marina, Francisco Calvo Serraller, Jordi Soley y Juan Muñoz): ?Los enemigos del arte contemporáneo", en *El Europeo*, nº 50. Diciembre 1994- Enero 1995. Págs. 85-92.

PAZ, Octavio: ?La novia y sus solteros", en *Los signos en rotación y otros ensayos.* Alianza. Madrid, 1986. Págs. 206-225.

PAZ, Octavio: *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp.* Alianza. Madrid, 1989.

PECK, Robin: ?Ghosts: Sculpture photographed at Halifax". *C Magazine.* Nº41. Primavera de 1994. Págs. 18-25.

PEIRÓ, Rosario: ?Samuel Beckett/Bruce Nauman. Lenguaje, dolor y tortura...", en *Lápiz* año XV, nº 126. Noviembre 1996. Págs. 16-25.

PEÑALVER GÓMEZ, Patricio: ?El deseo de idioma". *Anthropos* nº 93. Febrero 1989. Págs. 31-37.

PERETTI, Cristina de: *Jacques Derrida. Texto y deconstrucción.* Anthropos. Barcelona, 1989.

PERETTI, Cristina de: ?Las barricadas de la desconstrucción", *Anthropos* nº 93. Febrero, 1989. Págs. 40-43.

PÉREZ, David: "La apropiación de lo inmaterial" *Lápiz* año X nº 86 págs 36-41.

PÉREZ, David: ?La arquitectura herida. El sentido del espacio. Gordon Matta-Clark", en *Lápiz* nº91, año XI. Enero-febrero de 1993. Págs. 56-59.

PÉREZ, David (1995): ?Poéticas de la supervivencia. El cuerpo fatigado de la escultura". *Lápiz* nº 111. Año XIII. Abril. Págs. 68-75.

PÉREZ, Luis Francisco: ?Eva Hesse, Cindy Sherman y Robert Gober. El narcicismo

sin rostro (posible maqueta de los espacios emocionales)", en *Lápiz* Año XIII, nº 111. Abril 1995. Págs. 49-55.

PÉREZ, Luis Francisco: "Oficio (humano) de tinieblas. Antoni Abad", en *Lápiz* nº 133. Junio de 1997. Págs. 38-45.

PÉREZ SOLER, Eduardo: "Metáforas del Cyborg. El arte frente a las nuevas tecnologías", en *Lápiz* nº 147. Noviembre de 1998. Págs. 38-47.

PÉREZ VILLÉN, Ángel L.: "Encarni Lozano" *Lápiz* Año XI nº 91.

PERNIOLA, Mario: ?Virtualité et perfection", *Traverses* 44-45. 1987. Págs. 29-34.

PERNIOLA, Mario: ?Excitación", en *Sibila* nº 1. Enero 1995. Págs.5-6.

PERRAULT, Marie: ?Barbara Claus & André Clement" *C Magazine* nº 41 Primavera 1994.

PICAZO, Gloria: "El espacio sensible" *Lápiz* Año X nº 81 págs 36-43.

PICÓ, Josep (comp.): *Modernidad y postmodernidad.* Alianza. Madrid, 1988.

PIJNAPPEL, Johan: ?Wordl Wide Video: an interview with Tom van Vliet", en *Art & Design* nº 31 (*World Wide Video)*. 1993. Págs. 6-17

PIJNAPPEL, Johan: ?Walter van der Cruijsen. The new role of the artist as public figure" (entrevista con van der Cruijsen), en *Art & Design* nº39 (*Art and Technology)*. 1994. Págs.21-25.

PIJNAPPEL, Johan: ?Peter Weibel. Ars Electronica" (entrevista con Peter Weibel), en *Art & Design* nº39 (*Art and Technology)*. 1994. Págs. 27-31.

PIJNAPPEL, Johan: ?The Centre for Art and Media, Karlsruhe" (entrevista con Jeffrey Shaw), en *Art & Design* nº39 (*Art and Technology)*. 1994. Págs. 71-79.

PIJNAPPEL, Johan: ?Telematic Presence" (entrevista con Paul Sermon), en *Art & Design* nº39 (*Art and Technology)*. 1994. Págs.81-87.

PINTO DE ALMEIDA, Bernardo:" Para una teoría del ready-made" *Lápiz* Año XI nº 92. Págs 18-22.

PINTO DE ALMEIDA, Bernardo: ?Cartografías. De Cameron al Decameron", en *Lápiz* , año XIII, nº 111. Abril 1995. Págs. 76-78.

PINTO DE ALMEIDA, Bernardo: "Múltiples multiples: de la reproducción", en *Lápiz* nº 128-129. Febrero de 1997. Págs. 102-109.

PINTO DE ALMEIDA, Bernardo: "Gerardo Burmester. Sin terminar nada nunca", en *Lápiz* nº 131. Abril de 1997. Págs. 26-33.

PIPER, Adrian: "The Logic of Modernism" *Flash Art* Vol. XXVI nº 168 (Enero-febrero 1993). Págs 57-58.

PIPER, Keith: ?Steps into the arena. Black art and Questions of Gender", en *Art & Design* nº 31 (*World Wide Video)*. 1993. Págs. 73-83.

PIRSON, Jean-François: *La estructura y el objeto (Ensayos, experiencias y aproximaciones)* Promociones y publicaciones universitarias. Barcelona. 1988.

POLITI, Giancarlo; KONTOVA, Helena: "Post Human. Jeffrey Deitch's Brave New Art" *Flash Art* Vol XXV nº 167 págs 66-68.

PONTBRIAND, Chantal: ?De la violence et du langage ou des mises en scène de Christine Davis", en *Parachute* nº 71. Julio, agosto y septiembre de 1993. Págs 20-23

POPPER, Frank: *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy.* Ed. Akal. Madrid, 1989 (primera ed. en francés, 1980).

POPPER, Frank: *L'art à l'âge électronique.* Ed. Hazan. 1993.

PORTILLO, Eloy y HARTZA, Juan: ?Los sujetos ante el mundo digital", *Archipiélago* nº 23. 1995. Págs. 21-26.

PRIETO, Luis J.: ?Le mythe de l'original. L'original comme objet d'art et comme objet de collection", en *Poetique.* Febrero 1990.

PRIGOGINE, Ilya: ?Tan sólo una ilusión", en *Arte, Proyectos e Ideas* nº 2. Enero 1994. Págs. 159-167.

PROCHIANTS, Alain: ?Les animaux-techniques", *Traverses* 44-45. 1987. Págs. 46-49.

PUIG, Arnau: *Grau Garriga* Ed. Polígrafa. Barcelona, 1985.

QUÉAU, Philippe: *Lo virtual. Virtudes y vértigos.* Ed. Paidós. Barcelona, 1995.

RACINE, Yolande: "Rebeca Horn. *Anima*", en Parachute nº 73. Febrero- marzo 1994. Págs. 5-16.

RAMÍREZ, J.A.: *Medios de masas e historia del arte.*. Cátedra. Madrid, 1981.

RAMÍREZ, J.A.: *Ecosistema y explosión de la artes. Condiciones de la Historia, segundo milenio.* Anagrama. Barcelona, 1994.

RENTON, Andrew: ?Confía en mí... Estrategias informales para los años noventa", en *Letra Internacional* nº 48. Enero-febrero 1997. Págs. 32-34.

RHEINGOLD, Howard: *Realidad virtual*. Gedisa. Barcelona, 1994.

RIAN, Jeff: "What's All This Body Art?" *Flash Art* Vol. XXVI nº 168 (Enero-Febrero 1993). Págs 50-53.

RODRIGO ALSINA, Miquel: *Los modelos de la comunicación.* Ed. Tecnos. Madrid. 1989.

ROMANO, Gianni: "Vamos a contar mentiras" (entrevista a Christian Boltanski) *Lápiz* Año X nº 84 págs 28-35.

ROMANO, Gianni: ?Petite Grande Histoire. El arte fragmentado. Annette Messager", en *Lápiz* nº91, año XI. Enero-febrero de 1993. Págs. 22-27.

RONTE, Dieter: ?Nam June Paik's Early Works in Vienna", en *Nam June Paik*, Whitney Museum of American Art. Nueva York, 1982. Págs. 73-78.

ROSS, David A.: ?Nam June Paik's Videotapes", en *Nam June Paik*, Whitney Museum of Modern Art. Nueva York, 1982. Págs. 101-110.

SÁIZ, Manuel: ?El muro y el infinito (Una odisea en el espacio)", en *El europeo,* nº43. Otoño 1992. Págs. 67-74.

SAN MARTÍN, Fco. Javier: ?Hiperrealidad del sujeto. Fragmentos del arte", en *Lápiz,* año XIII, nº 111. Abril 1995. Págs. 64-67.

SAN MARTÍN, Fco. Javier: ?Colisiones. En los márgenes del arte conceptual", en *Lápiz* , año XIII, nº 115. Octubre 1995. Págs.75-78.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: ?Entre el cuerpo evanescente y el cuerpo supliciado. *Videodrome* y las fantasías postmodernas", en *Banda Aparte* nº 7. Mayo 1997. Págs. 55-62.

SCHEFFERINE, William: "Julia Scher" *Flash Art* Vol. XXVI nº 168 (Enero-febrero 1993) págs 76-77.

SÉGURET, François: ?L'illusion de l'illusion", en *Vidéo-vidéo.* Número especial de *Revue d'Esthétique.* Nouvelle Série, nº 10. 1986.

SENTÍS, Mireia: ?Ana Mendieta. La silueta del destino", en *El europeo,* nº 43. Otoño 1992. Págs. 80-91.

SENTÍS, Mireia: ?Georges Maciunas. La memoria del presente", en *El europeo,* nº 49. Primavera 1994. Págs. 138-144.

SEYFARTH, Ludwig; DUDESEK, Karel: ?Ponton European Media Art Lab", en *Art & Design* nº 31 (*World Wide Video)*. 1993. Págs. 85-96.

SFEZ, Lucien: ?Le radeau de la Méduse", *Traverses* 44-45. 1987. Págs. 40-45.

SICHEL, Berta: ?Identidades virtuales", en *Letra internacional* nº 48. Enero-febrero 1997. Págs. 44-46.

SOLARINO, Carlo: *Cómo hacer televisión.*. Cátedra. Col. Signo e Imagen. Madrid, 1993.

SPIGEL, Lynn: ?The Domestic Gaze", en *From receiver to remote control: the TV set.*, The New Museum of Contemporary Art. Nueva York, 1990. Págs 11-17.

STONE, Allucquère Roseanne: ?Sistemas virtuales", en CRARY, Jonathan y SANFORD, Kwinter (eds.): *Incorporaciones.* Cátedra. Madrid, 1996. Págs. 511-532.

STRAW, Will: ?Thierry Kuntzel" (Reseña de su exposición en el Muséé d'Art Contemporain de Montréal.) *C magazine.* Nº 41 primavera 1994. Pág. 52-53.

SUREDA, J. y GUASCH, A. M.: *La trama de lo moderno.* Akal. Arte y Estética.Madrid, 1987.

TAFLER, David: ?I Remember Television...", en *From receiver to remote control: the*

TV set. The new Museum of Contemporary Art. Nueva York, 1990. Págs 131-137.

TEIXEIRA, Kevin: ?Jenny Holzer, Virtual Reality: an emerging medium", en *Art & Design* nº39 (*Art and Technology)*. 1994. Págs. 8-15.

THOM, René: ?Le rationnel et l'imaginaire", *Traverses* 44-45. 1987. Págs. 15-17.

THOMAS, Karin: *Hasta Hoy. Estilos de las artes plásticas en el siglo XX*. Ediciones del Serbal. Barcelona. 1988. (primera ed. de 1971 en inglés).

TILLMANN, J.A,: "Perspectivas orientales y occidentales sobre la situación y la logística del arte" *Lápiz* año XI nº 92 págs 23-27.

TOFFLER, Alvin: *La tercera ola.* Orbis. Biblioteca de Divulgación Científica. Barcelona 1985.

TOFFLER, Alvin y TOFFLER, Heidi: *La creación de una nueva civilización. La política de la tercera ola.* Plaza y Janés. Barcelona, 1996.

TORRES, David G.: "La vigencia oculta de la *performance*", en *Lápiz* nº 132. Mayo de 1997. Págs. 14-23.

TORRES, Francesc: ?The accident placed in its context", en *Art & Design* nº 31 (*World Wide Video)*. 1993. Págs. 51-55.

TREMMEL, Ralph: ?Matemáticas para ‹catástrofes'. Teoría de los procesos espontáneos/aplicabilidad múltiple", en *Arte. Proyectos e ideas.* nº2. Enero 1994. Págs. 153-155.

TUPITSYN, Victor: ?El Arte del Aftering. Nabokov, Kabakov, Bloom", en *Cimal. Arte Internacional* nº 47. Segunda etapa. 1996. Pags. 2-24.

UPSHAW, Reagan: ?Scavenger's parade", en *Art in America* nº 10. Octubre 1996. Págs. 98-107.

VARELA, F.; THOMPSON, E. y ROSCH, E.: *De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana.* Gedisa. Barcelona, 1992.

VAN FRAASEN, Bas C.: *Introducción a la Filosofía del tiempo y del Espacio.* Labor. Barcelona, 1978.

VATTIMO, Gianni: *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna.* Gedisa. Barcelona, 1990 (tercera edición).

VATTIMO, Gianni: *La sociedad transparente.* Paidós-ICE Univ. Autónoma de Barcelona. Barcelona, 1990.

VERNIER, Jean-Marc: ?L'image-pulsation", *Revue d'Esthétique. Vidéo-vidéo* nº 10. 1986. Págs. 129-134.

VICENTE, Mercedes: ? Colonizadores de la imagen. Video Spaces: Ocho Instalaciones.", en *Lápiz* , año XIII, nº 115. Octubre 1995. Págs.50-59.

VIDAL, Carlos: ?Comentario sobre el multiculturalismo", en *Lápiz* Año XIII, nº 111.

Abril 1995. Págs. 20-25.

VIDAL, Carlos: ?Francesc Torres y el Devenir del ‹Arte que Viene'", en *Cimal. Arte Internacional* nº 47. Segunda etapa. 1996. Págs. 33-38.

VIDAL, Carlos: "La utopía contra la vanguardia. Entrevista con Dan Graham", en *Lápiz* nº144. Junio de 1998. Págs. 31-41.

VIRILIO, Paul: ?Image virtuelle", *Revue d'Esthétique. Vidéo-vidéo* nº 10. 1986. Págs. 33-35.

VIRILIO, Paul: ?Cinema-vitesse" (Conversación entre Paul Virilio y Jean-Paul Fargier). *Revue d'Esthétique. Vidéo-vidéo* nº 10. 1986. Págs. 37-43.

VIRILIO, Paul: ?L'image virtuelle mentale et instrumentale", *Traverses* 44-45. 1987. Págs. 35-39.

VIRILIO, Paul: *La máquina de visión.* Cátedra. Madrid, 1989.

VIRILIO, Paul: ?El arte del motor", en *Revista de Occidente* nº 153. Febrero 1994. Págs. 51-72.

VIRILIO, Paul: ?Live show", en *Eutopías ,* segunda época, vol. 41. 1994. Págs. 1-10.

VIRILIO, Paul: ?Critical Reflections", en *Artforum* nº3, año 34. Noviembre 1995. Págs. 82-112.

WEISSBERG, Jean-Louis: ?Voyage au pays du retour". *Revue d'Esthétique. Vidéo-Vidéo* nº 10, 1986. Págs. 139-143.

WEYL, Hermann: *La simetría.* Ediciones de Promoción Cultural. Barcelona. 1975.

WIENER, Norbert: ?Cibernética", en SMITH, Alfred : *Comunicación y cultura 1. La teoría de la comunicación humana.* Ed. Nueva Visión. Buenos Aires, 1984.

WIENER, Norbert: *Cibernética y sociedad*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1958.

WIXLEY BROOKS, Loura: ?Damien Hirst and the sensibility of shock", en *Art & Design* nº 40 (*The contemporary sublime. Sensibilities of trascendence and shock).* 1995. Págs. 55-67.

WOLFE, Tom: *La palabra pintada. El arte moderno alcanza su punto de fuga*. Anagrama. Coñl. Contraseñas. Barcelona 1989. Tercera edicion (primera edición , 1976. primera edicion en ingles, 1975).

WÖLFFLIN, Heinrich: *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*. Espasa Arte. Madrid, 1985 (primera ed. Espasa español, 1924).

WYVER, John: ?Testigos de la revolución", en *Bienal de la imagen en movimiento'90.* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1990. Págs. 42-45.

ZOLO, Danilo: ?Autopoiesis: crítica de un paradigma posmoderno", en *Zona abierta. Teoría de los sistemas autorreferenciales,* nº 70-71, 1995. Págs. 203-262.

ZUNZUNEGUI, Santos: *Pensar la imagen.* Cátedra/Universidad del País Vasco.

Madrid, 1989.

ZUTTER, Jörg: ?Interview with Bill Viola", en *Art & Design* nº 31 (*World Wide Video)*. 1993. Págs. 39-49.

CATÁLOGOS

BREA, José Luis y BLANCH, Teresa: *Pasajes. Actualidad del Arte Español*. Pabellón de España Expo-1992/ Edecta. 1992.

DABROWSKI, Magdalena: *Contrastes de Forma. Abstracción geométrica, 1910-1980.* Catálogo de la exposición en las Salas Picasso. Pablo Ruiz Ministerio de Cultura. Madrid, 1986.

DAVIDSON, Kate; DESMOND, Michael: *Islands: Contemporary Installations.* Departamento de Publicaciones de la national Gallery de Australia. Camberra, 1996.

GELLER, Matthew (ed.):*From receiver to remote control: the TV set.*. The New Museum of Contemporary Art. Nueva York, 1990. (catálogo de la exposición del 14-9-90 al 25-11-90)

SCHELLMANN, Jörg y KLÜSER, Bernd: *Joseph Beuys. Multiples. Catalogue Raisonné of Multiples and Prints 1965-1985.* Edition Schellmann GmbH. Munich. 1985.

Arte conceptual. Una perspectiva. Catálogo de la exposición en la Caja de Pensiones del 20 de marzo al 29 de abril de 1990. Fundación Caja de Pensiones. Madrid, 1990.

Bienal de la imagen en movimiento'90. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Ministerio de Cultura. Madrid, 1990 (catálogo de la exposición del 12 al 24 de diciembre de 1990)

Bienal de la imagen en movimiento '92. Visionarios españoles. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1992. Catálogo de la exposicion del 1-12-92 al 18-1-93

Bill Viola. Museum of Modern Art. Nueva York, 1987.(Catálogo de la exposición del 16-10-87 al 3-1-88)

Carl Andre. Ministerio de Cultura. Madrid, 1988.

Cocido y crudo. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1994.(Catálogo re la exposición del 14-12-94 al 6-3-95).

Dan Graham. Centro de Arte Reina Sofía. Ministerio de Cultura. Madrid, 1987.

El jardín salvaje. Catálogo de la exposición realizada en la Fundación Caja de Pensiones de Madrid, del 22 de enero al 10 de marzo de 1991. Con la colaboración del Comité Conjunto Hispano-Norteamericano para la cooperación Cultural y

Educativa. Edita Fundación Caja de Pensiones. Madrid, 1992. Comisario: Dan Cameron.

Eva Lootz. Diputación Provincial de Valencia. Edicions Alfons el Magnànim. Valencia, 1989.

Flash Art International. Aperto'93. Emergency/Emergenza. Giancarlo Politi. Milán, 1993.

Francesc Torres. La Cabeza del Dragón. Antológica en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1991.

Jordi Benito. Les Portes de Linares. Fundació privada d'art contemporani Tous-de-Pedro. Barcelona, 1989.

Joseph Beuys. Catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Ministerio de Cultura. Exposición del 15 de marzo al 6 de junio de 1994. Madrid, 1994.

L'arquitectura del Mirall. Pistoletto. Generalitat de Catalunya. Centre de'Art Santa Mònica. Barcelona, 1990.

Julio Le Parc. Ministerio de Cultura. Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos (publicación del Patronato Nacional de Museos). No especifica año.

Madrid. Espacio de Interferencias. Círculo de Bellas Artes de Madrid. Madrid, 1990 (Catálogo de la exposición del 9-2-1990 al 22-4-1990).

Mario Merz. Fundación Antoni Tàpies. Barcelona, 1993. (Catálogo de la exposición 30-3-93 al 6-6-93).

Mario Merz. Galleria Civica d'Arte Contemporanea de Trento.Trento, 1995. (Catálogo de la exposición del 4-2-95 al 2-4-95).

Muntadas. Centro de Arte Reina Sofía. Ministerio de Cultura. Madrid, 1988 (Catálogo de la exposición *Híbridos*, que se realizó del 11 de febrero al 31 de marzo de 1988).

Moving Image Electronic Art. Fundación Joan Miró. Barcelona, 1992. (Catálogo de la exposición en julio de 1992).

Nam June Paik. Whitney Museum of American Art. Nueva York, 1982. (catálogo de la exposición del 30-4-82 al 27-6-82).

Nam June Paik . Catálogo de la exposición en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, del 11 de abril al 30 de mayo de 1989. Con la colaboración de Holly Solomon Gallery (nueva York) y la Galería Juana Mordó. Madrid, 1989.

Natividad Navalón. Catálogo de la exposición en el Centro de Arte Reina Sofía, del 7 de febrero al 13 de marzo de 1995. Ministerio de Cultura-Museo Nacional Centro de Arte Reina sofía. Madrid, 1995.

Pasajes. Actualidad del Arte Español. Pabellón de España. Expo'92. Eclecta España, 1993.

Plessi. Videocruz. Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid. Ministerio de Cultura. El catálogo no especifica las fechas de la exposición, realizada por una colaboración del Museo de Maedrid y el Centro de Videoarte de la Galleria d'Arte Moderna del Palazzo dei Diamanti de Ferrara. 1988.

Primer Festival Nacional de Vídeo. Consejería de Cultura, Turismo y Deportes de la Comunidad de Madrid. Círculo de Bellas Artes. Madrid, 1984. (Catálogo de la exposición del 11 al 16 de junio de 1984).

Ramón de Soto. Procesos y repeticiones. Instalación. Galería Punto. Valencia, 1989.

Retrospectieve van belgische Video installaties. Rétrospectiv d'installations video belges. Muhka. Antwerpen. 1993.

Sandy Skoglund. Sala Catalunya de la Fundación La Caixa. Del 28 de abril al 31 de mayo de 1992. Barcelona.

Señales de vídeo. Aspectos de la videocreación española de los últimos años. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Del 11 de noviembre al 4 de octubre de 1995. Madrid.

Stan Douglas. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Del 22 de marzo al 16 de mayo de 1994. Madrid.

Video Art. Institute of Contemporary Art. Universidad de Pennsylvania.Filadelfia, 1977. (Catálogo de la exposición del 17-1-75 al 28-2-75).

Video. El temps i l'espai. Sèries Informatives 2. Collegi d'arquitectes de Catalunya e Institut Alemany de Barcelona. Barcelona, 1980. (catálogo de la exposición de 5 al 11 de mayo de 1980)*VideoFest 1993* (fragmentos del catálogo dedicados a las videoinstalaciones y a las videoesculturas, y facilitados por la organización) Berlín.1993.

.

DICCIONARIOS

CASARES, Julio: *Diccionario ideológico de la lengua española.*Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1992.

COROMINAS, J: *Diccionario crítico etimológico.* Ed. Gredos, Madrid, 1954.

CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos.*Labor. Barcelona, 1988 (séptima edición).

FERRATER MORA, José: *Diccionario de Filosofía.* Vol. 1 y 2. Alianza. Madrid, 1979.

GREGORY, Richard L: *Diccionario Oxford de la mente.* Alianza Editorial. Madrid, 1995.

LÁZARO CARRETER, Fernando: *Diccionario Anaya de la Lengua* Ed. Anaya. Madrid

1978.

MOLINER, María: *Diccionario de uso del español.* Ed. Gredos. Madrid, 1979. Vol II.

Diccionario Enciclopédico Espasa. Vol. 1 y 2. Espasa Calpe. Madrid, 1995.

Dictionnaire Encyclopédique de la Peinture. Bookking International. París, 1994.

CONSULTAS ELECTRÓNICAS

Trans>arts.cultures.media

http://www.echonyc.com/~trans

Trans@echonyc.com

http://www.iva.upf.es/baigorri/art

Conexión Madrid:

http://www.inm.de/projects/conexion/intresp.html

Alta vista:

http://falcon.cc.ukans.edu/~kab/descriptors/beuys.html

http://www.walkerart.org/beuys/info_introframe.html

http://www.bedburg-hau.de/moyland/1-e.htm

http://www.dmcsoft.com/beuys/exh.html

http://www.fraclr.org/secret

DOCUMENTOS VIDEOGRÁFICOS

Marina Abramovic. *Art Must Be Beautiful. Artist Must Be Beautiful.* 1975.

Laurie Anderson. *The Human Face.* 1991.

Janine Antoni. *Loving Care.* 1992.

John Baldessari. *Some words I mispronounce.* 1971.

Shawna Dempsey /Lorri Milan. *What Does a Lesbian Look Like.* 1994.

Shawna Dempsey /Lorri Milan. *We're Talking Vulva.* 1990.

Cheryl Donegan. *Head.* 1993.

Valie Export. *Schnitte, Anemie, Body Politics, Hyper Bulie.* 1973-75.

Esther Ferrer. *La première demi-heure de la vie d'une femme.* 1984.

Simone Forti. *Solo nº 1.* 1975.

Regina Frank. Hermes Mistress. 1994.

Mona Hatoum. *So Much I Want to Say.* 1983.

Mariana Jarovslavsky. *Tres Pinyols.* 1994.

Joan Jonas. *Organic Honey's Visual Telepathy*. 1972.

Paul Kos. *Tower of Babel.* 1986.

Lydia Lunch/ Beth B. *Thanatopsis*. 1991.

Ana Mendieta. *Sweeting Blood.* 1974.

Linda Montano. *Seven Years of Living Art.* 1975.

Werner Nekes. *El cine antes del cine.* Alemania,1985.

Itziar Okariz. *Red Light.* 1995.

Orlan. *Mise en scène pour un grand Fiat.* 1985.

Gina Pane. *Death Control.* 1975.

Tatiana Parcero. *Life Lines.* 1995.

Adrian Piper. *Funk Lessons.* 1983.

Yvonne Rainer. *Trio A (The Mind is a Muscle, Part 1).* 1966.

Scott Rankin. *This and that*. 1987.

Ulrike Rosenbach. *Das Feenband.* 1983.

Martha Rosler. *Semiotics of the Kitchen.* 1975.

Carolee Schneemann. *Imaging Her Erotics (extractos de performances de los años 70).* 1993.

Stephanie Smith. *Untitled*. 1993.

Jana Sterback. *Remote Control.* 1989.

Carmelita Tropicana. *Chicken Sushi.* 1993.

Imogen Stidworthy. *Intimate*. 1994.

Eulalia Valldosera. *Vendaje.* 1992.

Steina y Woody Vasulka. *In the land of the elevators girls.* TVE SA. 1989.

Woody y Steina Vasulka. *Voice Windows.* 1986.

Juan Downey. *Information Withheld*. 1984.

Gary Hill. *Ura Aru. The backside exits.* 1985/86.

Paul Kos *Mar Mar March.*.1972.

Jacques y Daniele Nyst. *Hyaloide.* 1985.

Jenny Holzer. *Sans Titre*. 1987.

Gary Hill. *Happenstance (Part one of Many Parts)*. 1983.

M Antoni Muntadas. *edia Ecology Ads.* 1982.

Gary Hill. *Around and about.* 1980.

Gary Hill. *Primarily speaking.* 1983.

Jaelle de la Casinière. *La Grimoire magnetique.* 1982.

Gary Hill. *Site Recite*. TVE SA. 1989.

Gary Hill. *Incidence of catastrophe*. 1988.

Marcel Odenbach. *Die Eine der Anderen.* 1986.

Ulrike Rosenbach. *Glauben Sie nicht das eine, Amazone bin.* 1975.

Ulrike Rosenbach. *Reflexionen über die Geburt der Venus.* 1978.

Marcel Odenbach. *Dans la vision periphérique du témoin.* 1986.

Marcel Odenbach. *As if memories could deceive me.* 1984-86.

Woody Vasulka. *The Commision.* 1983.

Gary Hill. *Elements.* 1978.

Laurie Anderson. *Oh superman.* 1982.

Nam June Paik. *Good morning, Mr. Orwell.* 1984.

Nam June Paik. *Electronic Opera 2. Video variations.* 1970.

Studio Azzurro. *Prologo, a diario segreto contraffatto*. 1985.

Marina Abramovic y Charles Atlas. *Sss, sss, sss.* TVE SA. 1989.

Richard Serra. *Tv delivers people.* 1973.

Dara Birnbaum. *Technology-transformation wonder Woman*. 1978-79.

Nam June Paik. *Wrap around the world.* 1986.

Bill Viola. *The space between the teeth.* 1976.

Bill Viola. *Return.* 1975.

Bill Viola. *The Reflecting Pool.* 1977.

Bill Viola. *Reasons for knocking at an empty house.* 1983.

Dallbor Martinis. *Dutch Moves.* 1986.

Marcel Odenbach. *Der Widerspruch der Erinnerungen*. 1982.

Zbig Rybczynski. *Steps*. 1987.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

ILUSTRACIONES

Página

1.Algunas características del contraste y la armonía según Dondis. 46
2. Joseph Kosuth. *One and Three chairs.* 1965. 61
3.Gráfico que muestra el terreno interdisciplinar donde se encuentra la instalación. 73
4.Stefan Demary. *Sin título*. 1992. 76
5. Joseph Beuys. *The Pack (Das Rudel, La manada).* 1969. 117
6. Distinción entre arte autográfico y arte alográfico. 130
7. Luciano Perna. *Detergent test painting.*1993. 144
8. Luciano Fabro. *Dos desnudos bajando una escalera bailando el boogie-woogie*. 1989. 147
9. Rodchenko. *Construcciones espaciales*. 1920-1921. 153
10. Panorama del estudio de Miturich, en el que se observan sus pinturas espaciales 156
11. Popova. Decorado para *El cornudo magnánimo*.1922. 162
12. Esquema de un campo interartístico. 165
13. Gráfico que muestra la dialéctica interior-exterior 168
14.Kiki Smith. *Sperm*. 1988-89. 169
15. Esquema de una hipotetica instalación. 173
16.Robert Smithson: *Gravel mirrors with cracks and dust.* 1968. 174
17. Encarni Lozano *Son de mi raza*. 1992. 175
18. Ramón de Soto. *Procesos y repeticiones.* 1989. 176
19. Antoni Abad. *Confrontaciones.*1991. 176
20. Mario Merz. *Sin título*. 1993. 179
21. Crecimiento lineal irregular cerrado. 179
22. Mari Jo Lafontaine *A las cinco de la tarde.* 1984. 180
23. Crecimiento lineal regular cerrado. 180
24. Michael Bielicky. Obra para VideoFest. 1992. 181
25. Crecimiento lineal regular abierto. 181
26. Crecimiento lineal irregular abierto. 182
27. Robert Longo. *When heaven and hellchange places*. 1992. 183
28. Instalación de crecimiento vertical: razón perceptiva visual. 184

Página

29. Instalación de crecimiento horizontal: razón perceptiva pragmática. 185
30. Nam June Paik. *Diagonale* 185
31. Esquema de *Diagonale,* de Nam June Paik. 186
32. Sol Le Witt. *493 part variations.* 1967-70 188
33. Adrian Piper *Out of the corner.* 1990. 188
34. Christian Boltanski. *Monument*. 1986. 189
35. Esquema de *Monument* (1986), una instalación de C. Boltanski. 190
36. Tendencia infinita de la ordenación. 190
37. Antoni Abad. *Mil veces dócil*. 1991. 191
38. Julio Le Parc. *Luz continua.* 1960. 191
39. Richard Long. *Halifax Circle*. 1990. 192
40. David Hammons. *Cold Shoulders*. 1990. 192
41. Alix Pearlstein. *Cat and mouse.* 1992. 193
42. Christian Boltanski. *Reserva de suizos muertos*.1991. 193
43. Damien Hirst. *Isolated elements*. 1991. 194
44. Juan Navarro Baldeweg. *Secto interior.* 1975. 196
45. Peter Kodler. *Ants.* 1992. 196
46. Daniel Buren. Instalación de cinco habitaciones.1989. 197
47.Crecimiento modular en la instalación de Buren (ilustración 46). 198
48. Reducción modular de las franjas de Buren. 199
49. Marios Spiliopoulos. *Apicultural arrangement.* 1990-91. 200
50. Mario Merz. *Unreal city*. 1989. 201
51. Eva Lootz. *Arenes Girovanes*.1986. 203
52.David Bunn *Curvature (some projections)*. 1989. 204
53. Siobhan Liddell. Montaje de exposición. 1992. 204
54. Judy Pfaff. *Dragones*. 1981. 205
55. Rebeca Horn. *La habitacion de los amantes*.1992. 205
56. Adolfo Schlosser. *Centro.*1994. 212
57. Un ejemplo de ruptura de la regularidad. 217
58. Orden como ruptura de la regularidad. 218

Página

59. Tensiones orden-desorden. 218
60. Análisis modular de *Fin de siècle II.* 221
61. Nam June Paik. *Fin de siècle II.* 1989. 221
62. Jerarquías de monitores en *Fin de siècle II.* 222
63. Igualación de módulos a nivel perceptivo en *Fin de siècle II*. 222
64. Agrupación de módulos con detalle de lo expuesto en la pantalla (*Fin de siècle II*). 223
65. Agrupamiento de módulos según tonos fríos y calientes y según la aparición de una figura de hombre. 224
66. Carl Andre. *Wheathering piece*. 1970. 231
67. Mitsuo Miura. *Sin título*. 1989. 232
68. Allan McCollum. *Drawings.* 1988-1990. 232
69. Gerardo Burmester. *Amadeo*. 1991. 233
70. Jusuf Hadzifejzovic. *Sin título*. 1994. 233
71. Federico Guzmán. *Dibujo de SampleTown.* 1991. 234
72. Mitsuo Miura. Instalación en la galería Grinka. 1994. 234
73. Donald Judd. *Sin título (Progresión)*. 1979. 235
74. Antoni Garau. *Vis a vis.* 1994. 237
75. Robert Smithson. *Red sandstone corner piece.* 1968. 240
76. Christian Boltanski. *Relicario.* 1990. 245
77. Mark Whidden. *Sin título*. 1993. 246
78. Iris Seyler. *Sin título.* 1993. 248
79. Bruce Nauman. *Shit in Your hat-head on a Chair*. 1990. 251
80. Sandy Skoglund. *Pepsi Cola Chair.* 1994. 252
81. Christian Marclay. *Ghost Quartet.* 1990. 253
82. Julia Scher. *Avíseme cuando esté listo.* 1994. 257
83. Marius Kruk. *Sin título* 1994. 258
84. J.A. Hernández Díez. *La hermandad.* 1994. 259
85. Concha Jerez. *Mesa de conflictos*. 1994. 259
86. Dennis Oppenheim. *Lecture#1.* 1976-83. 260
87. Pedro Cabrita Reis. *Jardín de hermanos.* 1992. 261
88. Bill Viola. *Reasons for knocking at an empty house.*1983. 261

Página

89. Gary Hill. *Leyendo la curva.* 1993. 262
90. Reinhard Mucha. *Viento y torres demasiado elevadas.* 1982. 264
91. Damien Hirst. *La incapacidad adquirida de escapar-invertida y dividida.* 1993. 264
92. Stephan Huber. *Ich liebe dich*. 1983. 265
93. Lauren Schaffer. *If you lived here, you would be home by now! (Part II).* 1993. 266
94. Ignasi Aballí. *Sin título.* 1995. 267
95. Franz Hals. *Veintidós diputados europeos y una casita en el Tirol.* 1994. 267
96. Franz Hals. *Bebedor europeo*. 1995. 267
97. Joseph Kosuth *Las ocho investigaciones.* 1971. 268
98. Javier Codesal. *Instalación con sillas*. 1997. 269
99. Nuria Carrasco. *Sala de Espera.* 1997. 270
100. Alicia Martín. *Estructura negra*. 1997. 270
101. Mateo Maté. *Sin título*. 1996. 271
102. On Kawara. *Localizaciones.* 1966. 272
103. Angelos Skourtis. *Letter to a modern artist.* 1991. 274
104. Robert Morris. *Card file.* 1961. 274
105. Gary Hill. *Bind.* 1995. 276
106. Thierry Kuntzel. *Here, there and then.* 1977. 279
107. Sol Le Witt. *Red Square, white letters.* 1962. 288
108. Lawrence Weiner. *Here, there and Everywhere*. 1989. 289
109. Joseph Beuys. *Trineo.* 1969 (fecha de *The Pack,* obra que originó el múltiple). 293
110. Marcel Broodthaers. *Territorium artis: La salle blanche.* 1975. 295
111. Mel Bochner. *Serie de medidas. Grupo 'B'.* 1967. 311
112. Judith Barry. *Maelstrom* 1992. 314
113. Rafael Tormo. *Profanació de lo esotèric a lo exotèric.* 1994. 314
114. Peter Fend. *Beach Party Deutschland* 1992. 315
115. Xu Bing. *Un libro del cielo.* 1987-1991. 317
116. Silvia Kolbowski. *Once more, with feeling*. 1992. 318

Página

117. Jeffrey Shaw. *Legible city.* 1989. 321
118. Jeffrey Shaw. *Legible city.* 1989. 322

119. Robert Smithson. *Non-Site, Franklin, New Jersey.* 1968. 340
120. Barbara Claus/André Clément *Limbe(s)* Detalle. 1993. 342
121. Barbara Claus/André Clément *Limbe(s)* Detalle. 1993. 342
122. Wilmar Koenig. *Le Bestiare.* 1989. 344
123. Christian Boltanski. *364 suizos muertos.* 1990. 345
124. William Anastasi. *Instalación en la Dwan Gallery* (visión general y detalle). 1970. 347
125. Eugenio Cano. Instalación. *(Nota: no puede ser posterior a marzo de 1993, porque está tomada de la revista Lápiz año 11 nº 92, marzo-abril del 93. Hemos desistido de la tarea de localizar el año concreto de realización).* 349
126. Sandy Skoglund. *Hangers* (fotografía-instalación). 1979. 350
127. Sandy Skoglund. *The Lost and Found* (fotografía-instalación). 1986. 351
128. Wodiczko. *Proyección en el Arco de la Victoria.* 1991. 352
129. Pistoletto. *Architettura dello specchio* (instalación concebida para el Centre d'Art de Santa Mònica de Barcelona). 1990. 360
130. Joseph Beuys. *Quiero ver mis montañas.* 1950-1971. 362
131. Pistoletto. *Quadri specchianti.* 1990. 365
132. Pistoletto. *Metrocubo d'infinito.* 1966. 369
133. Pistoletto. *Pozzo assorbente.* 1978. 373
134. Joaquín Ivars. *Arista 4/4.* 1997. 376
135. Estructura del monitor. *(La ilustración procede de: Cómo hacer televisión. Cátedra. Signo e imagen. Madrid, 1993. Pág. 90.)* 382
136. Estructura del cinescopio. *(La ilustración procede de: Cómo hacer televisión. Cátedra. Signo e imagen. Madrid, 1993. Pág. 91.)* 382
137. Estructura del cinescopio en color. *(La ilustración procede de: Cómo hacer televisión. Cátedra. Signo e imagen. Madrid, 1993. Pág. 93.)* 383
138. Diferentes aspectos de múltiples pantallas según el uso de la señal. 386

Página

139. Dan Graham. *Present continuous past(s).* 1974. 387
140. César. *Ensemble de televisión.* 1962. 389

141. Nam June Paik. *Tv Bed.* 1972. 390
142. Nam June Paik. *Tv cello.* 1971. 390
143. Nam June Paik. *Tv Buda.* 1974. 396
144. Bill Viola. *Heaven and Earth.* 1992. 396
145. Detalle de *Heaven and Earth.* 1992. 397
146. Willie Doherty. *No hay humo sin fuego.* 1994. 404
147. Nam June Paik. *Zen for Tv.* 1963-1975. 406
148. Nam June Paik. *Musical Clock.* 1989. 410
149. Marie-Jo Lafontaine. *Le metronome de Babel.* 411
150. Simon Biggs. *Alchemy.* 1990. 412
151. Fabrizio Plessi. *Bombay-Bombay*. 1976-1992. 412
152. Dan Graham. *Opposing mirrors and video monitors on time delay.* 1974. 415
153. Esquema de focalización de la obra de Marie-Jo Lafontaine A las cinco de la tarde. 416
154. Keith Piper. *El cuerpo inexplorado*. 1994. 418
155. Fabrizio Plessi. *La habitación del arquitecto.* 1992. 421
156. Fabrizio Plessi. *La stanza della parole.* 1992. 421
157. Nam June Paik. *Moon is the Oldest Tv.* 1965-1976. 422
158. Judith Barry y Brad Miskell. *Hardcell*. 1994. 441
159. Nam June Paik. *Beuys Scooter.* 1994. 446
160. Mona Hatoum. *Cuerpo extraño.* 1994. 470
161. Imi Knoebel. *Raum 19.* 1968. 473
162. Christian Marclay. *Sin título.* 1989. 482
163. John Coleman. *Lapwing Redwing Fieldfare.* 1992. 482
164. Varios artistas coordinados por Djon Mundine. *The Aboriginal Memorial.* 1987-88. 490
165. Julia Scher. *Security by Julia V*. 1989. 493
166. Nam June Paik. *Project 74.* 1976-77. 495

Página

167. Charles Ray. *Oh Charley, Charley, Charley.* 1992. 496
168. David Mach. *Pacific Blue.* 1984. 499
169. Studio Azzurro. *Prologo.* 1985. 499

170. Soto. *Penetrable sonoro.* 1970. 511
171. David Dye. *Steps*. 1988. 512
172. Eva Lootz. *La ruta de la seda.* 1986. 517
173. Martín Villanueva. *Biblioteca.* 1995. 520
174. Perry Hobermann. *El hotel de los códigos de barras.* 1994. 526
175. Óscar Muñoz. *Aliento.* 1996. 532
176. Pablo Reinoso. *Respirantes (dos movimientos).* 1996. 532
177. Juan Luis Moraza. *Estiludio.* 1996. 534
178. Jenny Holzer. *Please, change beliefs.* 1996. *(Dirección electrónica de este trabajo: http://adaweb.com/ cgibin/jfsjr/submit)*. 544
179. James Lee Byars. *El pensamiento perfecto.* 1990. 549
180. Donald Judd. *Sin título.* 1965. 564
181. Gordon Matta-Clark. *Office baroque.* 1977. 565
182. Carl Andre. *Lever.* 1966. 572
184. Vito Acconci. *House of Cars 2.* 1988. 575
185. Yukinori Yanagi. *World flag ant farm.* 1990. 578
186. Richard Wilson. *20/50.* 1987. 582
187. Alfredo Jaar. *The Way It Was.* 1990-91. 583
188. Maria Eichhorn. *Wand ohne Bild.* 1991. 583
189. Pedro Mora. *Memorias de Ubruant.* 1994. 585
190. Wolfgang Robbe. *Zwei Masken*. 1986. 590
191. Edward Kienholz. *Conversation Piece.* 1959. 590
192. Meg Cranston. *Las obras completas de Jane Austen.* 1991. 593
193. Instalación como arte intermedio según los grados de materialidad. 603
194. Robert Morris. *Column.* 1961. 619
195. Claes Oldenburg. *Bedroom Ensemble 1.* 1963. 620
196. Mercè Batallé y Chus García. *Pasen y vean.* 1995. 624