

ARTE DE INSTALACION: INTERACCIÓN Y AUDIENCIA PERFORMATIVA

Material docente

Dossier de trabajo primer cuatrimestre

Asignaturas: Proyectos II. Técnicas en la creación artística y

Procedimientos audiovisuales de la escultura

Licenciatura: Bellas Artes

Curso: 5º

Grado: Bellas Artes

Curso: 2º

Años: 2008-2009 y 2010-2011

AUTORES:

Toni Simó Mulet

Jesús Segura Cabañero

Facultad Bellas Artes

Universidad de Murcia

Palabras clave: arte de instalación, docente, interacción, audiencia.

Abstract:

El arte instalación a través de una representación de cuatro artistas que se distinguen por el uso del concepto de la interacción y la utilización de la audiencia de manera performativa en sus obras de arte. Los casos de estudio se centran en obras determinadas de Félix González-Torres, Rirkrit Tiravanija, Gary Hill y Christine Hill.

INTRODUCCIÓN

La instalación es la forma nominal del verbo instalar, es el movimiento funcional de la colocación de la obra de arte en el vacío "neutral" de la galería o museo. A diferencia de los *Earthworks*, la instalación, se centró inicialmente en espacios institucionales de arte y espacios públicos que podrían modificarse a través de la "instalación" como una sucesión de acciones performativas. "Instalar" es un proceso cambiante que se adapta a cada espacio en particular, y por lo tanto, una misma instalación puede tener varias formas y contenidos dependiendo de las condiciones y situaciones específicas del espacio expositivo. La "instalación" es el arte que reconfigura el sitio específico y, la imposibilidad ideológica de la neutralidad de cualquier sitio contribuye a la expansión y la aplicación de instalación, donde formas escultóricas ocupan y reconfiguran el espacio no sólo institucional sino también el espacio objetual. Como ha observado Douglas Crimp el precursor de la instalación es el arte minimalista. Donde los objetos *minimal* atraen a sí mismos la percepción visual y sus condiciones reales de desarrollo en el espacio; lo que posibilita una interacción entre el espectador, la obra de arte y el lugar específico.

Walter Gropius teorizó la arquitectura como el *Gesamtkunstwerk*, o el trabajo total de arte. En este concepto la arquitectura tenía la misión de asimilar todas las formas de las artes visuales y las artes escénicas en un único proyecto totalizador que definiría el siglo XX. La Bauhaus intentará resolver la división entre arte y artesanía, así como también resolver la separación del artista, intérprete o ejecutante y la audiencia, la alienación del sujeto del arte y la alienación del artista de la tecnología y el comercio. En el proyecto totalizador del arte, el diseño de objetos, la creación musical y la arquitectura debería formar una unidad singular modernista. En este sentido la instalación aspira a este continuo entre las diferentes artes y se propone la meta de realizar esa unión utópica de la creatividad artística.

Uno de los aspectos que se han destacado en las prácticas de la instalación es el concepto interactivo en donde la audiencia puede convertirse en parte de la obra de arte. La oportunidad de cambiar la obra de arte se produce literalmente moviéndose por el espacio, interactuando y consiguiendo una relación entre el espacio, lugar y la audiencia específica.

La interacción es un término que define una de las diferencias entre el arte y los nuevos medios del arte. Describe las formas en que puede lograrse el objetivo de romper la barrera entre el espectador y la obra de arte, entre el arte y la vida. La instalación interactiva depende en gran medida de que la obra de arte pueda provocar la reflexión crítica. El concepto de participación creativa se extiende por todo el siglo XX como así lo señala Peter Bürger, en su libro *Teoría de la vanguardia*.

También Nicholas Bourriaud y Claire Bishop afirman que el arte de la década de los 90 es el que llevó a romper la barrera entre el espectador y la obra de arte e insertar el arte en la vida, de una manera más decidida. Por ejemplo, Bishop argumenta que la

instalación de arte es algo único en la historia del arte. De hecho, afirma que la instalación es una nueva forma revolucionaria de arte que trasciende los otros modos de producción de obras de arte. Bishop afirma que... “La instalación de arte... difiere de los medios tradicionales (escultura, pintura, fotografía, vídeo) en que se dirige al espectador directamente como una presencia literal en el espacio. ... la instalación artística presupone un espectador totalmente incorporado en el que los sentidos del tacto, olor y sonido son tan presentes como su sentido de la visión.” (Bishop 2005: 6).

Así pues, presentamos aquí a cuatro casos de estudio de artistas que han utilizado la interacción con la audiencia en sus instalaciones: Félix González-Torres, Rirkrit Tiravanija, Gary Hill y Christine Hill.

1. FÉLIX GONZÁLEZ-TORRES

Untitled (Placebo), 1991

Caramelos, individualmente envueltos en celofán plateado (suministro interminable), dimensiones variables de acuerdo con la instalación de peso Ideal (454-544 kg). El Williams College Museum of Art presenta de Felix Gonzalez-Torres *Sin título (Placebo)*, 1991. Esta instalación monumental, cuenta con una escultura única compuesta de 544 kg. –casi 40.000 piezas– envuelto en celofán plateado. Esta exposición se presenta durante la celebración del día mundial del sida, el 1 de diciembre.

Uno de los “derrames de caramelos de Gonzalez-Torres,” *Untitled (Placebo)*, 1991, consta de 500 kg. de caramelos dispuestos como una alfombra impresionante en el suelo de la galería más grande del museo. Los visitantes están invitados a tomar un caramelo y con ello, contribuir a la lenta desaparición de la escultura en el transcurso de la exposición. Gonzalez-Torres explora temas similares en sus pilas de carteles para llevar, que también dependen de la participación de los visitantes en la pieza. Aunque Gonzalez-Torres había creado *Untitled (Placebo)* en respuesta a la epidemia de sida y, en particular, a la pérdida de su compañero, Ross, su uso de una mercancía cotidiana como caramelo permite a los espectadores dibujar sus propios significados de cada una de sus obras.

Durante los cuatro meses de su desmantelamiento, *Untitled (Placebo)* nos dará la oportunidad de reflexionar no sólo sobre la epidemia de sida, sino también a contemplar las experiencias universales de la enfermedad, la muerte y la pérdida que en parte simboliza la escultura.

Los montones de impresos de papel y los derrames excéntricos de caramelos de Felix González-Torres —que se desplegó en las esquinas y a través de plantas— son rearticulaciones subversivas de la estética no representacional del minimalismo. Recordando las alfombras de metales de Carl André, cuadros de secuencias de Donald Judd y la pieza de la esquina de Robert Morris de 1964, socavan la supuesta neutralidad de esta obra de arte. González-Torres reintrodujo lo que ha sido sublimado en gran parte del arte modernista: el deseo, la pérdida, la vulnerabilidad y la ira —con una intensidad potente pero tranquila a través de textos inscritos en hojas de papel de regalo y subtítulos anexados a las obras *Untitled*. Listas para el consumo y lo reemplazable, las esculturas de González-Torres perpetuamente se reducen y desafían la solidez machista de la forma minimalista, mientras juguetonamente amplían la atribución del género y la naturaleza cotidiana de sus materiales.

Sus primeras piezas de texto son listas de incidentes históricos aparentemente aleatorios seguido por las fechas de su acontecimiento, por ejemplo, *Pol Pot 1975*, *Prague 1968*, *1987 Robocop*, etc. Al mismo tiempo, creó inventarios similares de eventos de los derechos de los gay y la crisis del sida, que culminó en las vallas de publicidad de Greenwich Village en 1989 en el que conmemoró en forma de lista, una historia de

opresión, enfermedad y activismo. Un artista gay que sufrió la muerte de su compañero, Gonzalez-Torres expresó su dolor y su amor—, así como su indignación ante un sistema social que margina a los homosexuales—, en gran parte de su trabajo. Una pieza de un montón con el simple mensaje “memorial day” da un nuevo sentido, a esta fiesta americana generalmente trivializada; el derrame festivo y seductor de caramelos envueltos en plata invoca irónicamente los modos controvertidos y discriminatorios de pruebas de medicinas en la investigación sobre el sida. *Untitled (Public Opinion)*, un derrame de 400 Kg de piezas de regaliz negro, desplegadas como una pieza en la esquina o como una alfombra, es una obra oscura y agresiva. La forma de misil del caramelo y su aspecto melancólico, casi siniestro, alude a nuestra visión generalizada de la cultura militarista y la posición hegemónica hostil. Como una obra de arte producida en un clima político conservador, la escultura también se refiere a la censura todavía generalizada en América y sugiere que la opinión pública no está tan informada como lo había estado en el pasado.



1. Félix González-Torres, *Untitled (Placebo)*, 1991.



2. Félix González-Torres, *Untitled (Placebo)*, 1991.

2. RIRKRIT TIRAVANIJA

Untitled, (demo station no. 1) 2001

Untitled, (demo station no. 5) 2006

Rirkrit Tiravanija describe sus esculturas e instalaciones como modelos. Tiravanija casi siempre crea fases, plataformas o espacios que puedan entenderse como un ofrecimiento a los visitantes de la exposición. Por ejemplo, en 1996, construyó una réplica a escala de real de su apartamento de Nueva York en la Kölnische Kunstverein que podría ser habitado en el transcurso de la exposición. En el Kunsthalle Sankt Gallen, instaló un estudio de sonido que estuvo disponible para grupos de música local como una sala de práctica. Con sus obras, Tiravanija simplemente hace sugerencias que pueden ser adoptadas pero también alteradas o desarrolladas.

Para su exposición en Portikus, Rirkrit Tiravanija planea una situación específica para la instalación espacial. La luz celeste y el suelo de la sala que fueron rediseñados por Michael Elmgreen e Ingar Dragset para la exposición anterior se mantendrá como están. Las instalaciones del Tiravanija incluyen una plataforma con un gran escenario destinado a diversos proyectos y actividades. Durante todo el período de la exposición, habrá, entre otras cosas, conciertos regulares, lecturas y talleres; se establecerá una oficina editorial para una revista, así como un bar.

Todas las actividades dentro exposición del Tiravanija en Portikus se transmitirá en vivo por un canal en línea. Puede ser seguido y comentado a través del enlace <http://www.superchannel.org>. “o Ver Channel” es la plataforma en línea de “o Ver Magazine” que se publica por Rirkrit Tiravanija y la publicación Namdee en Bangkok. La “revista de Ver o” y el “o canal de Ver” son ofrecidas, también. Constituyen un foro internacional para contribuciones artísticas y documentales.

A través de las actividades planificadas, así como la retransmisión en directo con la posibilidad de hacer comentarios inmediatos, pero también a través de la integración de la instalación espacial ya existente de Michael Elmgreen e Ingar Dragset, la neutralidad del espacio expositivo institucional y la función social de Portikus más allá de la apertura convencional serán examinadas nuevamente.

La galería de arte se convierte en algo más que una galería, puede ser también una escenario, una emisora de medios de comunicación, un sala de información, un salón y una filmoteca. Es posible también la creación de una comunidad —una utopía caótica o un caos utópico que crea una comunidad. Estas diversas facetas activan la obra abierta de la exposición que invita a los visitantes ir más allá de la mera visualización, a desempeñar un papel activo en el arte. En esta exposición también comparte el espacio con otros artistas comisionados del Walker Art Center, para construir y dar energía a un espacio compartido.

El Artista visual Rirkrit Tiravanija, continúa su práctica influyente de transformar la galería en un espacio social, construye un escenario/salón avivado por una serie de programas para su uso por los visitantes.



3. Rirkrit Tiravanija, *Untitled, (Demo Station No. 1)* 2001.



4. Rirkrit Tiravanija, *Untitled*, (Demo Station No. 5) 2006.



5. Rirkrit Tiravanija, *Untitled, (Demo Station No. 5)* 2006.

3. GARY HILL

Viewer, 1996

Las obras de video de Gary Hill están relacionadas básicamente con el juego entre las imágenes y el lenguaje, los sistemas de comunicación de los seres humanos. Se utiliza la tecnología moderna para volver a crear el aura de la presencia física perdida. Se combina la experiencia visual y espacial en el tiempo, con el efecto de que el público casi se pueda creer que los seres humanos están presentes en la galería.

En la proyección de vídeo de multicanal *Viewer*, el acto flagrante de ver se convierte en la única actividad. Mientras que durante el acto de ver, el espectador se adapta a la confrontación con los intérpretes o performers y comprueba su presencia desde varias perspectivas; del otro lado de la pantalla y desde el principio, la acción de los intérpretes se resume en la búsqueda del contacto visual directo con el espectador. Las personas que llevan ropa cotidiana, que representan diferentes orígenes sociales, están dispuestas en línea como si fuera un equipo o una fila de reconocimiento policial. Pero la instalación no está concebida de forma interactiva, lo que nos permitiría conocer más acerca de los intérpretes a través de sus acciones, ni tampoco el modo de presentación nos permite referirnos a un contexto o a la historia que hay detrás de cada uno. La yuxtaposición de los observantes y los observados —fácilmente se entiende aquí en el sentido inverso— se refiere a un punto cero de la observación que no puede estar relacionado con ningún contenido narrativo.

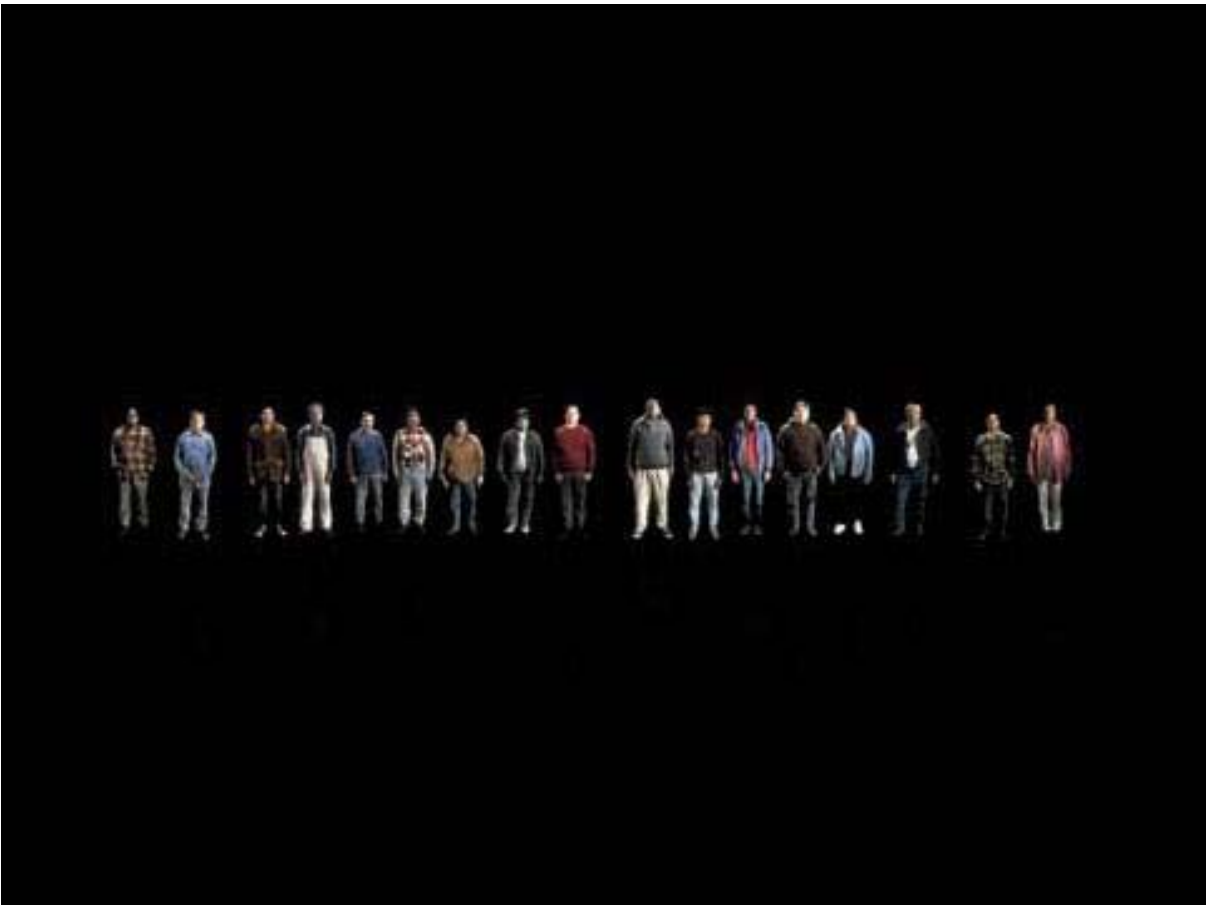
El espectador se enfrenta directamente con una línea de 17 hombres que parecen un poco más grandes que en la vida real ya que emergen del fondo negro que les rodea. Estos personajes se enfrentan al espectador, y permanente de forma silenciosa se mueven de vez en cuando un poco. Hay un sentimiento de inquietud aquí. Como en las primeras obras de Hill con la ayuda de amigos y conocidos, este trabajo se compone de hombres reclutados de las personas sin hogar cerca del estudio del propio artista. ¿Cuál es el propósito de este espectáculo? Es la pregunta que se nos plantea desde el inicio. Estos diecisiete trabajadores se presentan para una inspección, pero no es policial, ni cultural, es visual. Es hacer frente al aparente anonimato de los temas de la visión. Los personajes miran fijamente hacia fuera del video escrutando a los posibles espectadores, sin embargo también los espectadores se enfrentan el poder de su mirada. No sólo el espectador está observando el video sino también está siendo visualizado, estudiado, reconocido. Para ayudar a dar sentido a esta experiencia desconcertante, nos vemos obligados a proyectar una narrativa ficticia, sobre las posturas, las caras y la indumentaria de estos hombres. El enfoque y el extremo de estas narrativas están cambiando constantemente al igual que nuestros ojos están constantemente analizando las imágenes que parpadean entre nosotros. La instalación *Viewer* de Hill es una obra sorprendentemente simple con las reverberaciones épicas formales y temáticas. El vídeo *Viewer* examina uno de los mantras centrales de la práctica contemporánea, que es el de los poderes y las manifestaciones de la mirada.

Las primeras obras de arte de vídeo de Hill investigan la imagen sintetizada, las cuales se hicieron con equipos de video experimental, capturando los objetos de tal manera que sus percepción se entra en conflicto con los postulados posminimalistas o conceptuales, como por ejemplo, *Hole in the Wall*, (1974). Más tarde, estuvo interesado en la poesía contemporánea, y el texto comenzó a desempeñar un papel central en su trabajo y en la relación entre la imagen, el ritmo y la narración de sonido, como en las obras *Surroundings*, (1979), así como *Around and About*, (1980).

La idea de Maurice Blanchot de que el lenguaje influye en la experiencia fenomenológica se refleja en el trabajo de Hill. En sus obras más recientes, como *Viewer*, (1996) y *Blindspot*, (2003), vemos que la persona es el héroe. El artista está interesado en la relación entre el espectador y el héroe, que está significado por las emociones y signos producidos con la ayuda de equipos de vídeo. Aquí, vemos la inclinación de Hill sobre el tema de la alteridad basándose en los textos del filósofo, Emmanuel Levinas, que ha sido utilizado a menudo en el arte contemporáneo. Los vídeos de retratos de personas comenzaron a tocar el factor humano y emocional y son sometidos a un análisis dialéctico entre personas en ambos lados de la pantalla.

El tema principal de la obra de Hill es la investigación sobre la relación entre palabra, el sonido y la imagen electrónica. En esencia, el trabajo de Hill se basa en el análisis estructural y se ocupa de los problemas de la esencia del texto. Sin embargo, el texto principalmente se trata de manera postmoderna, como una manera de representar el mundo circundante. La imagen de vídeo separa la realidad de los temas en sus componentes semánticos y materiales. Hill muestra la divergencia entre la palabra hablada, la materia visible y la realidad actual de este tema, que de hecho tiene poco en común y está atado sólo en la conciencia humana. La perfección formal de sus instalaciones complejas de vídeo multicanal habla sobre la investigación del autor en el mundo figurativo de lo visible sometido al contexto y su conflicto con la comunicación humana.

Las instalaciones de Hill se mueven entre la bidimensionalidad y la tridimensionalidad. Idioma, texto, imagen y movimiento se plantean en sus trabajos como indicadores del grado de tensión que ha alcanzado la alteridad y su relación con el contexto postmoderno actual. Estas proporciones parecen renunciar a la tecnológica. El espectador, con el fin de reflexionar sobre el proceso perceptual, debe ignorar el proceso técnico.



6. Gary Hill, *Viewer*, 1996.



7. Gary Hill, *Viewer*, 1996.

4. CHRISTINE HILL

Volksboutique, 2002

Cinco años atrás cuando Christine Hill presentó su *Volksboutique* en Kassel, Alemania como parte de la Documenta X ya había comenzado a desarrollar una forma de arte que reflexiona sobre la condición de ser un artista. La reevaluación de Hill del papel del artista se basó en la adopción de una gran variedad de otras identidades imaginarias (aparece en el catálogo de Documenta como una masajista, una cantante de rock, una limpiabotas, una bailarina de striptease, etc.). Cada nueva identidad temporal es un proveedor de servicios a través del cual Hill investiga su potencial como una nueva e innovadora presencia en el arte —en un terreno exploratorio en el que *Volksboutique* fue fundada como un sitio donde ella podría “lidiar con el servicio, la interacción, la asunción de funciones, la generación de conversación entre los individuos y la información”.

Los antecedentes del trabajo de Hill son el arte de entorno, los happenings y su teatralidad, la mercantilización del arte Pop del objeto de arte y su espacio de consumo, y la unificación de Joseph Beuys del arte y la vida a través de su escultura social. En este proceso Hill propone nuevas funciones para los espectadores (como la de ser consumidores, turistas, miembros de una audiencia de la televisión), redefine los espacios de exposición (como tiendas, estudios, pasarelas) y reinventa una identidad artística móvil (ya sea como presentador, propietario de una tienda o guía turístico).

Volksboutique se ha convertido en la identidad corporativa bajo cuyo paraguas se producen las empresas de Hill, proponiendo nuevas investigaciones en la instalación interdisciplinar y la performance, imitando las formas contemporáneas de la cultura popular (por ejemplo, produciendo un *talk show* de televisión en una galería de Nueva York), imitando los paradigmas de la publicidad de élite (planificación un desfile de modas en Berlín en 2001) y también implementar las empresas como proyectos de arte.

Volksboutique se presentó en el Instituto de arte contemporáneo en Leipzig, Alemania, en la forma de un taller que produce una biblioteca de referencia de *Volksboutique* —un catálogo de diez volúmenes que recuerda a catálogos de Sears y Roebuck— y, a continuación, un video de entrenamiento de *Volksboutique*, una pieza que se asemeja a los vídeos de formación corporativa que pretende dar a conocer el concepto de *Volksboutique*.

En la bienal de Liverpool, en 2002, Hill está ejecutando un registro de acceso a *Volksboutique*. El registro, como lo ha descrito la artista, se ha establecido en el centro de la ciudad para proporcionar un punto de partida y una zona de acceso para los participantes. Este espacio se convierte en un evento escultórico, un documento visual del “mundo” en el que están entrando los participantes. Son reminiscencias de un centro de votación, una oficina de campaña, una sala para tomar nombres y números, un lugar donde los libros y los escritorios se acumulan. Este lugar cuenta con una oficina de

contabilidad de funcionando al completo y un administrador que está ocupado en la tarea de entrevistar y ayudar a los participantes en sus entradas al registro.

Con información sobre el carácter cultural, Hill basa su inspiración para el archivo en sus primeros encuentros con gente de la ciudad. Como la misma Hill comenta “Me ha impresionado el gran número de personas que tenían opiniones acerca de la ciudad y parecían compartirlas conmigo. Parecía un lugar muy estratificado. Quería inventar algo catalogara estas historias, recopilara y revisara toda la información, algo que sería una cuenta de las variaciones en las cuentas del lugar. Algo que sería útil para tratar de proporcionar un consenso o una encuesta.”



8. Christine Hill, *Volksboutique*, 2002.



9. Christine Hill, *Volksboutique*, 2002.



10. Christine Hill, *Volksboutique*, 2002.

5. BIBLIOGRAFÍA

Adam Geczy y Benjamin Genocchio, *What is Installation? An anthology of writings on Australian Installation art*, 2001.

Alison Oddey and Christine A White, Ed. *The Potentials of Spaces The Theory and Practice of Scenography & Performance*, Intellect books.

Ault, Julie Ed., *Felix Gonzalez-Torres*, Steidl/dangin, 2006.

Benjamín, Andrew editor, *Installation Art*. Thames & Hudson Ltd. Londres, 1993.

Berger, Doris, Lippard, Lucy, Steiner, Barbara y Hill, Christine, *Inventory: The Work of Christine Hill and Volksboutique*, Hatje Cantz Publishers, 2004.

Bishop, Claire, *Installation Art a Critical History*, Tate, London, 2005.

Coulter-Smith, Graham, *Deconstructing Installation Art*. Recurso web: (<http://www.installationart.net/>)

Davies, H. y Onorato, R. editores. *Blurring the Boundaries: Installation Art 1969/1996* La Jolla Museum of Contemporary Art, San Diego, California 1997.

De Oliveira, Nicolas, Oxley, Nicola y Petry, Michael, *Installation Art in the New Millennium*, Thames & Hudson Ltd., London, 2003.

Fried, Michael. *Art and Objecthood. In Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

H. Reiss, Julie, *From Margin to Center. The Spaces of Installation Art*, The MIT Press, London 1999.

Kabakov, Ilya, *Total Installation*, Cantz Verlag VG Bild-kunst, Bonn, 1995.

Kaprow, Allan. "Notes on the Creation of a Total Art." en *Essays on the Blurring of Art and Life*, ed. Jeff Kelley. Berkeley: University of California Press, 2003.

Kaye, Nick, *Site Specific Art: Performance, Place and Documentation*, Routledge, 2000.

Kwinter, Sanford *Architectures of Time: Toward a Theory of the Event in Modernist Culture*, 2002.

Larrañaga, Josu, *Instalaciones*, Colección "Arte Hoy" Editorial Nerea SA, Guipúzcoa, España 2001.

Suderburg, Erika, Editor, *Space, Site, Intervention. Situating Installation Art*, U. Minnesota Press, Minneapolis, 2000.

Marvin Carlson *Performance: A Critical Introduction*, Routledge, Londres, 1996

Nechvatal, Joseph, *Immersive Ideals /Critical Distances*. LAP Lambert Academic Publishing. 2009.

Oliver Grau, *Virtual Art, from Illusion to Immersion*, MIT Press 2004.

Parreno, Philippe, Spiegl, Andreas, Herrmann, Matthias, *Rirkrit Tiravanija: Secession* Walther Konig, Koln, 2003.

Quasha, George y Stein, Charles, *Viewer: Gary Hill Projective Installation #3 (Gary Hill's Projective Installations)* Barrytown/Station Hill Press, 1997.

Quasha, George, Stein, Charles, Cooke, Lynne, *An Art of Limina: Gary Hill's Works and Writings*, Poligrafa, 2009.

Ramírez, Juan A. y Carrillo, Jesús editores, *Tendencias del Arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Cátedra Madrid 2004. (Capítulo 7: Los límites de la instalación. Mónica Sánchez)

Robert Morgan Ed. *Gary Hill (Art + Performance)* PAJ Publications, 2009.

Rosenthal, Mark "*Understanding Installation Art: From Duchamp to Holzer*, Prestel Publishing 2003.

Stiles Kristine y Selz, Peter editores, *Theories and Documents of Contemporary Art*. U. California Press, 1996. (Capítulo 6: Installations, environments and sites)