Instalaciones en fuga[1].

Gisela Stieben (IUNA)

Si bien podemos encontrar la idea de instalación en muchas obras a lo largo de la historia es a principios del siglo XX cuando va a desarrollarse el concepto. La instalación no se limita a un solo medio, es decir, que no produce un objeto artístico, integra la obra en el espacio- entorno.

Están compuestas por una multitud de actividades, incluyendo la arquitectura, el lenguaje audiovisual, los santuarios, el land art (que surge a finales de los años sesenta y tiene como fin trasladar el trabajo artístico a los espacios naturales, los cuales son transformados por el pensamiento y la acción del artista, convirtiéndose en el soporte de la obra, generalmente las piezas adquieren grandes dimensiones y su presentación en las galerías se hace a través de una documentación de fotografías, videos o textos), las *folies* (es un concepto que aparece en el contexto cultural europeo, donde estas estructuras pueden ser temporales o no, parcialmente arquitectónicas o escultóricas, muchas de pequeñas dimensiones, y no se las relaciona con una función específica), el arte *povera* (es una expresión italiana que significa arte pobre y que define un movimiento estético que surge hacia 1967 como reacción frente al arte tradicional considerado bello y realizado con materiales nobles, por eso se vale de objetos de desecho o sin valor real ni artístico, triviales y ajenos, se propone dar valor a materiales groseros, revulsivos y cotidianos).

En este momento de la investigación se torna necesario utilizar imágenes que amplíen las descripciones realizadas para luego poder continuar con el análisis desde una posición más vasta. Nos valdremos de instalaciones realizadas por diversos artistas.

[1] Este artículo es una parte de la tesina *El teatro como un híbrido neobarroco en instalaciones teatrales performáticas* realizada por la autora para la Licenciatura en Actuación bajo la dirección de Ana Alvarado

Jeff Koons. *Puppy.* [1]

En esta obra se exalta lo superfluo en plena época consumista, Koons utiliza objetos cotidianos y de valor mínimo para conseguir su objetivo, al igual que hizo Duchamp. Podemos observar el tema de la inocencia de manera exagerada. Un perro de trece metros de altura cubierto con setenta mil flores. Fue concebido para una exposición temporal y se recreó posteriormente en centros artísticos de todo el mundo. Su tamaño, el recurso del *kitsch* y el gusto sensiblero de tinte popular le valieron comparaciones constantes con Andy Warhol. Este artista, entre 1989 y 1991 creó una serie de fotografías denominadas *Made in Heaven* en las que se autorretrató con la estrella porno y política italiana Cicciolina en posturas sexuales. ¿Comprendió que tal vez la mejor mercancía que podía vender era él mismo?

Tara Donovan. ***Sin título (Plastic Cups).*** [2]

La inmensa acumulación de un objeto de lo más corriente como lo es un vaso plástico se transforma en una poética instalación a gran escala. Dispuestos en montones de distintas alturas emulan un territorio montañoso, podríamos decir lunar y transmiten una sensación de fragilidad que entra en contraste con lo banal del material. Es decir que los vasos observados aisladamente son corrientes, pero en conjunto se combinan como pixeles y conforman la topografía del espacio.

Donovan vuelve el material más plebeyo en objeto de arte respetable y admirado poetizando formas naturales o simplemente trazando objetos amorfos.

Doris Salcedo. *Sin título.* [3]

Esta artista también utiliza objetos cotidianos, pero sus obras (esculturas e instalaciones) retoman la violencia que impregna a Colombia, su tierra natal. En la imagen podemos observar que Salcedo lleno el espacio que mediaba entre dos edificios apilando 1.550 sillas en un amontonamiento anárquico metáfora de cualquier guerra. Lo que permite esta lectura y dota de simbolismo a las sillas u otros objetos con los que trabaja, como por ejemplo camisas, puertas, zapatos viejos es la conciencia internacional, porque los elementos evocan una atmosfera familiar pero están dispuestos de manera discordante.

Annette Messager. *Articulés- Desarticulés.* [4]

Messager trabaja con formas mutantes y formatos diversos, como fotografías, dibujos, objetos encontrados, muñecas hechas a mano, animales disecados que presenta en acumulaciones colgadas de las paredes o suspendidas del techo de las galerías. En *Articulés- Desarticulés* unas poleas hacen subir y bajar del techo esculturas blandas de muñecas y partes corporales, en una parodia inconfundible de la actividad sexual. En el suelo observamos otras formas orgánicas inertes, aparentemente exhaustas.

El bordado y la costura pertenecen a la esfera doméstica de lo femenino pero ella se sirve de estos materiales para profanar temas y finalizar con la dicotomía femenino-masculino utilizando como estrategia el humor negro.

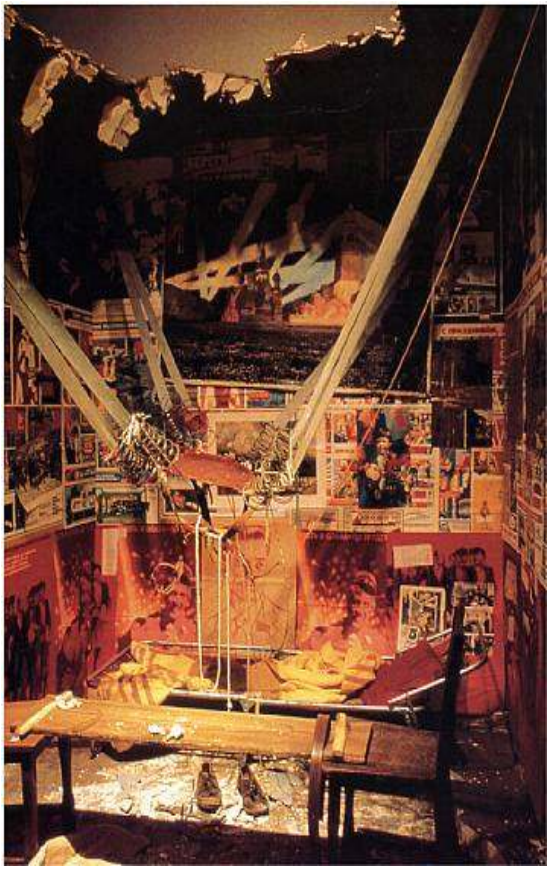
Sam Taylor- Wood*. Travesty of a Mockery.* [5]

Con el uso de la tecnología se puede lograr trastornar cualquier distinción entre la galería y las escenas que se proyectan. En *Travesty of a Mockery,* observamos una escena de una pelea domestica de una pareja joven (representados por un aficionado y una actriz profesional), el hombre y la mujer están separados uno de otra por proyecciones sobre dos paredes distintas, mientras se insultan y arrojan objetos por el espacio del espectador, y a veces incluso cambian de pantalla, haciéndonos cómplices de la violencia. Su instalación *Third Party* es menos amenazadora pero igual de absorbente. El video documenta una lamentable fiesta por la que el espectador circula como un invitado más. Lo que en principio percibimos como un conjunto de escenas al final resulta el argumento, un donjuán conquistando a una mujer casada y su marido consumido por la cólera. El espectador se convierte en parte de la acción cuando el hombre mira a la cámara y pregunta: *¿Qué diablos estoy haciendo aquí?*

El trabajo de la instalación (junto con el *site-specific*) aborda los registros auditivos, espaciales, visuales y ambientales de la percepción e interpretación. Esto surge con la

caída de la especificidad del medio y los limites que habían definido las disciplinas dentro de las artes visuales a partir de la década de 1960 y en particular en los 70. Los artistas se rebelaron contra la institución arte como pocas veces lo habían hecho. El espacio y el lugar de la instalación se convierten en una parte esencial del acontecimiento de la obra, pero el espacio determinado en sí, también postula una crítica de la práctica de hacer arte cuando se actúa dentro de espacios institucionales. Le proponen al espectador otra manera de mirar la obra haciéndolo participe en su presentación, eExcediendo los espacios habituales, ganando la calle, los grandes espacios de la naturaleza.

Ilya Kabakov en su *Instalación total* evidencia la importancia de la integración del espectador en sus instalaciones, porque para experimentarla es necesario entrar a los espacios, poder ser actor-activador.



Ilya Kabakov*. The Man Who Flew into Space from His Apartment.*[6]

Los primeros ejemplos del arte de instalación aparecieron a finales de la década de 1950 y comienzos de la de los 60, cuando artistas pop como Andy Warhol comenzaron a diseñar entornos para happenings o Kabakov realizo dramatizaciones teatrales del espacio.

La instalación denota un lugar de deslizamiento, revelando maneras de ver la experiencia del usuario y el espacio como forma de arte en sí mismo. Queda definida como un arte liminal, está en la intersección de las prácticas situadas tanto dentro de la historia como dentro de los marcos contemporáneos de debate del arte. La liminalidad es una fase de tránsito entre una estructura ya adquirida y una por adquirir, intersticios donde lo social pone en funcionamiento mecanismos (¿o anti mecanismos?) de renovación a partir de romper ciertas reglas.

Por eso podemos considerarlas performáticas, porque son, al igual que su denominación, abarcadoras e indefinidas, no se limitan a la repetición mimética, a la representación. Como describe la artista Marina Abramović:

> "(…) en el teatro se repite. En el teatro se actúa el papel de otra persona. El performance es real. En el teatro te puedes cortar con un cuchillo y hay sangre. Pero el cuchillo no es real y la sangre no es real. En el performance, la sangre y el cuchillo y el cuerpo del performance son reales." [7]

El *performance* borra la línea entre lo ficticio y lo "verdadero" y es en este sentido, donde consideramos interesante pensar cuáles son los espacios que aparecen como liminares actualmente dentro del campo artístico, las zonas de transición, y aquellas producciones que se presentan con una identidad anómala y móvil. Porque como diferencia de manera fundamental Richard Schechner algo es performance o algo se puede entender o estudiar como *performance*.

Marina Abramovic*. The House with the Ocean View.* [8]

Las *performances*[9] tienen público o participantes, aunque sea solo una cámara. La participación como bien sabemos es una práctica, que se repite de manera reiterada,

normativa o concebida, aunque a veces ponen en jaque al espectador (occidental acostumbrado a ver pasivamente) de manera muy directa. Reconfiguran la relación entre el individuo y el entorno y exigen a los espectadores que respondan con lo que se tropiezan, a menos que, como a veces ocurre, les pase desapercibido.

Esta concepción de la obra como dispositivo relacional, donde el artista diseña reglas de juego para que en su seno se produzcan lazos entre personas tiene sus antecedentes en las vanguardias de entre guerras, y sobre todo en prácticas de los 60, pero se estructuró como tendencia recién en los 90. El aspecto participativo del arte ha resurgido como *estética relacional*, término acuñado por el crítico francés Nicolás Bourriaud en 1997. Bourriaud identificó en la obra de artistas contemporáneos una tendencia que fomenta la interacción, las relaciones personales y la noción del arte como obsequio. La estética relacional se aplica a la obra de quienes trascienden la idea de que una obra de arte se completa cuando la contempla el espectador. Los espectadores y sus interacciones se convierten en la obra de arte. Bourriaud ve un significado político en esta tendencia porque los artistas burlan las formas capitalistas de intercambio y apuestan por acciones que favorecen la colaboración y la comunicación (como compartir una comida, conversar con desconocidos, trabajar en comunidades locales, llevarse una obra de arte). Tales actividades, dice, refuerzan los vínculos debilitados por la preponderancia en la economía de mercado de la individualidad y el consumo desmesurado. Pero lo más interesante es que también desmantelan los mecanismos habituales para evaluar la calidad y el valor de una obra de arte.

En medio de la crisis generalizada de la experiencia, las instalaciones, las *performances* traen una épica de la subjetividad, una versión vital del presente. Porque como señala Jacques Rancière:

> "Lo que el hombre contempla en el espectáculo es la actividad que le ha sido hurtada, es su propia esencia, devenida extranjera, vuelta contra él, organizadora de un mundo colectivo cuya realidad es la de este desposeimiento". [10]

Se tornan atractivas entonces porque todos aspiramos a una vida intensa, en medio de nuestras vidas secularizadas y triviales, nos seduce la posibilidad de intervenir la obra (modificarla, completarla, desarmarla, engendrarla, ser cómplice) y convertirnos al menos por un tiempo acotado en artistas de la misma. El espectador se emancipa cuando

debe hacer algo, *"franquear el abismo que separa la actividad de la pasividad",* abandonar la inmovilidad de la platea. Participar de un devenir que se comprende sólo parcialmente, porque no se puede controlar racionalmente lo aleatorio. De espectador a espect-actor, integrante de un ritmo comunitario como pretendía Augusto Boal y lo retoma Diana Taylor en sus investigaciones sobre *performance.*

Referencias

[1] Plantas en flor, acero, madera y tierra, 11,5 metros de Altura. Instalación en Schloss Arolsen, Alemania, 1992.

[2] Vasos de plástico, 1,2 x 16,6 x 15,1 metros aproximadamente. Instalación en PaceWildenstein, Nueva York, marzo-abril de 2006.

[3] 1.550 sillas. Instalación en la calle Yemeniciler Caddesi nº 66 de Estambul para la VIII Bienal Internacional de Estambul, septiembre- noviembre de 2003.

[4] Autómatas informatizados fabricados con tela, motores eléctricos, madera y cordón, 7 x 15 x 12 metros. Instalación en la Documenta 11, Kasel, Alemania, 2002. Centro Georges Pompidou, París.

[5] Dos proyecciones de película de 16 mm con sonido, 1995.

[6] Instalación con madera, construcción con cartón, muebles, objetos impresos encontrados y objetos domésticos, dimensiones variables. Sala cubierta del polvo de yeso ocasionado por la perforación de un boquete en el techo por el cual e hombre había huido de la realidad soviética. Realizada en el Ronald Feldman Fine Arts, Nueva York, abril-junios de 1988. Kabakov llenó una serie de pequeñas salas con los objetos personales de personajes como *El hombre que nunca tiraba nada a la basura* o *El artista sin talento.* Las singulares historias se narraban en textos pegados junto a la entrada de cada sala.

[7] Abramovic, Marina. *¿What is Performance Art?,* en http: // uat.moma.org/ explore/ multimedia/ videos /96/ 572.

[8] Performance. La artista vivió doce días sin comer, hablar, leer ni escribir, expuesta en una "casa" tipo loft recreada en una galería. La obra entrañaba retos tanto mentales como físicos. Sean Kelly Gallery, Nueva York, noviembre de 2002

[9] Diana Taylor señala que no hay otra palabra en español que capte todas las dimensiones simultáneamente, pero de todas maneras no ha sido aceptada universalmente. Muchos artistas se niegan a utilizarla para hablar de su trabajo y optan por "acciones" o "acciones

de arte".

[10] Rancière, Jacques. *El espectador emancipado.* Buenos Aires, Manantial, 2010.