

EL CUERPO, LO GROTESCO Y EL ESPECTÁCULO EN LA ESCULTURA DE INSTALACIÓN

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, grotesco, espectáculo.

Resumen:

El arte instalación a través de una representación de cuatro artistas que se distinguen por sus recursos espaciales y de intervención, y por la utilización de los conceptos de lo grotesco y el espectáculo como unas de las características de su lenguaje visual y estético. Los casos de estudio se centran en obras determinadas de Maurizio Cattelan, Jimmie Durham, Christoph Büchel y Lee Bul.

Abstract:

The Installation Art through a representation of four artists who are distinguished by their space resources and interventions, and the use of the concepts of the grotesque and the spectacle as one of the characteristics of their visual language and aesthetics. The case studies focus on specific works by Maurizio Cattelan, Jimmie Durham, Christoph Büchel and Lee Bul.

INTRODUCCIÓN

El cuerpo grotesco

Al ser excavadas muchas ruinas de Roma se descubrieron sepulcros decorados con esculturas y arte erótico y extravagante: seres mitad humanos y mitad machos cabríos participando en orgías. Los arqueólogos de la época concluyeron, no sin ciertas dudas, que aquellas cuevas o grutas habían sido construidas por los romanos para venerar a sus dioses profanos. Las obras de arte y esculturas que imitaban las escenas procaces y casi terribles descubiertas en aquellas grutas pasaron después a denominarse “grotescas” se asociaba entonces a algo profusamente decorado con un estilo oriental y exótico. La adjetivación de la obra de arte grotesca, pues, tiene un trasfondo histórico que ha sido reactualizado constantemente por la historiografía del arte, también el arte contemporáneo.

El cuerpo grotesco es un concepto, o tropo literario, propuesto por el crítico literario ruso Mikhail Bakhtin en su estudio de François Rabelais. Con el uso del cuerpo grotesco en sus novelas, Rabelais relacionó conflictos políticos con la fisiología del ser humano. De esta manera, Rabelais utilizó el concepto como una “figura ingobernable del intercambio biológico y social.” Bakhtin establece claramente dos importantes conceptos el primero es el carnaval (carnavalesque) que Bakhtin describe como una institución social. El segundo es el realismo grotesco (cuerpo grotesco) que es el que estudia la interacción entre lo social y lo artístico, así como el significado del cuerpo. Bakhtin afirma que al salir fuera de una cultura, uno puede llegar a comprender su propia cultura. Este proceso de "enriquecimiento recíproco" abre nuevas posibilidades para cada cultura, revela las potencialidades ocultas, promueve la renovación y el enriquecimiento y crea nuevas voces, que pueden hacerse auténticas en una futura interacción dialógica (dialogismo). El cuerpo grotesco es una celebración del ciclo de la vida: el cuerpo grotesco es una figura cómica de la ambivalencia profunda: su significado positivo se liga al nacimiento y la renovación y su significado negativo se liga a la muerte y al decaimiento. La obra de Maurizio Cattelan y Lee Bul pertenecen a este tipo de genealogía del cuerpo grotesco.

El Espectáculo

Guy Debord concibe el espectáculo como el producto básico de la sociedad moderna. En la sociedad del espectáculo existe un nuevo sujeto de gobierno y por lo tanto un nuevo modo de ejercer el poder. La política se ha convertido en un espectáculo y el ciudadano, en espectador de la teatralización o de la escenificación de los poderosos para mantener el orden dominante. El espectáculo nace con la modernidad urbana, con la necesidad de brindar unidad a las poblaciones mediante la imposición de modelos culturales y funcionales a escala total. La vida espectacular, en el sentido que da Debord a este término, es la vida tal cual la aceptamos en la actualidad.

La sociedad del espectáculo es una sociedad sin política, en la que los individuos se han visto desposeídos brutalmente de las posibilidades y de los riesgos de la acción. Los

espectadores viven en la seguridad de una existencia tranquila, pacífica y administrada, o bien víctimas de la exclusión y de la precariedad:

“A los espectadores les une una relación unidireccional con el centro mismo que los mantiene aislados a unos de otros. [...] El espectador no se encuentra en casa en ningún sitio, porque el espectáculo se encuentra en todas partes. [...] La función del espectáculo en la sociedad consiste en la fabricación concreta de la alienación. [...] El espectáculo corresponde al momento histórico en el que el producto completa su colonización de la vida social. [...] La mercancía es ahora todo lo que hay que ver; el mundo que observamos es el mundo del producto.” Guy Debord (2002:42).

El capitalismo competitivo, organizado en torno a la producción, a una forma tardía del capitalismo organizada alrededor de consumo, medios de comunicación, información y tecnología, nuevas formas de dominación y abstracción complica enormemente la realidad social. Es así como nace la teoría de la abstracción y la sociedad de la información de los consumidores de medios de comunicación en un mundo totalmente administrado. Las instalaciones propuestas por Christoph Büchel y Jimmy Durham incorporan los conceptos de la crítica del espectáculo y la sociedad administrada.

1. MAURIZIO CATTELAN

Him, 2001

La nona ora, 1998

Maurizio Cattelan a menudo es descrito como el que expresa verdades universales sobre temas tales como la alimentación, la muerte y la autoridad a través de lo que parecen ser bromas o trucos: una ardilla de peluche que se ha filmado a sí mismo en la mesa de la cocina, el Papa Juan Pablo II anulado por un meteorito, un niño en forma de Hitler rezando sobre sus rodillas. Su trabajo intenta subvertir y desafiar el pensamiento contemporáneo, la distinción entre el arte y la realidad para provocar una reacción de desenfoque.

“Sólo tomo un minuto para cada idea,” dice Cattelan. Después normalmente encarga a alguien para hacer el relleno necesario o moldeado de las piezas. “No hacer nada. Sólo sigo comiendo cosas. En este caso imágenes e información. Y, a continuación, hay un proceso de selección y separación que no es realmente consciente. “Trabajo más con mi estómago que con mi cerebro. Es un proceso digestivo. No sé qué de.”

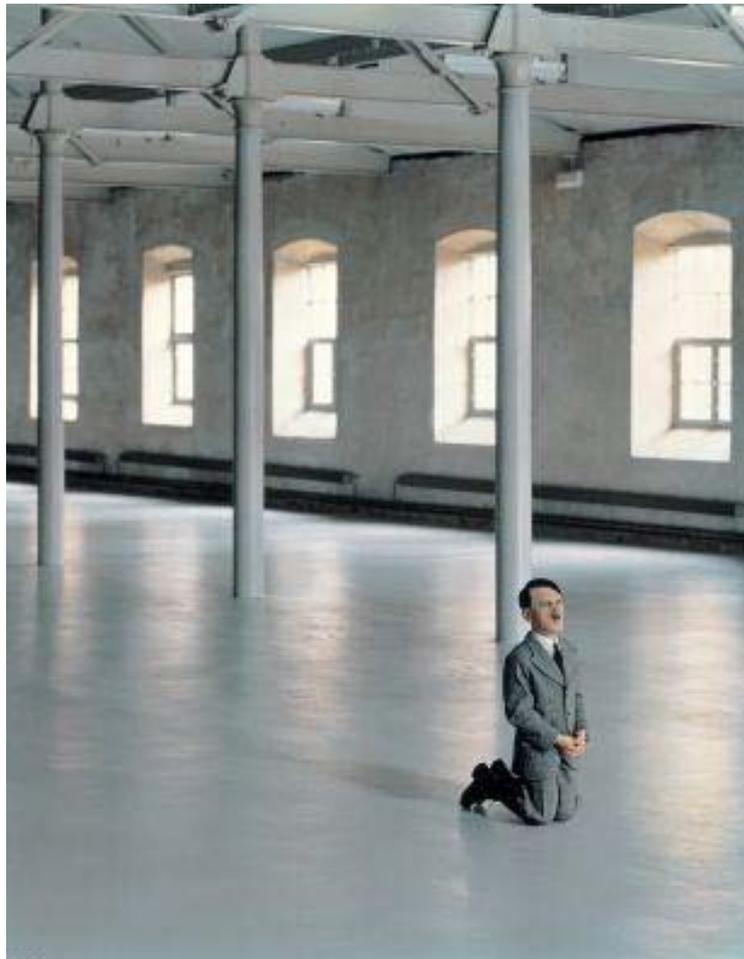
Se niega a tomar una postura y afirma que él no sabe lo que significa su trabajo. La Fundación Trussardi describe su trabajo como algo entre “curiosidad infantil y rebelión grotesca”. Finalmente, dice: “mi objetivo es ser lo más abierto y tan incomprendible como sea posible. Tiene que ser un perfecto equilibrio entre la apertura y cierre.” Admite que la ubicación de su trabajo es crucial. “Necesita una situación donde el trabajo y el lugar produzca un cortocircuito”.

La presentación especial de un trabajo de reflexión por Maurizio Cattelan se expone en las galerías del Turner. Se trata de una serie de esculturas de Maurizio Cattelan en las que coloca figuras modernas y contemporáneas como el presidente John f. Kennedy y el Papa Juan Pablo II en situaciones para provocar la contemplación o debate acerca de los aspectos más alarmantes de la humanidad —en este caso, la presencia y la naturaleza del mal. Esta pieza, *Him*, yuxtapone el cuerpo vulnerable, aparentemente inocente de un niño con la cara de adulto de Adolf Hitler, que es ampliamente considerada como la persona que más maldad ha hecho en el siglo XX.

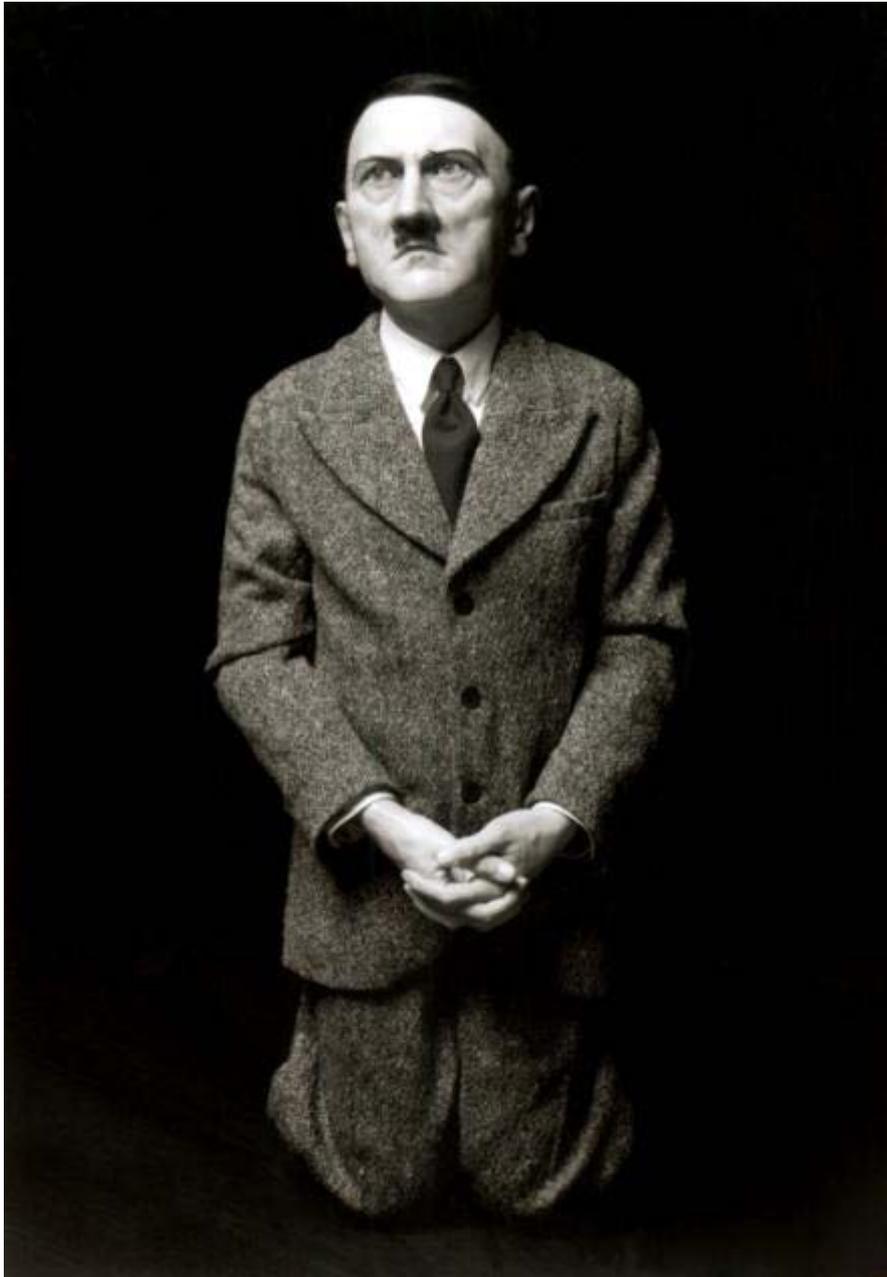
Con la disposición de la pieza *Him* la intención es que los espectadores primero aborden esta diminuta figura desde la parte posterior y reconozcan, a continuación, Hitler cuando se enfrentan a la parte delantera. La escala de la figura, en relación con la estatura física de los espectadores, cambia la relación de poder, tal vez plantea respuestas contradictorias, pero no disminuye la potencia de la imagen de Hitler y la magnitud de sus crímenes. Puede servir como un recordatorio de que la cara del mal no siempre es fácilmente reconocible. La combinación de imágenes de Cattelan y la experiencia de encontrar este trabajo, ofrecen la oportunidad para la reflexión —sobre el Holocausto, en poder de un solo individuo para crear el mal en la historia reciente y sobre las respuestas personales y sociales de las atrocidades de pasado, presente y futuro.

El papa Juan Pablo II ha sido alcanzado por un meteorito. El vicario de Cristo en la Tierra rueda por el suelo. Su rostro se contrae en una mueca de dolor. Tras él, una estela de cristales rotos señala el trayecto de la roca espacial.

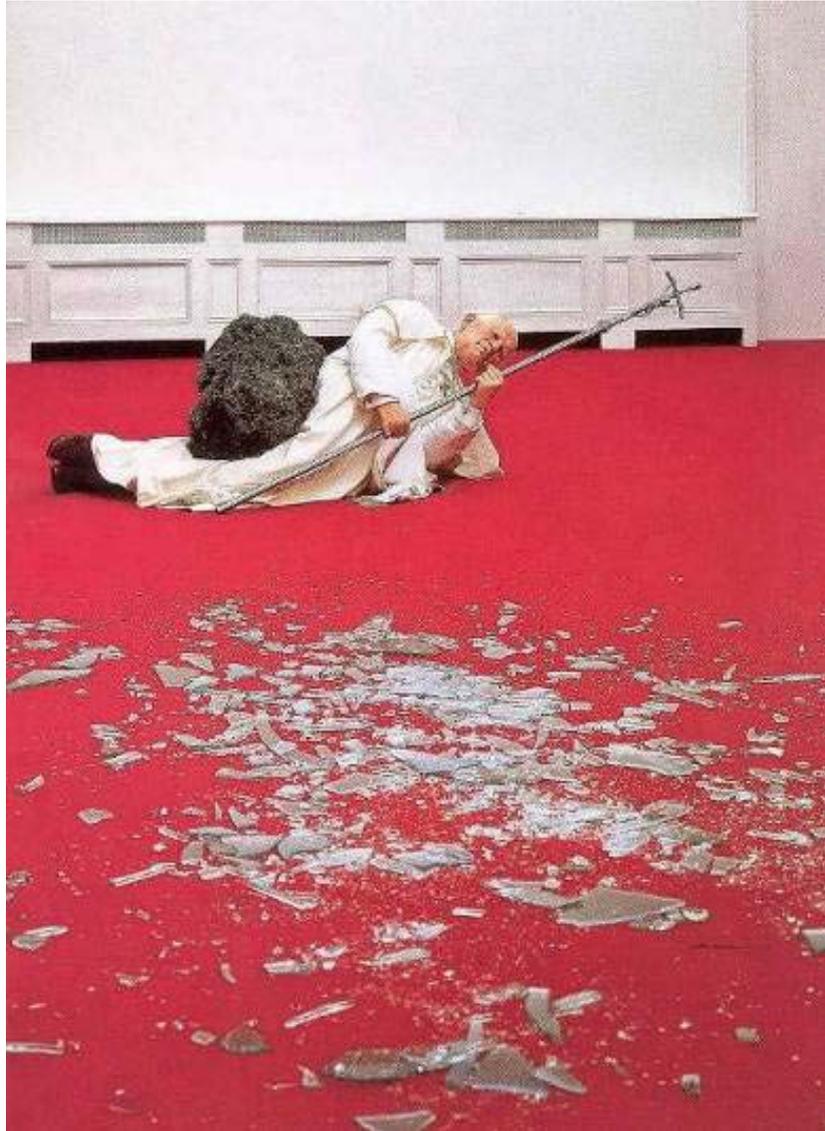
La escultura se llama *La novena hora*, su autor, el artista italiano Maurizio Cattelan, famoso por su ingenio, su humor negro y su gusto por el escándalo, explica: “Me gusta la idea de que alguien está tratando de salvar al Papa, como un milagro al revés que no viene del cielo sino de la Tierra”. Los enunciados de Cattelan suelen ser críticos y desconcertantes porque en el fondo, como muchos artistas, piensa que las obras deben hablar por sí mismas. En su caso, sus piezas ciertamente lo hacen. De hecho, sí hubo alguien que trató de salvar al Papa —al menos a este Papa. Cuando la escultura se exhibió en Polonia algunos visitantes indignados se apresuraron a quitar el falso meteorito para enseguida tratar de poner en pie la figura de Juan Pablo II. Divertido, Cattelan comentó más tarde: “En el fondo se trata tan sólo de un pedazo de cera”.



1. Maurizio Cattelan, *Him*, 2001.



2. Maurizio Cattelan, *Him*, 2001.



3. Maurizio Cattelan, *La nona ora*, 1998.



4. Maurizio Cattelan, *La nona ora*, 1998.

2. JIMMIE DURHAM

The Petrified Forest, 2003

Un bosque intrincado de armarios de oficina, sillas y escritorios crece en meandros estrechos entre faxes, ordenadores y cables eléctricos, cubiertos por piedras y por una gruesa capa de cemento, trayendo a la memoria o a la imaginación el hecho de una catástrofe. Durham muestra la rutina diaria del trabajo, como si fuera un hallazgo arqueológico de Herculano o Pompeya: la evidencia de un lejano y de un pasado accidentalmente sacado a la luz en una futura civilización que probablemente no comparte los mismos ideales de eficiencia, racionalidad y riqueza típica de la sociedad occidental de nuestro tiempo. En el trabajo de Durham la destrucción pierde el valor negativo que tiene realmente y se transforma en el significado de un cambio y recreación, porque “El arte, al igual que la naturaleza, crea también cuando aparentemente destruye” (G. Di Pietrantonio, 2004). El cataclismo o desastre evocados por el bosque petrificado de Durham pretende mostrarnos que es posible concebir la realidad humana y la organización de su existencia de forma diferente.

Como artista, Durham oscila entre muchos polos. El texto y el lenguaje definen su trabajo. A menudo su trabajo contiene una maravillosa calidad poética, como en la pieza que se creó para la exposición de la documenta de Kassel 1992. Presentó la obra con sus típicas piedras en dos partes *esta piedra es de la montaña/ esta piedra es del Palacio rojo*. La pieza consistió en poner de relieve de manera irónica la documenta de ese año, y hacer un comentario sobre nuestra cultura de la exposición. No se debería creer en nada escribió una vez: al igual que nosotros debemos renunciar a la fe en general: “No hay que creer en nada. La creencia es un fenómeno malvado, inhumano. Los seres humanos evolucionaron con el hecho de cuestionar e investigar, no con el hecho de creer.”

Durham puso el título en otra exposición, celebrada en el Kunstverein de Munich, “Entre los muebles y el edificio” Aquí mostró una nevera que había sido destruida por las piedras: “lo opuesto a una escultura,” como él afirma: “Esta pieza se hizo en nueve o diez días. Cada mañana lanzaban piedras a la nevera. Era como cuando sales a trabajar. Salir de casa temprano por la mañana y lanzar adoquines a la nevera, hasta que cambió su forma de... En lugar de hacer una escultura de piedra con herramientas de talla, lo que quería utilizar es la piedra en sí mismo como una herramienta. No para crear una nueva forma, sino para cambiar un objeto ya existente.” Es el acto de la lapidación de una nevera inocente —Es la rabia lo que se está articulando aquí.

Las obras de Durham se presentan en diversas formas. En sus exposiciones ha mostrado pastel petrificado, una pelota de goma petrificada y una puerta de hierro descomunal sobre el suelo. A menudo, el artista pretende evocar la confusión. Otra área importante de su trabajo son los libros de artista que combinan textos literarios con fotografías de sus actuaciones o con dibujos. En ellos, Durham reflexiona largamente sobre el lenguaje, las palabras y la escritura, sus orígenes y sus funciones.

Tal vez es apropiado que el artista se refiera a los orígenes de las palabras: Durham toda su vida ha estado inquieto se ha trasladado de un país a otro, una vez se describió a sí mismo como un “huérfano sin hogar”, que no tiene ninguna casa pero nunca deja el anhelo de tener una. Durham no se ve a sí mismo como un indio ni como un artista estadounidense. Ha vivido en Marsella, Bruselas, muchos lugares en los Estados Unidos, en México y Europa.

Su arte es difícilmente imaginable sin este cambio constante de ubicación. Durham es un recopilador, un arreglista de la vida cotidiana. Él reúne las cosas, las organiza —o destruye: una vez destruyó una vitrina de una exposición con una piedra que, según el artista, procedía de la casa de Metternich. En cualquier caso, también en Sydney, dejó una enorme roca encima de un coche nuevo.



5. Jimmie Durham, *The Petrified Forest*, 2003.



6. Jimmie Durham, *The Petrified Forest*, 2003.



7. Jimmie Durham, *The Petrified Forest*, 2003.

3. CHRISTOPH BÜCHEL

Shelter II, 2002

Close Quarters, 2004

Installation Dump, 2008

Durante los años 70 con la creciente fuerza del arte contemporáneo, una de las disciplinas que más llamaba la atención era la instalación, sin embargo, debido a su naturaleza y a la complejidad para poder desarrollar un entorno capaz de llegar a un nivel exponencial para el espectador sin llegar a ser solo un ambiente de confusión, las instalaciones fueron perdiendo poder de convocatoria y con ello los pocos artistas dedicados a ellas se fueron desvaneciendo.

Durante la última década, la instalación comenzó a llamar de nuevo la atención, tanto para una nueva generación de artistas alejados de las convenciones comunes y retrogradadas del arte, como para una nueva generación de espectadores familiarizados ya, con ambientes desconcertantes.

En 1966 nace en Basel, Suiza uno de los artistas de la instalación más destacados de los últimos años. Estudiante de diferentes escuelas de arte en su ciudad natal, Nueva York y Alemania, Büchel es capaz de recrear los más increíbles ambientes en sus exposiciones, logrando creaciones tan realistas y sensibles gracias a su detallada habilidad de presentar diferentes mundos en el espacio de una misma instalación.

Con ambientes devastadores de pobreza, desorden y suciedad, todas sus exposiciones logran evocar un sentimiento intenso de vacío en escenarios como bodegas repletas de maquinaria y desperdicios, habitaciones deshabitadas y pasillos desolados en donde cada objeto, sonido e incluso olor, ocupan un papel indispensable durante el recorrido de estas instalaciones que pretenden desorientar al asistente, queda claro que a Büchel le gusta violentar a la audiencia con escenarios incómodos y provocadores y su obra cuenta siempre con tintes de crítica política y social. Sus instalaciones han sido montadas en importantes foros de desarrollo artístico en ciudades como Nueva York, Munich, Los Angeles y Venecia, logrando en todas ellas generar controversia y fascinación.

Para su instalación *Shelter II* (2002) desarrolló un rizoma laberíntico temáticamente diferente y por un gigantesco sistema tubular interrelacionado construye espacios claustrofóbicos como una matriz físicamente experimentable. Durante su estancia de tres meses como artista en residencia en el espacio O. K en Linz el artista suizo, Christoph Büchel ha redefinido completamente la situación de la arquitectura y la entrada de la galería. La Entrada a su instalación más grande *Shelter II* comienza a través de un sistema tubular gigantesco que teatraliza un universo paralelo entrópico, con habitaciones aisladas de tipo ermitaño y situaciones de desastres y de caos.

Los visitantes se convierten en los propios compañeros y actores de la instalación laberíntica. Se debe subir a través de agujeros en las paredes, deslizarse a través de las habitaciones y subir por escaleras para viajar desde la habitación tipo aula hasta la habitación tipo cine, y hasta una habitación tipo cocina que es plenamente operativa y amueblada. Algunas habitaciones están disponibles, otros están en un estado de dejadez como si de repente se hubieran abandonado. Büchel utiliza materiales de uso cotidiano, como colchones, sofás, chatarra, herramienta, periódicos etc., están dispuestos en un caos aparentemente sin esperanzas, pero nos cuentan y anuncian la historia de la vida y la supervivencia. El estrecho túnel, los pasajes y espacios de la experiencia cotidiana pueden causar temor, y a veces incluso, un estado claustrofóbico a los transeúntes. Pero al mismo tiempo y con la hibridación entre el arte y la vida cotidiana, entre lo que está dentro y fuera, entre la ficción y realidad, el artista rompe el espacio cerrado.

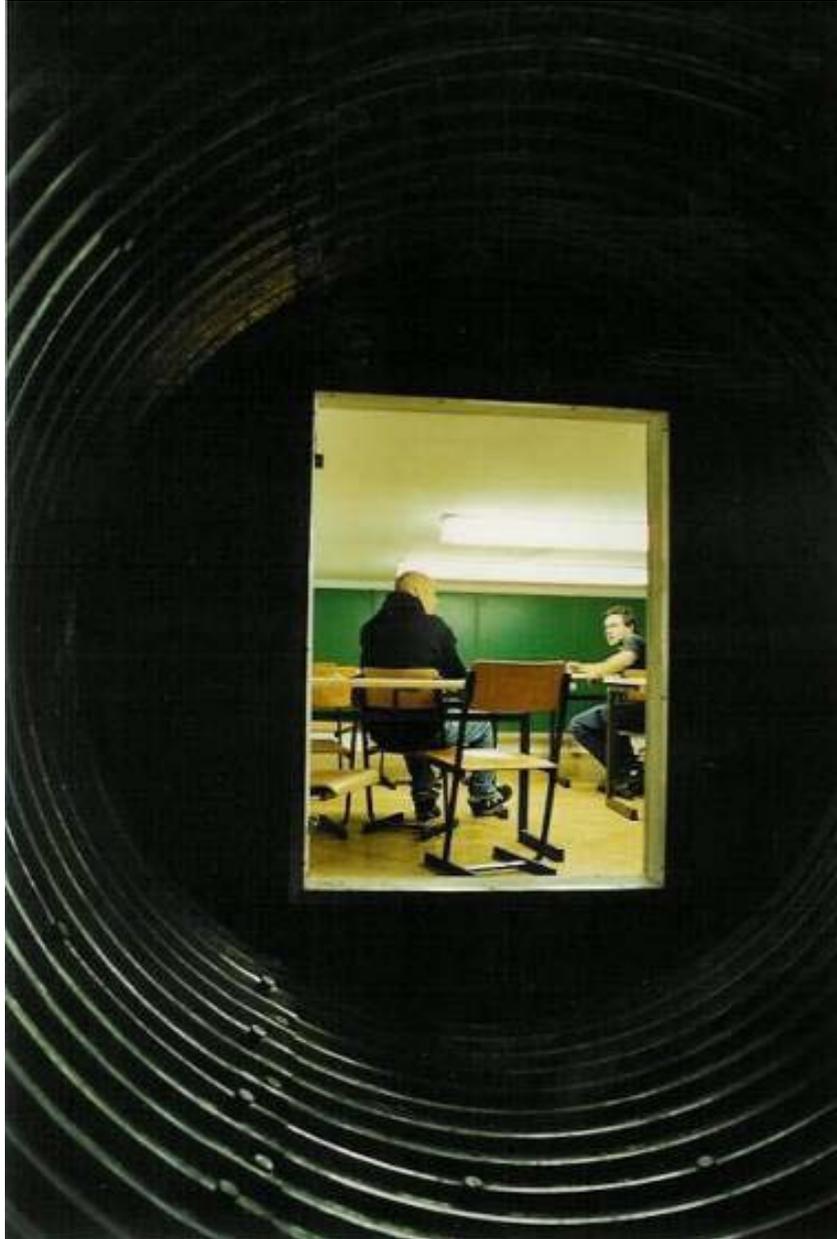
Christoph Büchel crea entornos hiperrealistas que son, en esencia, entrar mentalmente en el trabajo del artista. Sus instalaciones detalladas son representaciones tridimensionales de espacios interiores o situaciones que a menudo transmiten una mentalidad psicológica extrema, como la de un sobreviviente, una persona sin hogar o un agorafóbico. Estos entornos ficticios pero altamente creíbles –habitaciones dentro de las habitaciones– son cuidadosamente expuestos para que se elimine el marco institucional del museo de arte y toda referencia al contexto de la galería.

Una complejidad que se encuentra en el detalle elaborado que el artista desarrolla para cada proyecto, una sensibilidad artística que permite aflorar frecuencias de lo social y lo político dentro de un espacio único contemplativo. Büchel localiza las contradicciones y las desigualdades sociales en las fuerzas ideológicas dominantes en la sociedad de hoy (capitalismo global, consumo sin principios, conservadurismo religioso, hegemonía estadounidense) y encuentra un camino a través de su trabajo para satirizar, desmitificar y resistir a estas fuerzas al revelarles a estas ideologías dominantes realidades construidas sujetas a cambios permanentes.

A pesar de que parecen tan apocalípticos, los espacios que el artista suizo Christoph Büchel diseña son más reales de lo que nos gustaría. Estos espacios los conocemos a través de películas (especialmente de ciencia ficción o películas de desastres), desde las fotografías de periódicos –pero también aparecen principalmente en nuestras pesadillas en nuestras fobias reprimidas y neurosis. Christoph Büchel nos asusta con sus escenarios a través de las catacumbas del subconsciente colectivo. Estos espacios son más que una ficción o visión de futuro, unos ensayos consistentemente hiperrealistas de lo peor que pueda ocurrir.

Christoph Büchel recorta la distancia de seguridad entre la obra artística y el espectador en los entornos de su “vida real”. Su trabajo penetra la fuerza bruta en la estructura dada –la institución, el “cubo blanco”, hasta que desaparece y pone el espectador en el centro de la imagen. Sus producciones son intransigentes, cónicas, surrealistas– y al mismo tiempo muy auténticas.

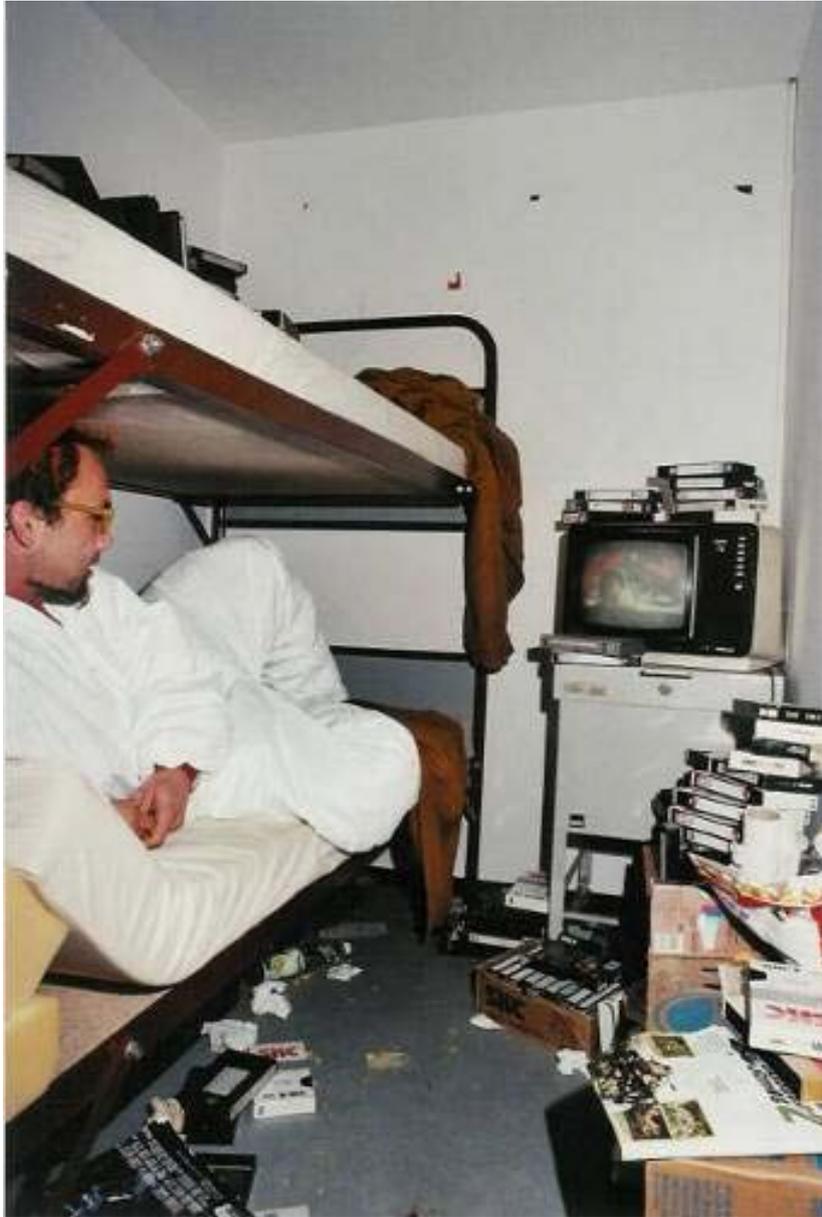
Desplegando un vertedero público, la instalación *Dump* que describe la imagen de su significado literal, es un montón de desperdicio ejecutado a los pies de los visitantes. Periódicos, revistas, botellas, plástico, latas, sillas de coche, se aglutinan en este enorme montón de basura. En el centro, un tubo corrugado de trece metros de largo, hace entrar visitante a un universo a cuatro patas, con un ambiente opresivo y sórdido: un laberinto de espacios confinados y malsanos, con una altura muy baja, atestados de muebles y objetos de uso cotidiano. De una habitación a otra, la ruta en este barrio habitado es laberíntica. En medio de un salón lleno de muebles anticuados se cavó un agujero en el suelo, una excavación arqueológica improvisada. Torcemos por el laberinto para descubrir una Oficina invadida de archivos. Y, a continuación, nos delizamos a través de talleres de materiales de reciclaje y recuperación: latas, metales, plásticos, componentes de equipo. Las luces y aparatos eléctricos todavía conectados nos indican que las personas acaban de abandonar los locales. Diferentes comunidades de personas parecen que coexisten en estos espacios estrechos. Los Asiáticos, las comunidades árabes las de Europa oriental viven promiscuamente en esta construcción, que abarca dos niveles de 200 m². Por una escalera se sube al primer piso de la choza donde descubrimos con sorpresa una sala de fiestas preparada para un festival. Hay Pollos asados ya a la parrilla sobre pan tostado, algunos instrumentos musicales en un estrado y un barril de cerveza. Montones de peluches colgados en una esquina de la habitación. Entre ellos un Mickey que de repente canta la internacional comunista. ¿Cómo puede el símbolo de nuestra sociedad de consumo, Walt Disney, cantar la canción comunista? La mascota parece ser una broma de los habitantes de los locales, soñando, tal vez un mundo mejor y más justo. Esta disonancia es la medida de lo impropio de sus condiciones de vida. No sólo viven de los desechos de nuestra sociedad a través de la recolección y el reciclaje sino también en estos residuos ya que literalmente viven en un montón de basura.



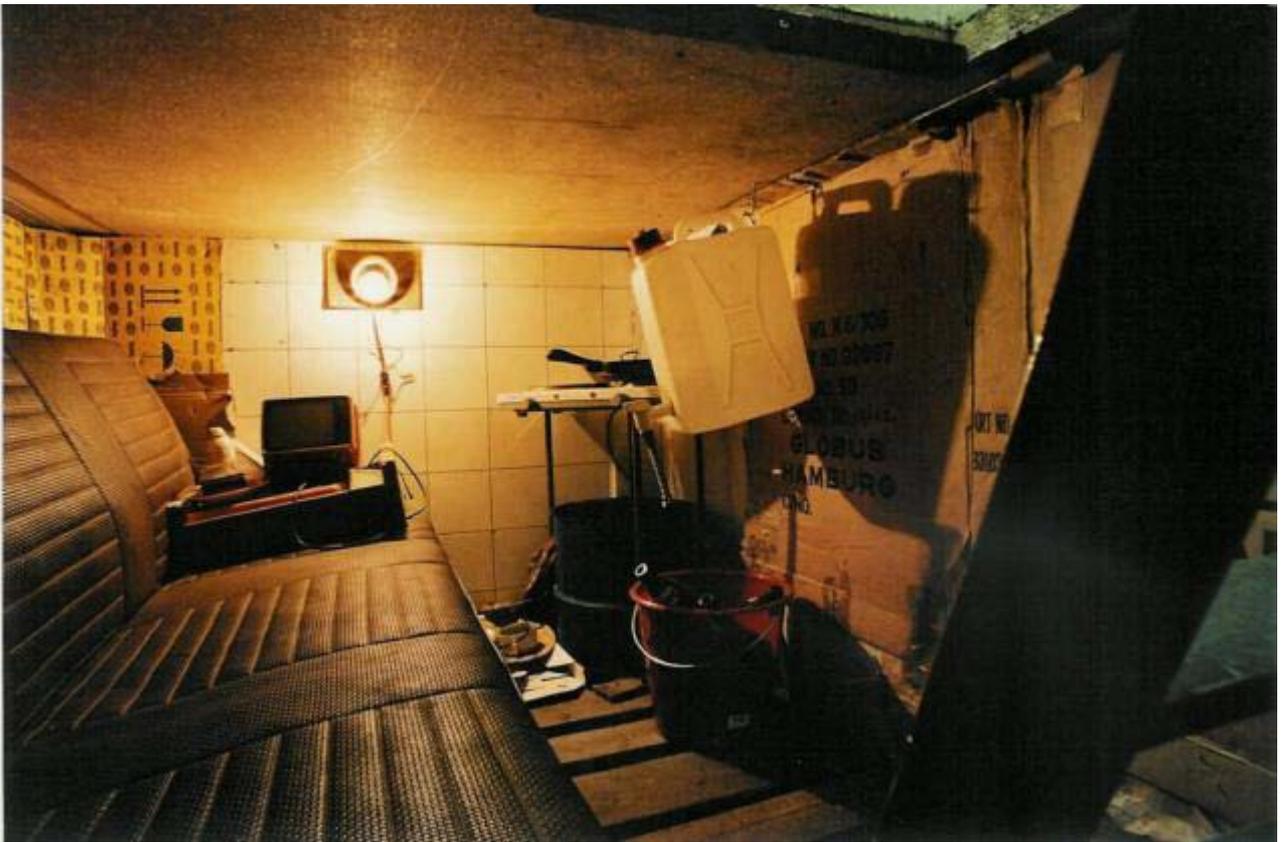
7. Christoph Büchel, *Shelter II*, 2002.



8. Christoph Büchel, *Shelter II*, 2002.



9. Christoph Büchel, *Shelter II*, 2002.



10. Christoph Büchel, *Shelter II*, 2002.



11. Christoph Büchel, *Close Quarters*, 2004.



12. Christoph Büchel, *Close Quarters*, 2004.



13. Christoph Büchel, *Close Quarters*, 2004.



14. Christoph Büchel, *Installation Dump*, 2008.

4. LEE BUL

Live forever, 2001 y karaokebox, 2000

Brown Eyed Girl de Van Morrison, *Born To Run* de Springsteen, *Blondie's Call Me*, Si eliges algunas de estas canciones inevitablemente revelas algo acerca de tu propio estado anímico. Hay algo extrañamente íntimo sobre el karaoke, una actividad generalmente común que, aunque aparentemente es entretenimiento casual, lleva consigo dosis de ansiedad personal y cultural. El Karaoke le invita a realizar una tarea casi imposible: elegir una canción que está vinculada a tu sentimiento (personal) pasado y su presente (comunal) basado en la experiencia. A continuación, que parezca divertido. Eso es suficiente presión como para estar asustado.

Lee Bul se ha centrado en cuestiones de intimidad, género, tecnología, clase y raza en el transcurso de su carrera de casi quince años. El Karaoke, muy popular en Asia y cada vez más en América, es su más reciente metáfora para examinar los conceptos que ha explorado en otros lugares a través de vídeo, performance, escultura y dibujo. Nacida en Corea, Lee tiene una relación distinta a las cuestiones de la feminidad, trabajo y exotismo y a la localización de las maneras en que la cultura específicamente de popular se ha beneficiado de reprimir estratégicamente a las mujeres, a los no blancos y las clases bajas. A principios de los noventa, Lee hacía performance públicamente, con disfraces indignantes, equipados con apéndices extraños que recuerdan las flácidas perillas de Yayoi Kusama y esculturas fálicas suaves. Más tarde, Lee comenzó a hacer la serie de esculturas dispersas que llamaba “cyborgs” y “monstruos”. Como sus anteriores trajes, las esculturas de cyborgs sitúan el cuerpo humano en el centro de una trayectoria inestable, confundiendo las definiciones estrictas de vitalidad y género. Los Cyborgs de Lee son innegablemente “femeninos”, con senos y caderas, redondeados y exagerados, imitando el estilo de figuras del *anime* japonés. Estas configuraciones corpóreas representan las maneras en que la subjetividad humana contemporánea se mueve rápidamente hacia una especie de descorporización tecnológica y que, irónicamente y enfáticamente reconstituyen estereotipos de raza y género. El cyborg desmembrado puede ser visto como una figura contradictoria: trasciende el cuerpo manteniendo, incluso con lupa, sus cargas sociales más problemáticas.

En su exposición *Live Forever*, Lee sigue utilizando la forma del cyborg mientras manipula su connotación estrictamente corpórea. Todavía en forma de torso, la más reciente encarnación del cyborg de Lee aparece al principio como un coche de carrera exterior de fibra de vidrio blanco brillante alude directamente a la pátina fetichista de la cultura del coche. Sin embargo, como en sus esculturas de cyborg, aquí también Lee sigue complicando (y resaltando) los placeres del fetichismo. Sus vehículos pop-futurista no están diseñados para la movilidad, al menos no en el sentido más obvio. Los “cápsulas”, como los llama Lee, son vainas de karaoke, producidos específicamente para dar cabida a un único cantante y los deseos de ese cantante. Podría parecer que el interés principal de Lee en el cuerpo, tan evidente en sus anteriores presentaciones y esculturas, se ha convertido en secundario en esta instalación.

Pero, las tres cápsulas de karaoke en la exposición funcionan como órganos de suplantación, profusamente rellenos con espuma y cuero que abraza a cada participante, sepultándolo en una especie de ternura clínica. Lee, en *Live Forever*, reconoce que aunque todavía el cuerpo no se pueda transformar espontáneamente en un

hibrido cyborg todavía podemos ser transportados a un espacio atemporal, a un no lugar. Las Incubadoras glamorosas, las vainas de karaoke de Lee prometen un misterioso viaje tanto hacia adelante y atrás y a través del tiempo.

En su famoso ensayo de 1991 “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century,” Donna Haraway propone lo que podría ser un metodología inesperada feminista que abraza la identidad como siempre parcial, inacabada, e incluso internamente contradictoria. Se trata de una teoría a la que Lee probablemente podría suscribirse. Desde sus primeras obras hasta el presente, la práctica de Lee ha sido basada en un tipo de exploración y celebración (políticamente aguda) de lo inacabado. Es interesante observar la descripción que hace Haraway del cyborg –y en particular, un cyborg con posibilidades políticas feministas, como algo paradójico, perverso y en proceso– no es diferente a una figura en proceso mucho más común: el adolescente. De hecho, cuando se mira la obra completa de Lee, obra que se está refiriendo abiertamente a comics, anime y técnicas de manga, música rock y la fascinación por la fama, se podría especular que el cyborg es, ella misma, que incorpora algo de una adolescente, suspendida por sus propios deseos elevados entre un extraño sentido de sí mismo y una cultura que proporciona placeres exagerados y dolores de todo tipo.

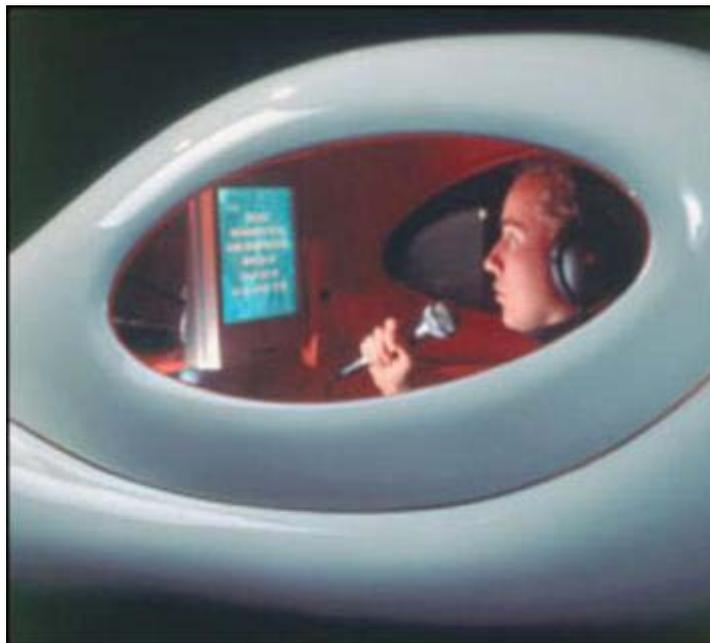
Los vehículos de karaoke de Lee dan la oportunidad, aparentemente incongruente, de experimentar estas fantasías sociales exageradas en un aislamiento completo. En *Live Forever*, Lee ofrece tres experiencias de cápsulas de karaoke distintas, cada una con su propia combinación de colores, lista de canciones y acompañamiento de vídeo (se muestra en un monitor en la cápsula y también proyectadas en una pared exterior). La primera, *Live Forever I* sugiere una correlación entre la fama y de la inmortalidad. El interior de la cápsula, está revestido con un tapizado de cuero negro, se muestra con el acompañamiento del vídeo *Live Forever*, un viaje caleidoscópico a través de la sala de Tonga del Hotel Fairmont en San Francisco. La gente que baila podría ser cualquiera, en cualquier lugar, el espacio es glamuroso y patético, permitiendo a sus ocupantes temporales escapar de su vida cotidiana.

El revestimiento de la segunda cápsula, *Live Forever II*, es de color naranja carnosa, para dar cabida al tema de la lista de reproducción: canciones de amor. Mientras se canta a Gloria Gaynor *I Will Survive* el vídeo, titulado *Amateur* (Lee nos recuerda la etimología de *amateur*: uno que ama) sigue las aventuras de un grupo de colegialas adolescentes coreanas en el bosque. Aunque esta cápsula permite a sus visitantes a meditar y suspirar por el amor de maneras sistemáticamente estereotipadas, también apunta a las inquietudes más profundas en torno al cuerpo femenino asiático fetichizado.

De hecho, a través de la figura de la adolescente, Lee se centra precisamente en un cuerpo que debe ser visto como exuberante –en aquel cuerpo que como sus anteriores esculturas de cyborg, lleva una huella del deseo expectante que es imposible ignorar. *Live Forever III*, la tercer cápsula, forrado en cuero de color azul plateado, nos muestra

como texto visual un vídeo titulado *Anthem*. Las imágenes son las de un trayecto de alta velocidad a través de una autopista de seis carriles en Seúl. Una exploración hermética, alienada de una megalópolis por sus carreteras. La banda sonora de *Anthem* es *Life During Wartime* de los Talking Heads y *Space Oddity* de David Bowie.

Lo que es quizás cautivo más acerca de la profunda capacidad de Lee para resaltar las manifestaciones del deseo humano es que ella va derecho a la fuente inesperada. La mayoría de los adolescentes han hecho imitaciones de artistas populares alguna vez. Aunque los bares de karaoke se venden como sitios para la recreación, la diversión con amigos o compañeros de trabajo, también es posible ver el karaoke como un conflicto de actividades: aquella que pasa por la manía de observar y ser observados. Lee insiste en la reevaluación de nuestras nociones de lo público y lo privado, pasado y futuro, de lo individual y lo social, incluso del entretenimiento y la política.



14. Lee Bul, *Live forever*, 2001.



15. Lee Bul, *Live forever*, 2001.



16. Lee Bul, *Live forever*, 2001.



17. Lee Bul, *karaokebox*, 2000.

5. BIBLIOGRAFÍA

- AAVV., *Installation art*, Editorial Gingko Press, 2011.
- Adrian, Heathfield, ed., *Live: Art and Performance*, Routledge, 2004.
- Bakhtin, Mikhail, *Rabelais and His World*, Indiana University Press, 2009.
- Benjamín, Andrew editor, *Installation Art*. Thames & Hudson Ltd. Londres, 1993.
- Bishop, Claire, *Installation Art a Critical History*, Tate, London, 2005.
- Bonami, Francesco, Spector, Nancy, Vanderlinden, Barbara, Gioni, Massimiliano, *Maurizio Cattelan (Contemporary Artists)* Phaidon Press, 2003, 212 p.
- Buchel, Christoph, *Shelter II*, O.K Centrum fur Gegenwartskunst, 2002.
- Buchloh, Benjamin H. D. 1982. "Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art". *Artforum*, 43–56 p.
- Buck-Morss, Susan, *Dialéctica de la mirada; Walter Benjamin y el proyecto de los Pasaje*, Editorial Visor, 1996.
- Castro Flórez, Fernando, Perniola, Mario, Aliaga, Juan Vicente, Guasch, Anna María, *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*, Editorial Generic, 2008.
- Certeau de, Michel, *La invención de lo cotidiano I; Artes de hacer*, Universidad Iberoamericana, México, 2000, 229 p.
- Coulter-Smith, Graham, *Deconstructing Installation Art*. Recurso web: (<http://www.installationart.net/>)
- Davies, H. y Onorato, R., ed., *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*, (2ª ed.) editorial, Pre-textos, 2002.
- Deleuze, G., Guattari, F. A, *Thousand Plateaus: Capitalism & Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- 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, Londres, 1999.
- Jones, Amelia y Warr, Tracey ed., *The Artist's Body (Themes and Movements)* The Phaidon Press, 2000, edición española.
- Jones, Amelia, *Body Art/Performing the Subject*, University of Minnesota Press, 1998.
- 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.
- Kester, Grant H., *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, 2004.
- Larrañaga, Josu, *Instalaciones*, Colección "Arte Hoy" Editorial Nerea SA, Guipúzcoa, España 2001.
- Lippard, Lucy R., *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society*, New Press, 1998, 336 p.
- Macgregor, Elizabeth Ann, *Lee Bul*, Museum of Contemporary Art Sydney, 2005.
- Mulvey, Laura, et al., *Jimmie Durham (Contemporary Artists)* Phaidon Press, 1995.
- Nechvatal, Joseph, *Immersive Ideals /Critical Distances*. LAP Lambert Academic Publishing. 2009.
- Oliver Grau, *Virtual Art, from Illusion to Immersion*, MIT Press 2004.
- Quaroni, Grazia, *Lee Bul, On Every New Shadow*, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Thames & Hudson, 2007 121 p.
- 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)
- Suderburg, Erika, Editor, *Space, Site, Intervention. Situating Installation Art*, U. Minnesota Press, Minneapolis, 2000.