

INSTALACIONES: INTERVENCIONES ARQUITECTÓNICAS, URBANAS E INSTITUCIONALES

Material docente

Dossier de trabajo segundo 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, arquitectura, urbano, institucional

Resumen:

El arte instalación a través de una representación de cinco artistas que se distinguen por sus conceptos espaciales y materiales, utilizando recursos arquitectónicos urbanos e institucionales como unas de las características de su lenguaje visual y estético. Los casos de estudio se centran en obras determinadas de Ilya Kabakov, Richard Wilson, Fabrice Gygi, Per Barclay y Carsten Höller

Abstract:

The Art of installation through a representation of five artists who are distinguished by their material and spatial concepts, using architectural, urban and institutional resources as one of the characteristics of their visual and aesthetic language. The case studies are centered in certain works of Ilya Kabakov, Richard Wilson, Fabrice Gygi, Per Barclay and Carsten Höller

INTRODUCCIÓN

Inicialmente empleada para designar el proceso de colocación de las obras en el marco de la galería, la instalación ha llegado a significar también un tipo diferenciado de hacer arte. En el arte de instalación, los elementos individuales dispuestos dentro de un espacio dado pueden verse como una obra única y a menudo han sido diseñados para una galería en particular con artistas como Tiravanija y West. Estas obras se llaman específicas de un lugar y no pueden ser reconstruidas en ningún otro; el marco forma parte de la obra en la misma medida que las cosas que contiene. Los primeros ejemplos del arte de instalación aparecieron a finales de la década de 1950 y comienzos de la de 1960, cuando artistas pop como Warhol comenzaron a diseñar entornos para *happenings*, y sus ejemplos característicos como las dramatizaciones teatrales del espacio de Kabakov o Haacke.

La Instalación de arte denota un lugar de deslizamiento de la práctica arquitectónica, revelando maneras de ver la experiencia del usuario y el espacio como una forma de arte en sí mismo. La Instalación queda definida por sí misma como un arte liminar. En esta zona de máxima hibridez, las definiciones exactas son difíciles de mantener. La instalación está en la intersección de las prácticas situadas tanto dentro de la historia como dentro de los marcos contemporáneos de debate del arte, así que, una definición se puede atribuir provisionalmente a la actividad de instalación. Podríamos empezar diciendo que la instalación está compuesta por una multitud de actividades, incluyendo la arquitectura, el diseño, los *happenings*, el bricolaje, los espectáculos, las ferias mundiales, las proyecciones multimedia, los jardines urbanos, los santuarios, el *land art*, el *arte povera*, las *follies* arquitectónicas, etc. El trabajo de la instalación junto con el *site-specific* aborda los registros auditivos, espaciales, visuales y ambientales de la percepción e interpretación. Este trabajo surge de la caída de la especificidad del medio y los límites que habían definido las disciplinas dentro de las artes visuales, a partir de la década de 1960.

El espacio y el lugar de la instalación se convierten en una parte esencial del contenido de la obra de arte, pero el espacio determinado en sí, también postula una crítica de la práctica de hacer arte cuando se actúa dentro de espacios institucionales. Esta crítica se realiza mediante el examen de los marcos ideológicos e institucionales que apoyan y muestran la obra de arte. La práctica de la instalación no es meramente un gesto de posicionamiento de la escultura o el hecho de colgar la obra de arte en la pared, sino una práctica de arte en y por sí misma. Por ejemplo Douglas Crimp habla sobre artistas como Daniel Buren, Hans Haacke y Michael Asher que ampliaron los principios originales de la especificidad del sitio con críticas materialistas e institucionales utilizando el lenguaje normativizado de la historia moderna del arte contemporáneo.

También en el arte de instalación los artistas investigan las topografías urbanas como sitios de resistencia, la forma humana está configurada y empleada de manera ideológicamente resonante, y los reordenamientos espaciales obligan a una reevaluación

de los límites de la percepción. En este caso también los medios arquitectónicos y las configuraciones urbanas son analizados en su vertiente política e institucional. Últimamente la atención crítica y teórica ha ganado terreno en la categorización de la instalación como una práctica de artes visuales. Su identificación como un medio de expresión artística y como un sitio en el que ampliar la definición de la obra de arte está en el debate del arte contextual contemporáneo. La instalación propone un sitio temporal y conceptual de intercambio, *detournement* y evaluación de los medios contemporáneos de expresión artística.

James Meyer y Miwon Kwon son dos de los autores que investigan las cuestiones teóricas y conceptuales que rodean la definición de instalación y el arte del *site-specific*. Las dos acepciones son regeneradoras de una práctica artística que parte del desplazamiento y el diálogo de la arquitectura y lo urbano dentro del espacio institucional del museo y la galería, y lo reutiliza como espacio vacío en dónde generar sus reconstrucciones políticas, espaciales y contextuales. Meyer y Kwon proponen la flexión de las estructuras de exposición y recepción en el concepto del sitio y el espacio y su traslación producida por las intervenciones artísticas. Debaten acerca de la instalación y el *site specific* y examinan su eficacia y aplicación en su contexto histórico, y su impacto en el discurso de arte de los años 90. James Meyer analiza el "sitio funcional" y el sitio "literal" como procesos que se rearticulan y vuelven a configurar a través de narraciones de artistas nómadas contemporáneos. Miwon Kwon examina la noción de la discursividad y la física en relación con el "sitio" en las obras de la crítica institucional naciente y en la separación del *site-specific* de sus orígenes en los ideales puros del modernismo artístico.

Los casos de estudio que presentamos en este artículo, parten de las cuestiones divergentes entre el espacio que ocupan y las significaciones artísticas que les imprimen en su trabajo, pero incorporan en cada una de ellas las cuestiones semánticas de lo arquitectónico, lo urbano, incluso el diseño de interior en confrontación con el espacio institucional que ocupan: la galería y el museo. Ilya Kabakov, Richard Wilson, Fabrice Gygi, Per Barclay y Carsten Höller son algunos de los artistas que mantienen esta tensión en sus instalaciones.

1. ILYA KABAKOV

El hombre que voló al espacio desde su apartamento, 1984

El héroe ficticio de esta instalación de 1984 es un soñador solitario que desarrolla un proyecto imposible: volar sólo en el espacio cósmico. Pero este sueño también es una apropiación individual de un proyecto colectivo de la Unión Soviética y la propaganda soviética oficial que están conectados con el héroe. Hay construido un tirachinas improvisado, el héroe aparentemente vuela a través del techo de su habitación desarreglada y desaparece en el espacio. La sala de apariencia miserable y el tirachinas primitivo sugieren la realidad detrás de la utopía Soviética, en la cual la visión cósmica y el proyecto político de la revolución comunista son vistos como una cosa indisoluble.

El visitante entra en la instalación a través de una sola puerta y es invitado a visitar las habitaciones separadas, sólo en una de las ellas no se puede entrar y debe ser vista a través de ranuras en una puerta que ha sido torpemente tapiada. El hombre que voló al espacio desde su apartamento cuenta la historia de uno de los residentes que construyó un artilugio como una catapulta para dispararse a sí mismo por el techo hacia el espacio ultraterrestre, donde viajaría en potentes flujos de energía. Un texto describe la historia narrada por tres de los otros residentes, uno de los cuales conoce mejor que los otros el cosmonauta aunque admite: "No lo conozco bien". La sala todavía contiene el chisme, un enorme agujero en el techo, y dibujos científicos y diagramas sujetos en una pared que se cubre con papel tapizado que se componen de viejos carteles de propaganda soviética. Un diorama de la ciudad muestra la ruta esperada del proyectil del hombre al espacio ultraterrestre. El texto explica que, poco después de que el hombre entró en órbita las autoridades llegaron y cerraron la habitación.

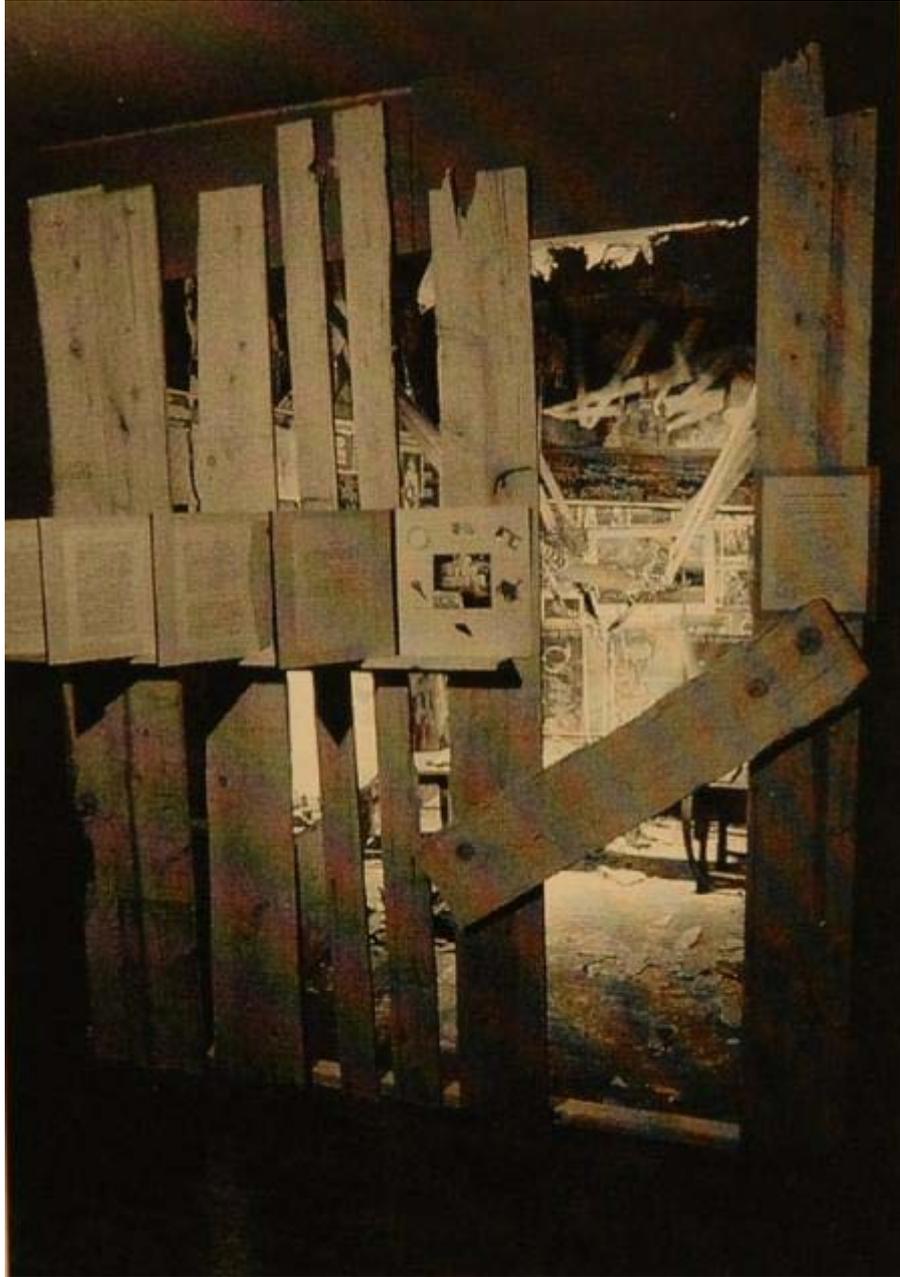
Cuando Ilya Kabakov crea *El hombre que voló al espacio desde su apartamento*, crea una instalación que simula la posibilidad, con los medios más elementales, con los recursos propios de sí mismo y su habitación y reducido a su espacio más íntimo, de que un hombre sea capaz de conquistar el espacio. Además de la fuerza que tendría los viajes espaciales en el imaginario soviético Kabakov, aquí, parece hacer hincapié en la idea del arte como proceso de diseño, incluso con rudimentariedad de medios físicos (no exactamente en la rudimentariedad de los medios mentales), con la apertura de todo un campo de posibilidades.

Des de una pequeña habitación hacia el espacio, o más bien la relación entre la inteligencia del artista y los elementos de su espacio, incluso en lo más mínimo, hacia una extensión a un campo de posibilidades infinitas, tan vastas que incluso la idea de dimensión no tendrá sentido. Con esta instalación Kabakov combina una expectativa de ficción con una especie de *do it your self*, en una situación que podría verse como patética, como una imposibilidad. Pero sobre todo es una afirmación del poder de la subjetividad individual y su resistencia a cualquier totalitarismo.

Como señala Gayatri Spivak la obra de Ilya Kabakov y hablando de esta instalación dice que "Reconocer el realismo de una narrativa, siendo consciente al mismo tiempo que leer esta obra exige posiciones alternativas cambiantes."



1. Ilya Kabakov, *El hombre que voló al espacio desde su apartamento*, 1984.



2. Ilya Kabakov, *El hombre que voló al espacio desde su apartamento*, 1984.

2. RICHARD WILSON

Watertable, 1994

Conocido por sus intervenciones arquitectónicas lúdicas, a gran escala, Wilson no tiene miedo a cuestionar nuestra percepción del espacio y el mundo que nos rodea. Piensa en acciones como reducir a la mitad un barco, la rotación de la parte frontal de un edificio entero, o excavar profundamente en un piso de la galería para encontrar el nivel freático o llenar una sala con aceite.

Para la instalación *Watertable* Wilson aborda lo familiar y lo transforma en algo espectacular. Dos toneladas de tubos de drenaje de hormigón y una mesa de billar de tamaño completo se colocan en un agujero excavado en el suelo de la galería. Un tubo de drenaje de hormigón fue hundido a través de la mesa y el suelo hasta alcanzar el nivel freático de agua natural a 4 metros por debajo del edificio. Un doble motor con paletas remueven el agua en la base de la tubería creando un sonido de borboteo intermitente. Estos elementos constituyen la escultura e instalación de Richard Wilson, que abre el espacio de la Matt's Galley en Londres en 1994.

A primera vista, la sala parece estar vacía. Sin embargo, a ras de suelo uno inmediatamente discierne el tapete verde de una mesa de billar a tamaño completo. Al mismo tiempo, se reconoce el sonido de salpicaduras de agua que viene de abajo. Grandes cargas de materiales de escombros han sido removidas de la galería para crear un agujero. Hay un pequeño espacio entre el borde acolchado de la tabla y el borde irregular del agujero. Mirando hacia abajo del tubo, se ve en la parte inferior el agua en movimiento que se escucha por primera vez al entrar.

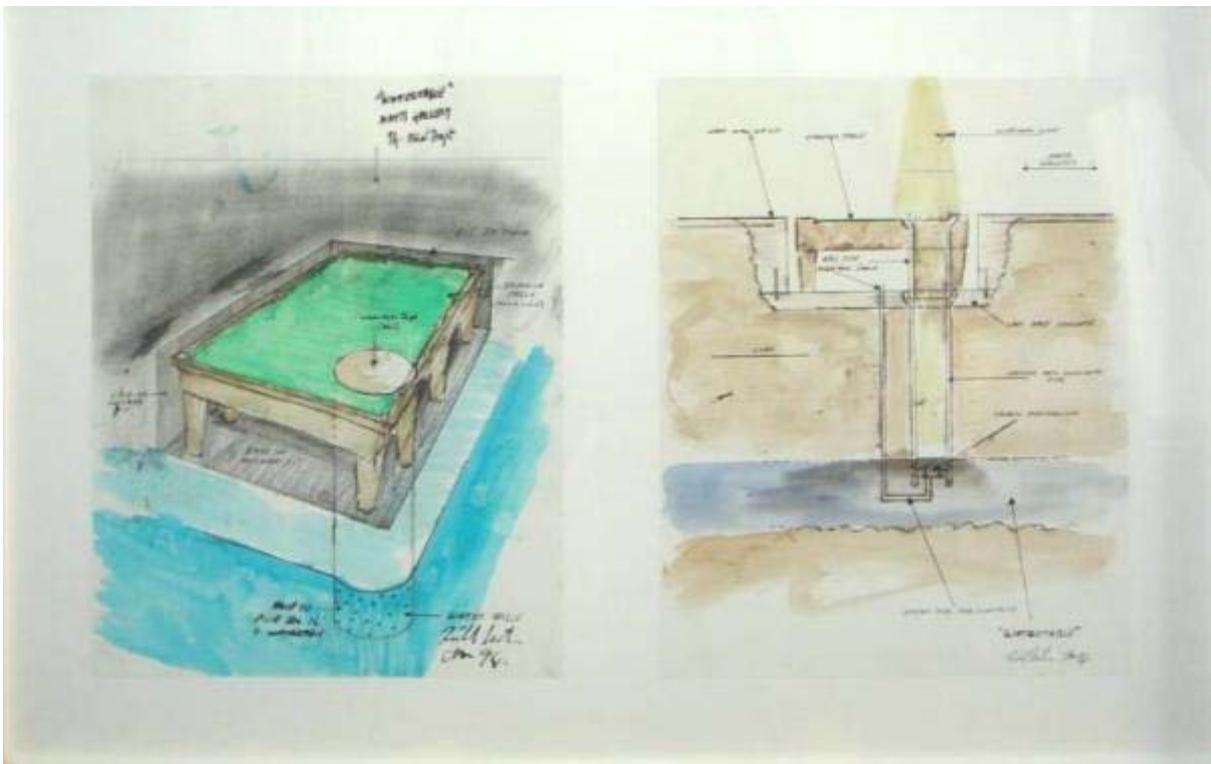
El trabajo de Wilson no sólo desafía los límites de la forma escultórica y la función del espacio de la galería, sino también desafía el perímetro del espacio arquitectónico. Ha tenido éxito en la ampliación de espacios presionando hacia afuera, hacia adentro y hacia arriba, pero parece que la única área donde la arquitectura debe mantener su integridad es donde toca la tierra. En el caso del nivel freático los límites fueron fijados por la posición y el alcance de los cimientos sobre las que descansa el edificio. Wilson invita al visitante a experimentar el espacio ampliado por la localización de la obra subterránea y la sustitución de un tramo de la nueva planta en la superficie de la mesa de billar. Al imponer un único punto de vista por el tubo fijado en él, al igual que un jugador puede ver el balón por el taco, se pone al descubierto la contradicción implícita de este edificio sólido que está asentado sobre el agua y la arena.

Richard Wilson está fascinado por el espectáculo, no el espectáculo contemporáneo de la cultura de los medios de comunicación, sino mostrar la idea victoriana del gran entretenimiento y la exhibición pública. Wilson no ve la arquitectura como necesariamente estática, y se ha referido anteriormente en sus obras a trabajar en lo que él ha denominado "Actuaciones en vivo y directo de los edificios" (*live performing buildings*). En el caso de esta instalación incorpora objetos y estructuras diseñadas del mundo del consumismo y el juego como la mesa de billar y la manipula de manera arquitectónica y estructural. Wilson tiene una larga historia en la realización de este tipo de intervenciones teatrales en la arquitectura –a menudo basándose en gran medida en su inspiración en los mundos de la ingeniería y la construcción. Ha descrito su obra como una "manipulación de la arquitectura", y como tal, es visto ahora como uno de los

máximos exponentes en este género del arte de la instalación. Sus manifestaciones artísticas pueden ser vistas bajo el influjo del movimiento postmodernista del deconstructivismo. La intención del artista es producir en el espectador un cambio y una desorientación perceptiva del espacio expositivo, donde la pieza artística se inserta en el ese mismo espacio posibilitando una cierta fenomenología del espectáculo en una interacción performativa de la escultura con los edificios que la contienen. La percepción bascula entre un primer plano y una visión panorámica del entorno donde se sitúa, que activa esa espectacularidad teatral en sus piezas.



3. Richard Wilson, *Watertable*, 1994.



4. Richard Wilson, *Watertable*, 1994.

3. FABRICE GYGI

Mutual Agreement, 2000

Fabrice Gygi nacido en 1965 es un artista internacionalmente aclamado –más aún desde su retrospectiva en Le Magasin de Grenoble (2000), y desde su participación en el proyecto escultórico Sonsbek 9 (2001) y en la 25ª Bienal de São Paulo (2002).

Cualquier discusión sobre el trabajo Gygi tiene que tener en cuenta “la conciencia social” que es una parte muy importante de su trabajo creativo. Porque con sus objetos, instalaciones y esculturas Gygi no sólo cuestiona los sistemas políticos y las estructuras de poder en la sociedad, sino también, está estudiando la posibilidad de resistencia, al denunciar el imperialismo capitalista y la manipulación del estado. Sin embargo, a pesar de que cumple la función de agente provocador, Gygi no se ha adherido a ninguna ideología política en particular. Sus contra-propuestas artísticas se derivan más de la materialización concreta de sus propias experiencias personales, a veces incluso íntimas. Por ejemplo el trabajo *Viens dans ma peau* (1997) consta de pancartas con los tatuajes de su propio cuerpo. En los nuevos medios artísticos los tatuajes parecen los símbolos de un sistema subjetivo que se niega a someterse a las restricciones externas.

Muchos de los objetos del Gygi –tiendas de campaña multiusos, barras móviles o furgonetas de snack– connotan el contexto de la vida nómada en centros urbanos. Plataformas de oradores y megáfonos portátiles desenmascaran las instituciones políticas como la maquinaria de propaganda. Y un pequeño vehículo motorizado que desenrolla una alfombra roja interminablemente larga puede leerse como una parodia de la insignia del poder.

Las críticas de los modelos sociales autoritarios de Gygi suelen tener lugar en espacios públicos. Así, por ejemplo, en respuesta a una invitación de Jan Hoet en Gante realizó la obra *Distributeur de bougies* (2000). Por una pequeña cuota, un dispensador de velas enciende una vela a la vez que se pide un deseo. Sin embargo, la analogía con la devoción religiosa o donaciones de caridad no justifica el trabajo, ya que las monedas recogidas posteriormente se fundieron para formar bloques de metal que luego se reemplazará en el pavimento en torno a la escultura.

Una preocupación central en la obra Gygi son las prácticas de represión social disfrazadas de medidas para mantener la ley y el orden. Así que una serie de minas tituladas *Minoviras* (2000), de hecho pone al descubierto la maquinaria militar que está legitimada para fines de defensa nacional. Sus instalaciones funcionan en realidad –en una inversión mortal de su función original– dando forma visual a las situaciones donde el individuo está completamente a merced de las fuerzas y poderes represivos de la sociedad.

Fabrice Gygi también realiza instalaciones site-specific. Retomando ideas de obras existentes –donde utilizó escudos de protección y lanzadores de agua– Gygi una vez más aborda el tema de la autoprotección. *Crossblocks*, diseñados para evitar el avance de tanques, se encadenan para delimitar el espacio expositivo. Como en La exposición *Mutual Agreement* donde se presenta como una gran instalación, con las obras antiguas y recientes inéditas. El conjunto se desarrolla en todo el espacio de la primera planta del museo.

En un escenario en relativo aislamiento, las obras comprenden un espacio retrospectivo que puede ser utilizado como un referente. La carpa-cabina construida debajo de una mesa, el saco de dormir, las columnas de tela, son los primeros trabajos de Fabrice Gygi y ya contienen la premisa de su vocabulario formal y plantean las fundaciones tipológicas de su producción artística.

Tiendas de campaña, gradas, vallas, parrillas, rejas o incluso el rebobinador de la alfombra roja son motivos recurrentes de planificación provisional del espacio público. Estos elementos destinados a la utilización temporal, afirman por sus estructuras y sus materiales su destino y su temporalidad. Otras formas parecen ser inspiradas en la anticipación de los riesgos. Este es el caso de las diferentes bolsas de aire, rescates de canoas y estructuras defensivas de metales.

Todos estos elementos son operativos en su uso en un momento y lugar decisivo que no está predefinido. Connotaciones que pueden aparecer como objetos e instalaciones, que muestran estructuras comunes en la vida cotidiana. Por lo tanto, sobre todo en nuestra sociedad son elementos a menudo utilizados tanto para los civiles como los militares, ya sean individuales o colectivos. Fabrice Gygi los presenta descontextualizados sin un destino concreto, provocando una tensión, entre el espacio privado y el espacio público, que es el lugar de la exposición. Al mismo tiempo definiendo las fronteras del espacio de exhibición. Se convierten así en signos tangibles de formas estandarizadas que conllevan la organización de nuestras relaciones sociales.

La tradición artística recorre a las contingencias estructurando la relación formal del espectador con la obra de arte, y por lo tanto la relación del espectador con el mundo. Fabrice Gygi no duda en tomar arquetipos formales: columnas y escaleras (el lenguaje de la arquitectura básica), modelos (primera etapa de la escultura figurativa) y lienzos. Consigue confrontar a los visitantes con a la realidad de estructante y convenido del mundo, uniendo los diferentes elementos de la exposición. El conjunto específico y espacial de la exposición nos deja un sabor amargo de una toma de conciencia opresora.



5. Fabrice Gygi, *Mutual Agreement*, 2000.



6. Fabrice Gygi, *Mutual Agreement*, 2000.



7. Fabrice Gygi, *Mutual Agreement*, 2000.



8 y 9. Fabrice Gygi, *Mutual Agreement*, 2000.



10. Fabrice Gygi, *Imbisswagen*, 2000.

4. PER BARCLAY

La Banque, Genève IV, 2005

Flux y Etat-major, Holmenkollen Bunker I, 2006

Desde que Per Barclay encontrara su propio camino hace veinte años, la tensión es el concepto principal en la búsqueda plástica e intelectual y el proceso de construcción de sus obras. Una tensión dinámica y muchas veces ambigua que ha venido oscilando entre la calma, la ansiedad y la tragedia (uso de la sangre, elementos que sugieren violencia y dolor: guillotina, cuchillas, sierras, cuerdas) y siempre aliñada con parquedad rutilante y un esteticismo que a veces se ha llamado “clasicista” pero al que probablemente le quede mejor el calificativo de “palaciego” o, si me apuran, “italiano”. Es, de hecho, su formación en Italia lo que pone en contacto al artista nacido en Oslo igual con nuevas prácticas y planteamientos del arte povera o de los transvanguardistas, que con los tesoros pictóricos y escultóricos del país. La carrera de Barclay es conocida por sus intervenciones sobre el espacio, sobre todo por instalaciones que recurren a la inundación parcial de lugares mediante líquidos opacos y llenos de simbolismo (aceites, sangre, agua), así como por el uso casi clínico de la fotografía, siempre más como un elemento de la construcción ambiental que un documento y mucho menos como algo con valor estético por sí mismo.

En esta última individual se articulan resumidamente tales recursos y preocupaciones. No obstante, la habitual tensión tiende aquí a ser más dulce, hallando un sentido parecido al de “equilibrio armónico”. Lo primero que puede verse es una fotografía llamada Ashild que muestra la imagen de una mujer apenas cubierta por un velo que flota plácidamente en el agua, como una especie de Ophelia austera, acaso en su sueño eterno. El conjunto excede a la imagen en sí ya que el inestable armazón de vidrio y metal no se encuentra sujeto a la pared sino que se sostiene sobre cuatro pequeños caballetes. A continuación se recorre una instalación lumínica donde dos lámparas y su cableado componen un negativo al de los habituales espacios inundados: sólo dentro y caminando, podemos apreciarla. En la última sala asistimos a una afortunada combinación y profundización de lo anterior. Una instalación sonora depende del contacto del visitante con un cable metálico que la recorre longitudinalmente: de la alteración que el hombre haga de su tensión, de su estabilidad silenciosa. Junto a la pared opuesta otra pieza fotográfica se mantiene en un equilibrio aún más precario que Ashild. Es un díptico (por tanto doblemente inestable) con la imagen muy simétrica de un hombre que reposa grave pero dulcemente sobre una extensión de guijarros: la tensión se difumina. Un Barclay más lírico y acaso autobiográfico ofrece un conjunto que muestra una nueva tensión, un suave equilibrio.

Estudia Historia del Arte en Bergen (Noruega). Es ahí donde, bajo la influencia de Edward Munch, comienza a trabajar con los conceptos de tensión y dramatismo que son la base de sus piezas. En 1979 abandona Noruega para emprender su formación y carrera en Italia, donde el arte povera todavía domina la escena artística. Estudia primero Istituto Statale de Florencia, después en la Accademia di Belle Arti de Bolonia

(1981) y dos años más tarde en Roma. A partir de 1984 expone sus trabajos con regularidad en galerías italianas y noruegas y, una vez reconocido internacionalmente, pasa a exponer en los principales centros de arte contemporáneo europeo, en colaboración con los cuales van desarrollando sus instalaciones y obra fotográfica. Después de pasar por Nápoles se muda a Turín, ciudad en la que entra en contacto directo con los artistas del arte povera. Sensible a los tesoros artísticos italianos, sus obras se suavizan y estetizan durante este periodo a partir del cual emplea el óleo y el agua como elementos pictóricos, y el acero y el cristal como materiales estructurales de sus piezas. En la línea del conceptualismo, utiliza diferentes soportes (fotografía, instalaciones...) en el desarrollo de una obra que gira alrededor de una preocupación fundamental: el espacio. Sus series de trabajo incluyen interiores inundados con distintos líquidos, casas, instalaciones sonoras y formas hinchables, así como algunas digitalizaciones fotográficas murales. Entre sus exposiciones más importantes destacan las del MOI Deptford Street (Londres, 2000), National Museum of Contemporary Art (Oslo, 1998), C.C.C. (Tours, 2001), Galería Michel Rein (París, 2001) o el Palacio de Cristal (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía) (Madrid, 2003).

Aunque el artista vivió alrededor de quince años en Italia y, pese a que desde 1995 vive en París, continúa apegado a Noruega, país al que representa en la Bienal de Venecia de 1990. Sus orígenes dejaron marcas particularmente evidentes en su original percepción de la naturaleza, transmitida a través de la idea de habitáculo más que de la de una apreciación directa. Éste se convierte en receptáculo del paisaje, en ósmosis plena con él, pero invirtiendo todos los principios interior-exterior.

Llueve en el interior de pequeñas casas construidas en cristal y metal por Per Barclay, donde el agua se expande en las mesas de la instalación del Palacio de Cristal de Madrid, contenida en los cubos de cristal y en los Interiores o en otras Casas de Agua. Si no es agua lo que corre, se trata del soplo de aire que respira y que se percibe, ya sea a través del sonido o de la acción del aire que infla materias flexibles. A veces, aire y agua están asociados como en los colchones de agua. Los elementos aparecen como los principales protagonistas de las esculturas y de las instalaciones in situ, y se expresan siempre en obras evolutivas que dan cuenta del acecho de la naturaleza sobre lo que está construido de forma simple, sin el aparataje técnico del que se ha dotado el hombre con el fin de defenderse en ella.

El otro aspecto de las obras de Barclay concierne a lo contrario, la fijación de la imagen en todas las intervenciones donde el agua u otros líquidos, el aire u otros elementos, acusan la ausencia del hombre. Son numerosas las instalaciones que sólo pueden percibirse de forma efímera o desde un exiguo punto de vista, mientras que el artista escoge retomarlas en la excelencia del punto de vista de la fotografía.

La conexión entre espacio real y espacio de la fotografía llevan al artista a poner a prueba la lucidez del espectador para constatar la separación entre uno y otro. La mayoría de las fotos de estas instalaciones se reflejan en las habitaciones de agua pero, sobre todo, en las habitaciones de aceite.

En 1989, en los aseos de una fábrica abandonada en Breda, Holanda, el artista recubre la superficie del suelo con aceite de motor. Se trataba de su primera habitación de aceite, *Lokaal 01*. Al inicio, estas habitaciones sólo existían para ser fotografiadas, la foto señala la imagen de un espacio que no está, pero el espacio en sí mismo no tiene más pretexto que el de existir. Por ello, las instalaciones podrán ser visitadas o no, pero una nueva dimensión aparece materializada por un elemento perturbador recurrente.

Ya se trate de una lámpara halógena desnuda, de un sonido estridente o de un globo, inflado por un motor, que nos impide entrar en una habitación, ese “algo” nos hará ceder a la realidad de nuestro cuerpo que no lo soporta. La última serie de fotografías de bailarines captados en posturas incómodas, aparece como una especie de continuación de ese experimento que el espectador había experimentado ya en su cuerpo.



11. Per Barclay, *La Banque, Genève IV*, 2005.



12. Per Barclay, *La Banque, Genève IV*, 2005.



13. Per Barclay, *Etat-major, Holmenkollen Bunker I*, 2006.



14. Per Barclay, *Flux*, 2006.



15. Per Barclay, *Flux*, 2006.



16. Per Barclay, *Flux*, 2006.

5. CARSTEN HÖLLER

Y, instalación, 2003

Doctor en biología, Carsten Höller incorpora su formación científica a su trabajo de artista, dedicando una atención especial a la naturaleza de las relaciones humanas. La participación del espectador es clave en todas las esculturas de Höller, no como fin, sino como vehículo con el que poner a prueba las teorías del artista sobre la percepción humana y las reacciones fisiológicas. El Experimento científico y el encuentro sensual a partes iguales, la mayor parte de las veces las piezas de Höller están dedicadas a su particular obsesión: el análisis químico de la naturaleza de las emociones humanas.

Höller siempre ha tenido un gran interés por un arte participativo, en donde la experiencia del espectador primara. Si alguna vez ha realizado una obra que no podía ser participada activamente lo era para hacer una referencia a la participación. Tal es el caso cuando en los noventa montó una serie de instalaciones “para matar niños”, en las que uno de los trabajos era una hamaca en el borde de una terraza de un edificio elevado. En otros en los que no ha construido toboganes ha lanzado a los visitantes por los aires, *Flying Machine* (la máquina de volar) de 1996. *Upside-Down Goggles* (auriculares arriba y abajo) (1994/2001) en los que se modificaba la visión. *Frisbee House* (la casa de Frisbee) de 2000, con una habitación llena de Frisbees, o *Ball House* (1999), con bolas, aquí, los visitantes podían jugar con los Frisbees o con las bolas. *En Upside-Down Mushroom Room* (habitación de setas arriba y abajo) (2000), una instalación con unas setas gigantes colgantes que daban vueltas del techo en una habitación que se movía de arriba abajo. Todo esto es un ejemplo más, en donde la frontera entre espacio sacralizado del museo en donde ‘adoramos’ las obras de arte, se confunde con la de la sala de juego, ya que la interacción del visitante, que deja de ser mero espectador, tiene un gran componente lúdico. Las expresiones se tornan, de meditabundas en el silencio respetuoso, a la contemplación en risotadas ruidosas. Esto es otra posibilidad de indagación del interior de cada uno. Lo novedoso de estas manifestaciones es la elevación de categoría de la risa y el juego a gran arte. El museo hermanado con el parque de atracciones. La danza en el exclusivo teatro de ópera se funde con el baile de barrio, en cuanto a experiencia interactiva se refiere. La interacción formal ya se había hecho con los cuadros costumbristas en los museos en donde el *Moulin de la Galette* (un baile) se expone en el Louvre.

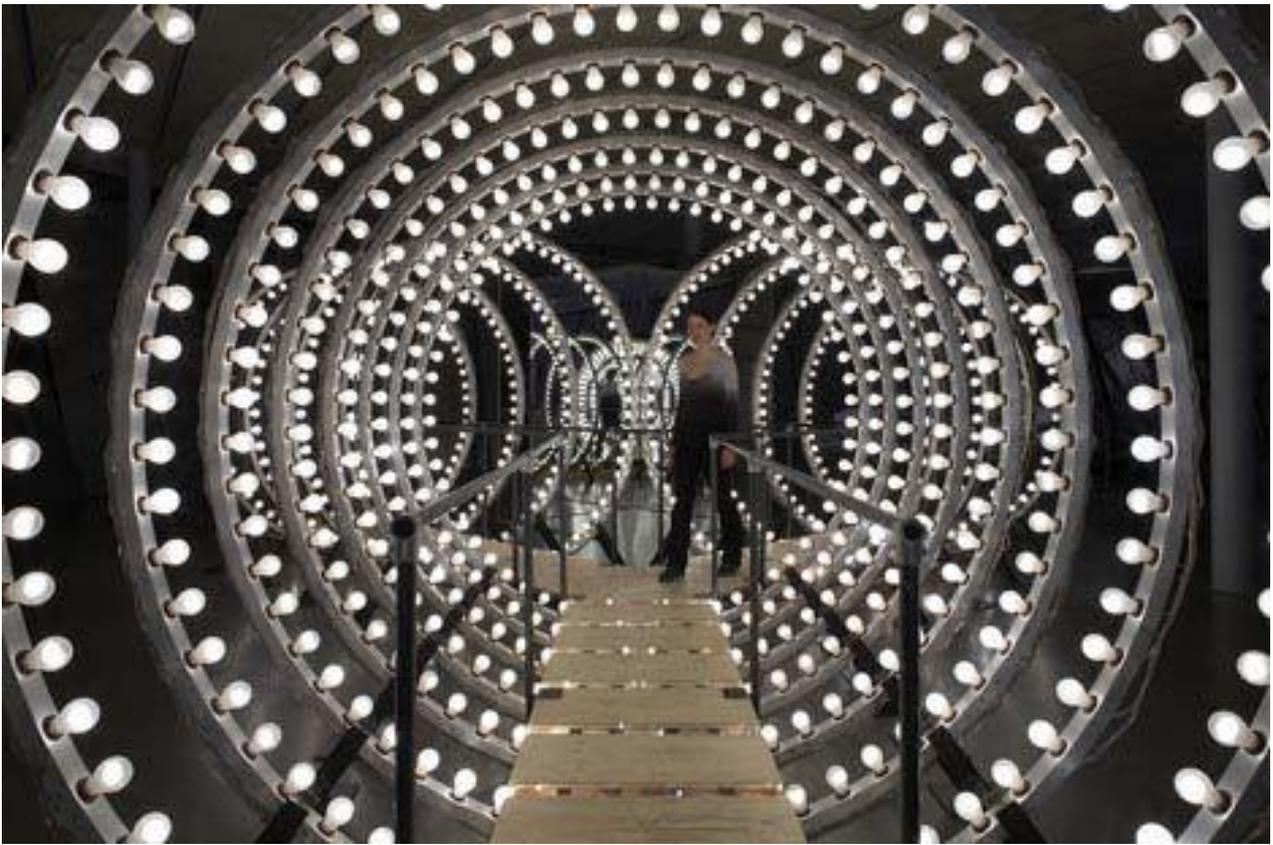
No hay duda de que la Tate Modern de Londres es, además de una de las Galerías de Arte Contemporáneo más importantes del mundo, una de las más atrevidas a la hora de instalar piezas que, tanto por sus dimensiones como por su propia razón de ser, no tendría cabida -en todos los sentidos- en casi ninguna otra institución artística del mundo. El último ejemplo de esto es la instalación, desde el 10 de octubre de 2006 hasta el 9 de abril del 2007 de la última obra de Carsten Höller (Alemania, 1961), *Test Site*

Esencialmente, *Test Site* son tres enormes y espectaculares toboganes situados en la Turbine Hall de la Tate Modern. Los toboganes, de distintas formas y dimensiones, conectan esta amplia galería de entrada con distintos niveles del Museo, de manera que

es posible usar (resulta extraño usar este verbo cuando nos referimos a una instalación artística) el menor de los toboganes sin necesidad de recoger el ticket de acceso, necesario para los dos mayores. Obviamente, el tobogán sólo permite el descenso, por lo que sin duda debería ser la última obra a la que el visitante de la Tate centre su atención. Sin embargo, la enorme sorpresa que causa provoca que muchos de los visitantes suban al primer piso para tirarse por el menor de los toboganes antes de entrar en las demás salas de la Tate, por lo que, paradójicamente, la instalación “de despedida” se convierte en una bienvenida.

La instalación *Y*, (2003) ofrece una experiencia desorientadora. El trabajo: un pasarela en una tarima en forma de “y” rodeada por una espiral con bombillas de luz blancas en parpadeo constante, fue creado para la exposición “Sueños y conflictos. Demoras y revolución” en el pabellón italiano en la Bienal de Venecia de 2003. Las luces blancas de flash en una secuencia da la impresión de ser electricidad en movimiento a través de la espiral. la estructura parece girar hacia la derecha o hacia la izquierda, dependiendo de la dirección de la luz de la secuencia. Como un tornado horizontal, *Y* sumerge a los espectadores mientras caminan por la pasarela en un remolino, para llegar a una bifurcación y tener que elegir el tramo final. Cada bifurcación conduce a un callejón sin salida, que obliga a los espectadores volver sobre sus pasos, o a un espejo, que crea otro tipo de repetición en forma de una reflexión. Con su espiral y la duplicación de movimientos, *Y* confunde al espectador. Dentro de la obra de Höller, *Y* pertenece a una serie de instalaciones con paredes de bombillas de luz blancas que flashean al unísono. La serie comenzó con la instalación de *Light Wall* (2000), que se hizo para la exposición “Synchrosystem” en la Fundación Prada en Milán en 2000-2001. De hecho, las bombillas de flash son tan rápidas y tan intensas que los espectadores con un historial de ataques epilépticos son advertidos del peligro que corren. Para Höller, *Y* también está relacionada con la novela de Max Frisch *Mein name sei Gantenbein*” de 1964. El protagonista Gantenbein juega con varias identidades, y eventualmente pretende ser un hombre ciego. Activando y desactivando su papel de ciego en su tiempo libre, Gantenbein disfruta observando a otras personas que piensan que no puede ver.

Carsten Höller centra fundamentalmente su investigación artística en los diversos aspectos de la percepción humana. Una parte significativa de su obra explora cómo la composición de la luz, ya sea natural o artificial, tiene un efecto directo sobre nuestra percepción del espacio y de los objetos de un entorno determinado. Como sacado de un parque de atracciones, la instalación *Y* de Höller consigue el efecto de una serie interminable de reflejos de la instalación y sus visitantes. El espejo opuesto y sus infinitos contra-reflejos enfrentan a los espectadores con un gran número de imágenes de sí mismos, así como una ampliación óptica de la habitación.



17. Carsten Höller, *Y*, *Instalación*, 2003.



18. Carsten Höller, *Y*, *Instalación*, 2003.



19. Carsten Höller, *Upside-Down Mushroom Room*, 2000.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Barclay, Per, *Per Barclay: Installations with Motor Oil*, Henie-Onstad Kunstsenter, 1991.
- Benjamín, Andrew, editor, *Installation Art*. Thames & Hudson Ltd. Londres, 1993.
- Bishop, Claire, *Installation Art a Critical History*, Tate, London, 2005.
- Bonnet, Frederick, Speranza, Giulietta, Navarro, Mariano y Barclay, Per, *Per Barclay*, Hopefulmonster, 2004, 140 p.
- Bourriaud, Nicolas Esthétique relationnelle Presses du réel, Dijon, 1998.
- Buskirk, Martha, *The Contingent Object of Contemporary Art*, The MIT Press, 2005.
- Coles, Alex, ed. *Site-Specificity. The Ethnographic Turn, De-, Dis-, Ex-, Volume 4* Black Dog Publishing , 2000, 208 p.
- Corbetta, Caroline, *Carsten Höller*, (Supercontemporanea) Electa, 2007, 108 p.
- 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.
- Debord, Guy La sociedad del espectáculo, Ed. Pre-textos, Valencia, 2005.
- Fried, Michael. *Art and Objecthood. In Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- Groys, Boris, *Ilya Kabakov: The Man Who Flew into Space from his Apartment*. The MIT Press, 2006.
- 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.

- Krauss, Rosalind, *Pasajes de la escultura Moderna*, Akal, 2002.
- Kwon, Miwon, *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. The MIT Press, 2005, 230 p.
- Larrañaga, Josu, *Instalaciones*, Colección "Arte Hoy", Editorial Nerea, 2001.
- Lionel Bovier, ed., *Fabrice Gygi*, JRP|Ringier, 2009, 176 p.
- McEvelley, Thomas, *Sculpture in the Age of Doubt*, Allworth Press, 1999
- Miller, John, *Fabrice Gygi*, RP|Ringier/Kunstmuseum St. Gallen, 2005.
- Morgan, Jessica, *Carsten Höller: Test Site*, Tate Publishing, Londres, 2007.
- Nechvatal, Joseph, *Immersive Ideals /Critical Distances*. LAP Lambert Academic Publishing. 2009.
- O'Doherty, Brian, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, University of California Press, 2000.
- Oliver Grau, *Virtual Art, from Illusion to Immersion*, MIT Press 2004.
- Pearson, Mike, *Site-Specific Performance*, Palgrave Macmillan, 2010.
- 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)
- 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)
- Stoos, Toni, ed., *Ilya Kabakov Installations: 1983-2000*, Catálogo Raisonné, Richter Verlag, Düsseldorf, 2003.
- Sudenburg, Erika, Editor, *Space, Site, Intervention. Situating Installation Art*, U. Minnesota Press, Minneapolis, 2000.