

■ Algunas precisiones en torno al marco en la obra transitable

M^a Inmaculada Rodríguez Cunill*

A través de una reflexión acerca del concepto de marco, podemos entrever que no sólo se trata de un elemento delimitador, creador de fronteras, sino que provoca una interacción entre dos dimensiones: la de la presentación y la de la re-presentación. Estas apreciaciones afectan muy especialmente a la obra de arte que requiere una actividad por parte del espectador o que alude a la dimensión corporal, y no sólo intelectual, del visitante.

Through thinking about the concept of frame, we can see that it is not only an element that is used to delimit, but an element that moves to interactivity between two dimensions: the presentation and the representation. This affects specially to art works that move the spectators to activity or that refer to a body dimension, and not only intellectual, of the visitor.

Toda imagen posee un soporte material, una frontera tangible, y el marco es, sobre todo, el borde de ese objeto, su límite con respecto a un *continuum*. Este borde a menudo se ve reforzado por la incorporación de otro objeto que le sirve de encuadre, el marco-objeto propiamente dicho. Tratemos de uno u otro, estos marcos sirven para clausurar la imagen, para que ésta tenga un carácter limitado.

Aumont señala, a partir del término francés *cadre* (marco), que su etimología con el latín *cuadratum* (cuadrado) muestra que el marco *se concibe al principio como una forma geométrica, abstracta (la del contorno de la superficie de la imagen), antes de concebirse como un objeto*¹.

Si intentamos trasladarnos ahora al ámbito de las instalaciones, la cuestión se complica. A un nivel material, cada uno de los objetos, por ser objetos y adquirir autonomía como tales, poseen un marco-límite. Ahora bien, el fuera-de-marco no es un fondo indefinido, sino más bien un campo discontinuo donde otros objetos pueden forzar a ver el conjunto no como algo enmarcado férreamente frente a un fondo, sino como algo visitable y penetrable.

En el caso de las instalaciones, el marco es aproximativo, pero nunca cumple su estricta función de un modo total. Tal vez funcione una especie de metáfora del marco-encuadre a nivel muy general, el de la arquitectura que contiene a la instalación. Pero, como hemos visto, este encuadre, limita y es a la vez un espacio de transición.

Esta metáfora del marco arquitectónico también guarda ciertos parecidos con lo que se concibe habitualmente como marco. El enmarcado apareció aproximadamente al mismo tiempo que la concepción moderna de cuadro como objeto separable y transportable, y adhirió a la imagen un valor económico².

RODRÍGUEZ CUNILL, M^a Inmaculada, "Algunas precisiones en torno al marco en la obra transitable", en *Boletín de Arte*, n^{os} 26-27, Universidad de Málaga, 2005-2006, págs. 551-572.

La relación con el marco arquitectónico es clara: las instalaciones se prestan a circuitos donde las paradas son museos y/o galerías con grandes espacios. El nombre de estas entidades aporta a la obra un valor comercial, asociado a la publicidad que estas instituciones pueden permitirse o se han permitido hasta conseguir cierto estatus cultural.

Por otra parte, estos fenómenos económico-culturales asociados a la arquitectura que engloba a una instalación, se sirven también de un aspecto del marco, el de indicador. El marco comunica al espectador que ha de ver la imagen según ciertas convenciones (lo aurático, lo artístico, lo trascendente, se mezclan extrañamente) y esto aporta ciertos valores al objeto de arte. Del mismo modo, ¿no entramos en un museo adoptando la convención de que los objetos que contiene poseen un valor añadido?

El marco siempre poseerá esta función simbólica que afecta a la lectura de las imágenes. El encuadre de una pantalla de televisión confiere a la imagen un estatus particular (que la videoinstalación ocasionalmente puede poner de relieve o transgredir)². Pero el marco de la instalación no existe como borde preciso, sino como objeto permeable. Se hace transición pura, y en este sentido debe ser estudiado más detenidamente.

Algunas pinturas utilizan precisamente ese marco como modelo para crear la ilusión óptica del marco. Se trata de los principios de una transgresión entre el mundo de lo real y de lo representado que ha terminado finalmente con un concepto de arte en las instalaciones que resalta que también el marco ha sido, aparte de un objeto, una construcción social. Así, al interés por la geometría euclidiana desde el Renacimiento (como muestra el marco habitual de forma rectangular) se unen los mitos de una sociedad, que constituyen el valor simbólico del marco, idea que Francastel señaló en su conjunto de ensayos *La realidad figurativa*³. Por otra parte, Linda Dalrymple Henderson muestra en su libro *The fourth dimension and Non-euclidean Geometry in Modern Art*⁴ que los nuevos descubrimientos de la geometría del siglo XX y la aparición de conceptos como el espacio discontinuo, habían causado sus efectos en las vanguardias históricas. En este sentido, podríamos admitir los cambios radicales que se han operado en el arte hasta la formación de un género complejo como es la instalación.

En nuestra opinión, uno de estos cambios fundamentales se verifica con la eliminación del marco en muchas pinturas, con la remodelación del formato rectangular en

* Universidad de Sevilla.

¹ AUMONT, J.: *La imagen*. Barcelona, Paidós, 1992, pág. 153.

² *El marco, pues, tuvo muy pronto a su cargo la misión de significar visiblemente ese valor comercial del cuadro; desde este punto de vista no es casualidad que el marco mismo fuese durante mucho tiempo un objeto precioso, que exigía trabajo y utilizaba materiales nobles.* AUMONT: *La imagen*. Barcelona, Paidós, 1992, pág. 155.

³ Un recurso posible para una videoinstalación consiste en alterar la forma rectangular de la pantalla a partir de un ocultamiento parcial.

⁴ FRANCASTEL, P. (1965): *La realidad figurativa 1. El marco imaginario de la expresión figurativa*. Barcelona, Paidós, 1988.

⁵ HENDERSON, L. D.: *The Fourth Dimension and Non-euclidean Geometry in Modern Art*. New Jersey, Princeton University Press, 1983.

otros muy diferentes (un rectángulo muy afín a la geometría euclidiana, proveniente de un cuadrado lleno de valor simbólico en el mundo clásico). Esto no niega la importancia del cuadrado desde los inicios de la humanidad; en este sentido, se podría tratar de un arquetipo (tengamos en cuenta que el cuadrado se presenta desde la decoración de las primeras vasijas, y que pinturas rupestres de carácter abstracto señalan formas parecidas a los cuadrados). Lo que aparece con especial énfasis desde el Renacimiento es la importancia del marco rectangular con una gran fuerza de autonomización de la imagen que contiene; así, introduce en su superficie una representación figurativa (una representación, es decir, algo fuera de la realidad palpable). Hoy en día, sin embargo, estamos viviendo un proceso de cambio: el de la representación a la presentación; estamos unificando lo interior al exterior, el arte a la vida; estamos observando que nuestra sociedad puede generar espacios artísticos complejos que no son fácilmente reductibles a la geometría euclidiana, a las leyes de la causalidad y a otros principios de la modernidad.

Los principios perspectícos responden a una visión euclidiana que llevó a la clausura del espacio. Si el creyente del siglo XIII veía en las iglesias unas imágenes que conducían a experiencias vividas, el uso de un marco-objeto en cuadros transportables ha conducido a una clausura del espacio, creando un férreo límite entre lo interior y lo exterior.

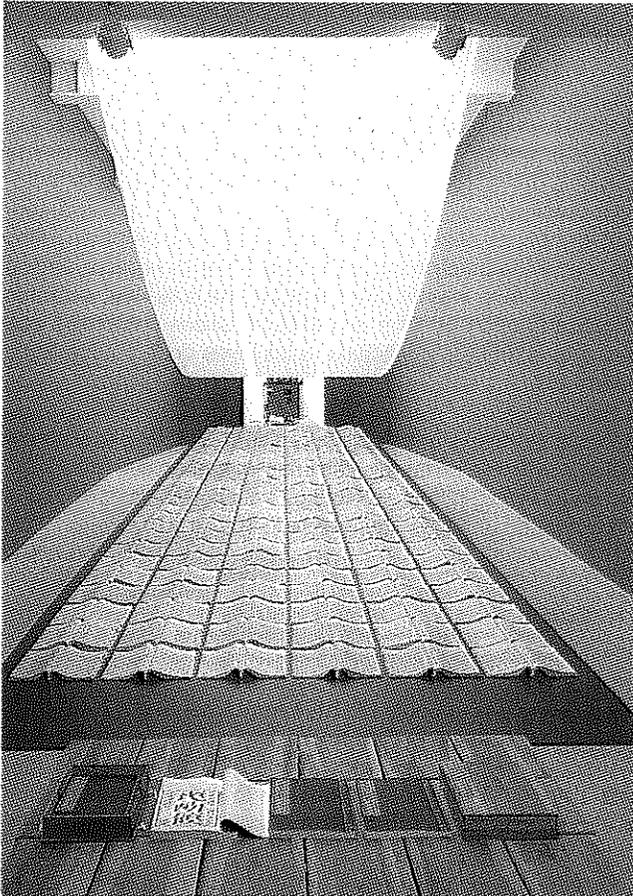
DUALIDAD INTERIOR-EXTERIOR

La consideración de un interior y un exterior a la obra de arte remite a la idea de espacio, pero la definición de éste no puede ser muy férreamente generalizada. Aun siendo contemporáneos, el espacio para Carl Andre es opuesto al de Barnett Newman. Las estructuras cuadrangulares y bidimensionales que ambos trabajaban remitían a nociones bastante dispares del espacio. Newman lo definía por exclusión del ambiente y del espacio circundante. Para Andre *un espacio es un área dentro de un contexto que ha sido alterado, de tal manera que evidencia el entorno general*⁶.

Carl Andre realizó *Lever* en 1966, creando una obra para un espacio específico en vez de exponer una de las realizadas con anterioridad. Del interés por el objeto pasaba al interés por su interacción con el entorno. Marchán Fiz apunta que las primeras esculturas minimalistas (que luego fueron llamadas instalaciones) adquirían su valor más notable por la colocación de un objeto en una situación y un espacio determinado. La *L* gigante de Morris modificaba enteramente el espacio de la galería Leo Castelli. Las primeras instalaciones de Robert Smithson (diciembre de 1966) o Carl Andre (marzo de 1967) eran un claro antecedente del *specific site*:

No obstante, la impresión que producían muchas de estas piezas recluidas entre los 6 lados de la galería, era que ésta se mostraba incapaz de contenerlas y que aquéllas forzaban su desbordamiento (...). Una vez que estos objetos inespecíficos equidistantes por igual de la intimidad de la escultura moderna y de lo arquitectónico, imponían sus presencias

⁶ En LIPPARD, L. R. : *Six years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Nueva York, Praeger Publishers, 1973, pág. 47.



1. Xu Bing. *Un libro del cielo.*
1987-1991

avasalladoras, poniendo al descubierto unas insuficiencias físicas, pero al mismo tiempo un fascinante mecanismo de shock y de extrañamiento estéticos sin duda como reacción a esta insatisfacción, pronto se sintió la necesidad de abandonar la reclusión de las galerías o museos y sacarlas al exterior⁷.

Al cambiar de ámbito, algunas de estas esculturas conseguían "respirar". De este modo, no se sabía bien qué constituía lo realmente nuevo gracias al diferente emplazamiento. Pero, de hecho, la recepción artística se evidenciaba de distinto modo.

La importancia del marco se hace especialmente evidente en estos casos. Sin embargo, la instalación hoy por hoy parece ser un género asociado a espacios artísticos

⁷ MARCHÁN FIZ, S.: *Historia del cubo. Minimal Art y Fenomenología*. Bilbao, Ed. Rekalde, 1994, págs. 39-40.

tradicionales, pues su compra y venta se realiza en estos centros. Cuando obras de características parecidas a las de la instalación sobrepasan los muros de una galería, su valoración cambia. La importancia del marco arquitectónico resulta radical.

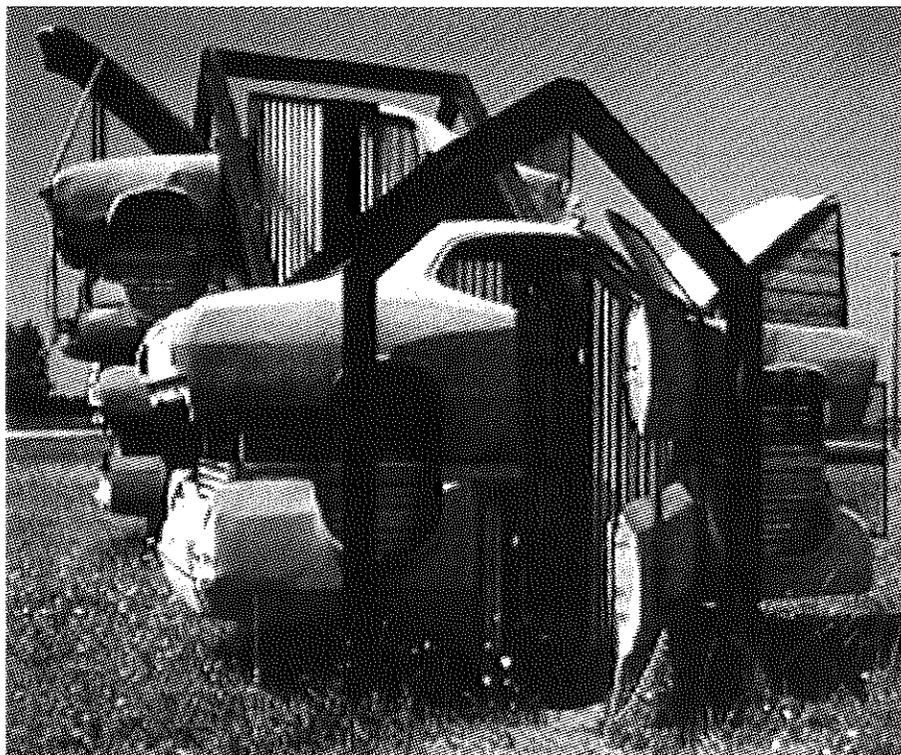
Esta arquitectura-marco es primeramente un objeto de fuerte geometría donde domina la línea recta, donde es posible crear paredes de pladur y colocar otros paneles. La plomada ha dejado su huella. No se trata, sin embargo, de un espacio privado (o no totalmente privado); no condensa y defiende la intimidad como el propio hogar. Estos principios rectilíneos y sólidos de la casa occidental han marcado la noción de instalación. Muchas de las obras realizadas en el oriente han adoptado principios de los recintos occidentales; otras han podido retomar la transparencia característica de las casas japonesas. En concreto, la instalación *Un libro del cielo* (Fig. 1) proporciona un límite superior transparente que contrasta con un suelo generado a través de la colocación ordenada de libros hechos a mano. Por otra parte, las *video-walls* han reutilizado esa noción de pared para hacer de toda ella una ventana. El principio ortogonal sigue estando presente.

Esta casa ideal que sirvió en principio para las instalaciones ha sido de importancia radical en la obra de arte. El concepto de cuadro como ventana es un síntoma inequívoco de ello. El monitor sigue constituyéndose como una ventana al mundo en las instalaciones. Incluso cuando su forma rectangular se modifica y se coloca sobre el suelo, es una apertura del espacio privado al exterior, nos muestra algo que está más allá de lo tangible en nuestro ámbito privado. Muchas videoinstalaciones han utilizado incluso el principio de exponer en la pantalla aquellos materiales que se encontraban presentes físicamente en el espacio de la galería (ocurría así en los jardines planteados por Paik en *TVGarden*, y este recurso resulta hoy por hoy bastante común como estrategia artística). En estos casos, el espacio sólido de la casa sigue sirviendo de marco para transgredirse y crear una continuidad entre lo palpable y lo visible electrónicamente. Si no existiera marco, no podría utilizarse y transgredirse. En resumen, las paredes rectilíneas que nos ofrecen la mayoría de las arquitecturas expositivas han servido para la creación de la instalación.

Por tanto, el marco es imprescindible en la instalación tanto para contar con él de un modo palpable como para ser transgredido y conducimos así a un espacio que el espectador pueda imaginar. De ahí que por ahora exploremos un poco este concepto de marco en las instalaciones, para luego evidenciar cómo se trastoca y transgrede, porque todo esto constituye una materia de carácter pragmático, que afecta a la recepción experiencial del espectador.

Las investigaciones de McLuhan acerca de los medios electrónicos le habían llevado a ver las implicaciones del teléfono como discurso sin muros, el fonógrafo como la música sin paredes, la fotografía como el museo sin paredes, y la luz eléctrica como el espacio sin paredes⁸. Las obras tradicionalmente contenidas en el espacio físico del museo o galería recibían de estos espacios el carácter de artístico, y no extraña

⁸ OLIVEIRA, N., PETRY, M., OLXLEY, N.: *Installation art*. Londres, Thames & Hudson, 1994, pág. 156.



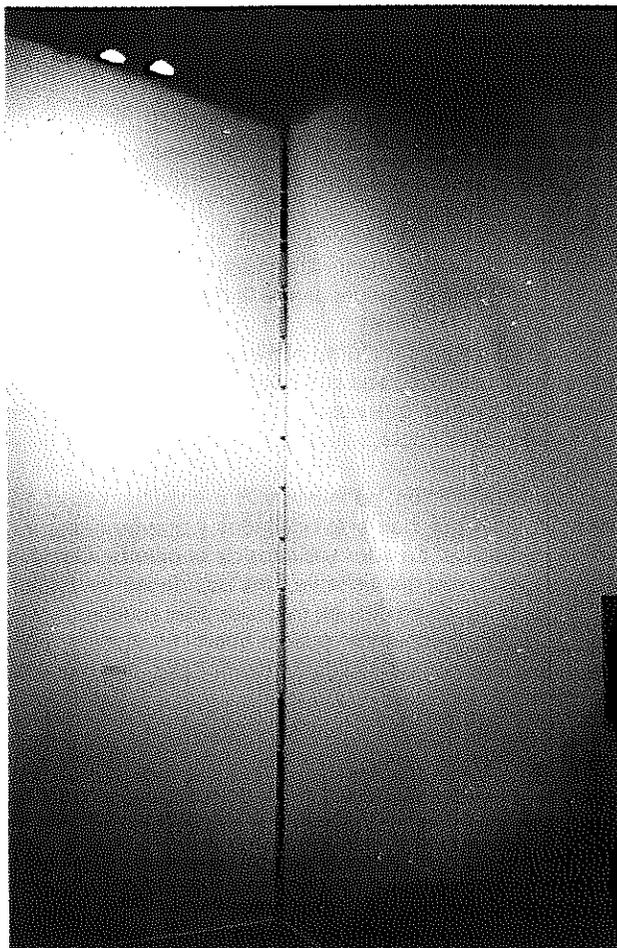
2. Vito Acconci. *House of Cars 2*. 1988

que se hayan querido liberar de sus muros. Desde los sesenta, Graham ha estado realizando obras que confunden espacios interiores y exteriores gracias al uso de cristal, espejos y aparatos de vídeo. Los aspectos físicos, materiales, de las paredes, han estado ahí precisamente para ser transgredidos y poner de relieve que el marco arquitectónico de un museo no es condición imprescindible para la elaboración de una obra, sino una mera convención social que puede ser cambiada.

La exploración de la forma arquitectónica desde la instalación se ha extendido incluso en creaciones como *House of Cars 2* (1988), de Vito Acconci (Fig. 2). Recombinando las chapas de seis coches, Acconci ha creado una construcción de tres apartamentos, y las áreas habitables han sido separadas con uralita. Una luz de neón señala: "Vive fuera de este mundo". Los espacios rectilíneos que generalmente engloban una instalación "son casa", seres fuertemente terrestres que sin embargo, según Erich Neumann, registran las llamadas de un mundo aéreo, de un mundo celeste⁹. El

⁹ BACHELARD, G.: *La poética del espacio*. Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1986 (segunda ed.), pág. 84.

3. Joaquín Ivars. Arista
4/4.1997



llamamiento de los contrarios a esta solidez es precisamente la apertura en ventanas. El marco-límite de la instalación no es una entidad completamente cerrada. Juega con la apertura (recordemos, en otro sentido, la instalación como "obra abierta") y la cerrazón a la vez. Y, desde esta perspectiva, responde a varias concepciones del hombre de nuestro siglo, como las de Bachelard y las de Johnson y Lakoff. Bachelard se debate entre adoptar expresiones geométricas o no para entender espacialmente al hombre:

En el fondo, las experiencias de ser que podrían legitimar expresiones pgeométricas' se encuentran entre las más pobres... hay que reflexionar dos veces antes de hablar en francés del estar-allí. Encerrado en el ser, habrá siempre que salir de él. Apenas salido del ser habrá siempre que volver a él. Así, en el ser todo es circuito, todo es desvío, retorno, discurso, todo es rosario de estancias, todo es estribillo de coplas sin fin.

¡Y qué espiral es el ser del hombre! En esta espiral ¡cuántos dinamismos se invierten! Ya no se sabe en seguida si se corre al centro o si se evade uno de él. (...) Así, el ser en espiral, que se designa exteriormente como un centro bien investido, no llegará nunca a su centro. El ser del hombre es un ser desfijado¹⁰.

Y seguidamente, en una nota de la misma página, Bachelard reflexiona: "*¿Una espiral? Expulsemos lo geométrico de las intuiciones filosóficas y regresará al galope*"e

Por otra parte, más allá de lo meramente físico, Johnson y Lakoff han expresado desde la lengua cómo estructuramos nuestras experiencias según unas 'metáforas vividas' entre las que se encuentra la de la dialéctica interior-exterior¹¹.

Estas reflexiones en torno al marco no han de extrañar; lo interior y lo exterior no reciben de igual modo sus calificativos; éstos se relativizan, puesto que pueden calificar en la medida en que nos adherimos a las cosas. La dimensión pragmática vuelve a ponerse en evidencia.

En una instalación, podemos vivir e imaginar espacios que no están dados materialmente, sino que han sido ocultados y que en nuestra imaginación continúan más allá de los techos, paredes y suelos de la galería. Constituyen una vivencia más que nunca experiencial del visitante, una vez dadas las claves por el autor. Lo de dentro y lo de fuera se diversifica en innumerables matices, y no dependen exclusivamente de su posición geométrica, puesto que el espectador puede crear un espacio en su imaginación que no está materialmente dado, como ocurre en *Arista 4/4* (Fig. 3).

SUPERFICIES ESPACIADAS

La búsqueda de la pintura plana en el siglo XX ha constituido un objetivo primordial, aunque Tom Wolfe lo califique más bien de obsesión:

El problema de lo que el artista podía o no conseguir sin violar el principio de la superficialidad (la 'integridad del plano del cuadro', como empezó a llamársela) inspiró unas distinciones tan sutiles, unas hipótesis tan exquisitamente miniaturistas, unas hostilidades tan a punta de aguja provista de microelectrodos esterotáctiles, unas tan brillantes espirales de lógica sólo decrecientes para hacerse aún más delgadas... que admitían perfectamente la comparación con la más famosa de todas las cuestiones escolásticas llegadas hasta nuestros días: '¿Cuántos ángeles pueden bailar en la cabeza de un afiler?'¹².

¹⁰ BACHELARD, G.: *La poética del espacio*. Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1986 (segunda ed.), págs. 252-253.

¹¹ Nos referimos concretamente a dos libros: (1) LAKOFF, G.; JOHNSON, M.: *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid, Cátedra, 1986. y (2) JOHNSON, M.: *El cuerpo en la mente. Fundamentos corporales del significado, la imaginación y la razón*. Madrid, Debate, 1991.

¹² WOLFE, T.: *La palabra pintada. El arte moderno alcanza su punto de fuga*. Barcelona, Anagrama, 1989, pág 64-65.

La asunción de la superficie implica la objetualidad del mismo lienzo. Convertido en pura superficie, no es de extrañar que éste pudiera extenderse y configurar espacios, moldearse como las obras de Stella, transformarse en espejos, etc.

Greenberg había propugnado esa pintura plana; el trabajo de Barnett Newman se ciñó al estudio de los problemas con grandes áreas de color divididas por franjas. Investigaciones de este tipo ligadas al cuadrado y al rectángulo pasaron al entorno *minimal* en forma de reticulaciones o de grandes formas escultóricas que avasallaban el límite arquitectónico de la galería.

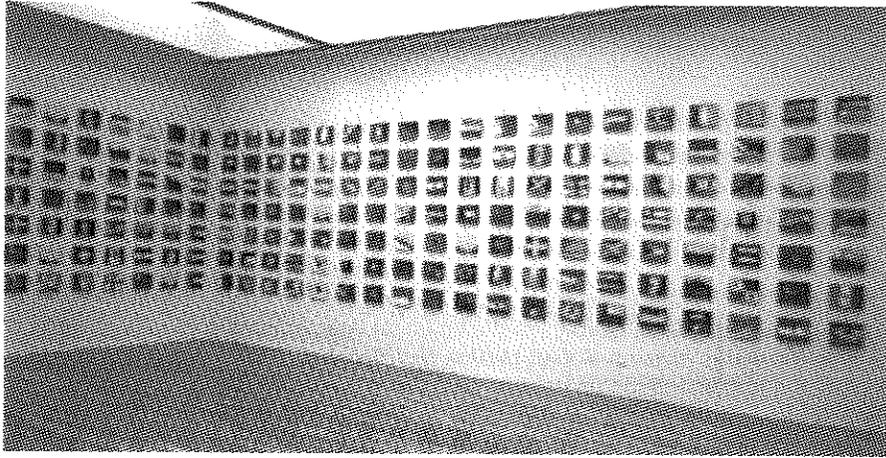
Si Frank Stella había convertido el lienzo en marco, si lo había colocado sin pintura alguna en él, el siguiente paso consistía en pintar directamente sobre las paredes de las galerías. Así lo hicieron Robert Hunter, Mel Bochner, Sol Le Witt y muchos otros artistas que han ahondado en este camino. Por ejemplo, Frederick L. Sandback *delimita espacios concretos de la galería de arte con líneas dibujadas en el suelo y la pared, y con cintas elásticas o cuerdas que extiende entre dos paredes, delimitando así volúmenes que son ausencias de elementos tangibles. Sol Le Witt, por su parte, durante muchos años se ha dedicado a realizar wall drawings, dibujos de retículas y líneas dispuestas con carácter geométrico que invaden por completo las paredes de las salas de exposiciones y que, una vez acabada la exhibición, son eliminadas, volviéndose a repintar de blanco nuevamente las paredes*¹³.

Del cuadro colgado y separable de la pared, del uso del marco en el Renacimiento, hemos pasado sorprendentemente a realizar pinturas o dibujos sobre la pared como recurso para modificar el espacio (la relación con el trampantojo es evidente). No se trata de una vuelta atrás, porque tal vez nos encontremos ante la estructura de un bucle. Es modificación del espacio dado, más que representación sobre el mismo. O bien, a base de multiplicar infinitamente la estructura de pequeños cuadros colgados, todos diferentes, sobre un mismo plano, crear otro espacio, como hace McCollum. Estas obras, según Arnheim, resultan de cierta coordinación: *En un nivel de complejidad superior encontramos un tipo de orden que llamaré coordinación. En un esquema coordinado, todas las partes que componen el todo tienen la misma importancia y el mismo peso. La forma más elemental de coordinación se parece bastante a lo que acabo de llamar homogeneidad. En un huerto, por ejemplo, los árboles se parecen tanto que componen un conjunto homogéneo. Pero es frecuente que las unidades de un esquema coordinado difieran mucho unas de otras*¹⁴.

Yukinori Yanagi plantea, a partir de resortes parecidos a los de McCollum, una extensión en una superficie partiendo de la repetición de unidades de sus cuadros. Su obra *World flag ant farm* (Fig. 4), expuesta en *Aperto '93*, en la Bienal de Venecia, está realizada con hormigas, arena coloreada, cajas y tubos transparentes. Las diferentes

¹³ MADERUELO, J.: "Interferencias en el espacio escultórico", en *Madrid, espacio de interferencias*. Catálogo de la exposición del mismo nombre realizada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid (del 9 de Febrero al 22 de Abril de 1990), pág. 39.

¹⁴ ARNHEIM, R.: *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía (ensayo sobre el desorden y el orden)*. Madrid, Alianza, 1979, pág. 125.



4. Yukinori Yanagi. *World flag ant farm*. 1990

banderas del mundo están representadas con arena coloreada, y cada una es “deconstruida” por las hormigas, que transportan granos de arena por las “fronteras”, de una bandera a otra. A nivel de significados, esto sirve para indeterminar los límites de cada nacionalismo. A nivel formal, la obra puede llegar a diseños muy diferentes, que continuarían unificando los elementos, consiguiendo que se tratara de una superficie espaciada, organizada por métodos naturales, no políticos.

Bien pintando directamente sobre la pared, bien repitiendo exageradamente lo que pueda posarse sobre ella, nos encontramos ante la extensión de superficies que, más que representar una escena, modelan el espacio físico. Esta puesta en duda de todo lo que rodea a la producción y exposición de una pintura ha sido comentada cínicamente por Wolfe, al señalar la tendencia de ir contra las convenciones artísticas que muestra el siglo XX:

Veamos, ya nos hemos librado de las pequeñas hileras de cuadros colgados, (...)y, en fin, hemos terminado con los objetos ilusorios, los referentes, las pinceladas de autor y, recientemente, los marcos y los lienzos, pero ¿qué me decis de las paredes? ¿y la idea misma de la obra de arte como algo que se cuelga de una pared? ¡Qué pre-Moderno! ¿Cómo se puede tratar la pared desvinculada de la habitación, de la galería del espacio que la contiene?¹⁵.

En cierto modo, la instalación (y en general, el arte contemporáneo) se ha valido de un discurso anterior, el pictórico, para poner en crisis sus supuestos; se ha servido de ellos para deformarlos. Y esto ha dado lugar, por ejemplo, a que numerosas instalaciones puedan concebirse como superficies extendidas que por eso mismo involucran

¹⁵ WOLFE, T.: *La palabra pintada. El arte moderno alcanza su punto de fuga*. Barcelona, Anagrama, 1989. Tercera ed., pág. 120.

5. Daniel Buren. *Instalación de 5 habitaciones*. 1989

un espacio físico. Ya no es sólo una presentación de objetos en un lugar, sino una modificación espacial.

Esta estrategia de usar un discurso anterior para poner en evidencia cuanto le rodea puede ser considerada una estrategia conceptual. Esta opinión defiende Genette, que observa un ingrediente conceptual en el *ready-made*, en la caja de *Brillo* de Warhol, en los filmes voluntariamente monótonos que muestran un tiempo real y no ficcionado, en las obras de Lichtenstein, con la trama tipográfica aumentada, los embalajes de Christo, en las manifestaciones del *land art*, etc.¹⁶. Y si estas obras son conceptuales, lo son en el sentido de que *el objeto o el evento producido o elegido lo es no en virtud de sus cualidades estéticas en el sentido corriente, sino al contrario, en virtud del carácter crítico, paradójico, provocante, polémico, sarcástico o simplemente humorístico, que se liga al acto de proponer como obra de arte un objeto o un evento cuyas propiedades son ordinariamente sentidas como no artísticas o antiartísticas: objetos industriales de serie, vulgares, kitsch, aburridos, repetitivos, amorfos, escandalosos, vacíos, imperceptibles, o cuyas propiedades perceptibles importan menos que el proceso de donde ellas resultan*¹⁷.



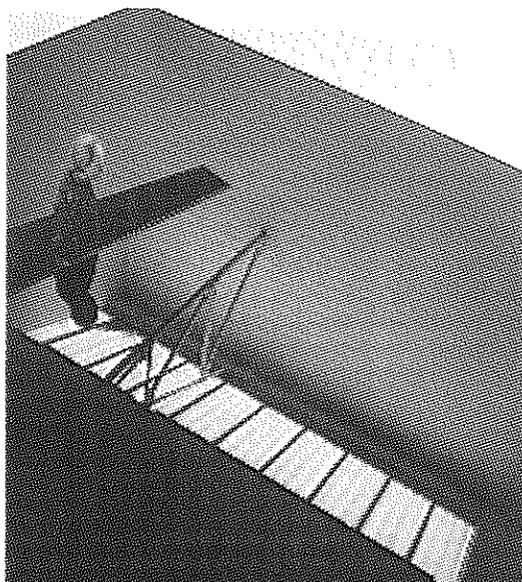
La obra de Buren (Fig. 5) puede resultar ejemplar a este respecto, ya que partió del desmembramiento minimal e hizo de la pintura todo un objeto. Sus toldos entrelazan físicamente figura y fondo. La retícula se convierte en Buren en una superficie de franjas eternamente repetidas. Buren sacó el lienzo del bastidor clásico, pintó las franjas, y lo reconvirtió en tela, en entidad física. Y esta táctica supone otra extensión del espacio por medio de una superficie.

Buren da a su obra diversas prestaciones. No sólo se trata de modificar paredes. Colocando su tela de franjas, consigue que ésta se deshaga de su calidad de lienzo. Como comenta Buchloh, *“a estrategia de Buren encontró su contrapunto en la colocación del lienzo estirado inclinado, como si fuera un objeto, contra el suelo y la pared*¹⁸.

¹⁶ GENETTE, G.: *L'Oeuvre de l'art. Immanence et transcendance*. París, Seuil, 1994, pág. 165.

¹⁷ GENETTE, G.: *L'Oeuvre de l'art. Immanence et transcendance*. París, Seuil, 1994, pág. 66-67.

¹⁸ BUCHLOH, B.: “De la estética de la administración a la crítica institucional (aspectos del arte conceptual: 1962-1969)”, en *Arte conceptual, una perspectiva*. Catálogo de la exposición realizada en la Fundación Caja de Pensiones de Madrid, del 20 de marzo al 29 de abril de 1990, pág. 22



6. Richard Wilson. 20/50. 1987

Todo este replanteamiento sobre las superficies proviene de un cuestionamiento acerca del entorno tradicional de una obra. Partiendo de una reflexión sobre el cuadrado, las obras de Lawrence Weiner *A square removal from a Rug in use* y *A36"x36" Removal to the Lathing or Support Wall of Plaster or Wall Board from a Wall* presentan reflexiones acerca de superficies que han pertenecido tradicionalmente al entorno de

las obras en una institución o en el hogar: la alfombra (para la escultura) y la pared (para la pintura) se conforman como parte de la obra. Existe un interés topográfico, ya que la ubicación final es parte, desde el principio, de la reflexión que ha originado la obra. Con ello, Lawrence Weiner, establecía la interdependencia física y perceptual con los soportes de las obras. Así, las incluía en un entorno que formaba parte de su creación (que podía además pertenecer tanto al hogar como a una institución). Estas obras fueron publicadas y 'reproducidas' en *Statements*, 1968. Buchloch comenta que *asi como la obra niega la especularidad del objeto artístico tradicional retirando más que añadiendo datos visuales al constructo, este acto de abandono perceptual opera, al mismo tiempo, como intervención física (y simbólica) en las relaciones institucionales de poder y propiedad que subyacen a la supuesta neutralidad de las técnicas de presentación. La instalación y/o adquisición de cualquiera de estas obras requiere que el futuro propietario acepte la posibilidad de traslado/retirada/interrupción físicas, tanto en relación con el orden institucional como con el de la propiedad privada*¹⁹.

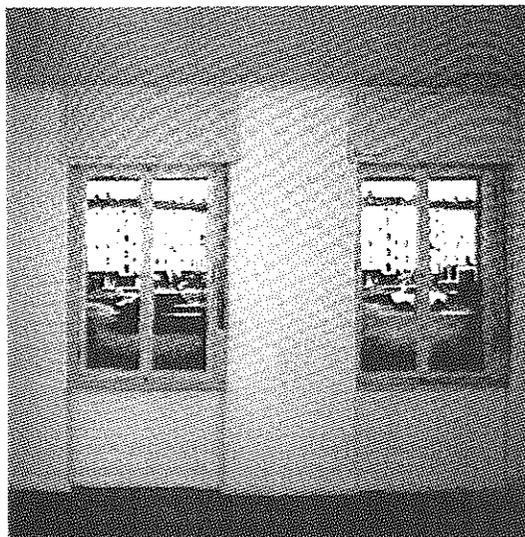
Las cualidades reflectantes de una sustancia como el aceite de motor, una vez dispuesto en una superficie horizontal, ha originado obras diversas que suponen una multiplicación especular del espacio dado. Richard Wilson elaboró en 1987 la obra *20/50* (Fig. 6), en la que disponía, al nivel de la cintura del espectador, un contenedor de acero poco profundo e insertó en él una entrada que permitía al espectador penetrar en las instalación. Como el contenedor se relleno con aceite, esta sustancia permitía

¹⁹ BUCHLOH, B.: "De la estética de la administración a la crítica institucional (aspectos del arte conceptual: 1962-1969)", en *Arte conceptual, una perspectiva*. Catálogo de la exposición realizada en la Fundación Caja de Pensiones de Madrid, del 20 de marzo al 29 de abril de 1990, pág. 21.

²⁰ OLIVEIRA, N., PETRY, M., OXLEY, N.: *Installation art*. Londres, Thames & Hudson, 1994, pág. 76-77.

7. Alfredo Jaar. *The Way It Was*.
1990-91

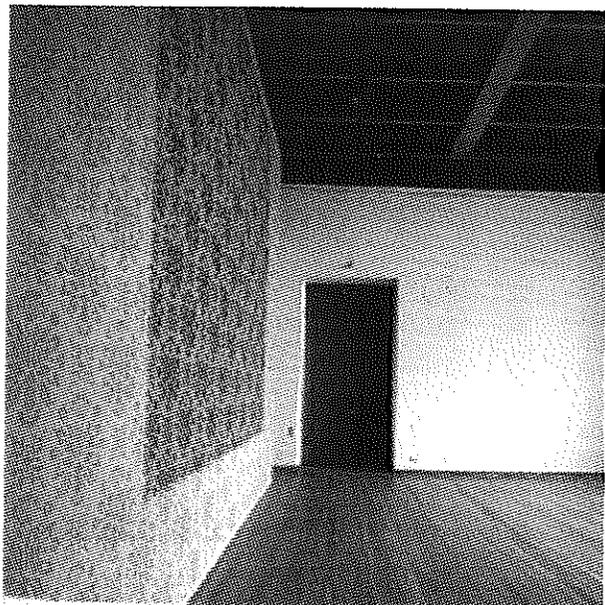
que pareciera que la habitación contenía una piscina reflectante²⁰. La densidad del aceite de coche hacía imposible estimar su profundidad, lo que contribuía a ver la instalación como una superficie limpia y uniforme, que sólo estaba limitada por la pared, pero que, gracias a sus propiedades especulares, multiplicaba por dos el espacio museístico.



Otro ejemplo interesante que subvierte el principio del marco arquitectónico a través del uso de sus superficies (paredes, techos, suelos...) lo constituyen aquellas obras que, usando y amoldándose a principios arquitectónicos rectilíneos, provocan una transgresión. Alfredo Jaar realizó entre 1990 y 1991 en la galería Vier de Berlín Oriental *The Way it was* (Fig. 7). Jaar tomó tres fotografías desde una de las ventanas de la galería. Se veía desde ella el edificio de enfrente, los coches y peatones. El uso de cajas de luz con cibachromes colocadas en las tres ventanas de la galería permitía el engaño: mientras que la representación nos llevaba a un más allá (el exterior), realmente nos hallábamos en un interior. El principio del trampantojo creaba un espacio ilusorio cuyo referente era, precisamente, el real, el habitual desde las paredes de la galería.

En contrapartida a estas superficies espaciadas, ¿qué queda como centro? El concepto de centro está arraigado en el ser humano (la tierra como centro, el sol como centro). Se trata de un arquetipo utilizado en todas las épocas artísticas, pero también es la expresión de la experiencia subjetiva, mi vivencia más intransferible como ser. Ante obras como las instalaciones, que multiplican extensiones, ya sea por principios de serialidad o por expandir superficies, sólo queda un centro, la experiencia de mi cuerpo. Con un nuevo género como la instalación, basado en la multiplicidad, se ha perdido la necesidad para el arte de la presencia de una centralidad en las imágenes.

Cada vez resulta más evidente la discontinuidad. Esto supone una ruptura del concepto de obra como algo cerrado. Nos encontramos ya con obras que son verdaderos mapas, que constituyen un espacio excéntrico por el que podemos transitar. Así adquiere sentido entender la modificación del espacio que realiza lo que sería la huella de una pintura en la obra de Maria Eichhorn *Wand ohne Bild* (Fig. 8).



8. *María Eichhorn.*
Wand ohne Bild.
1991

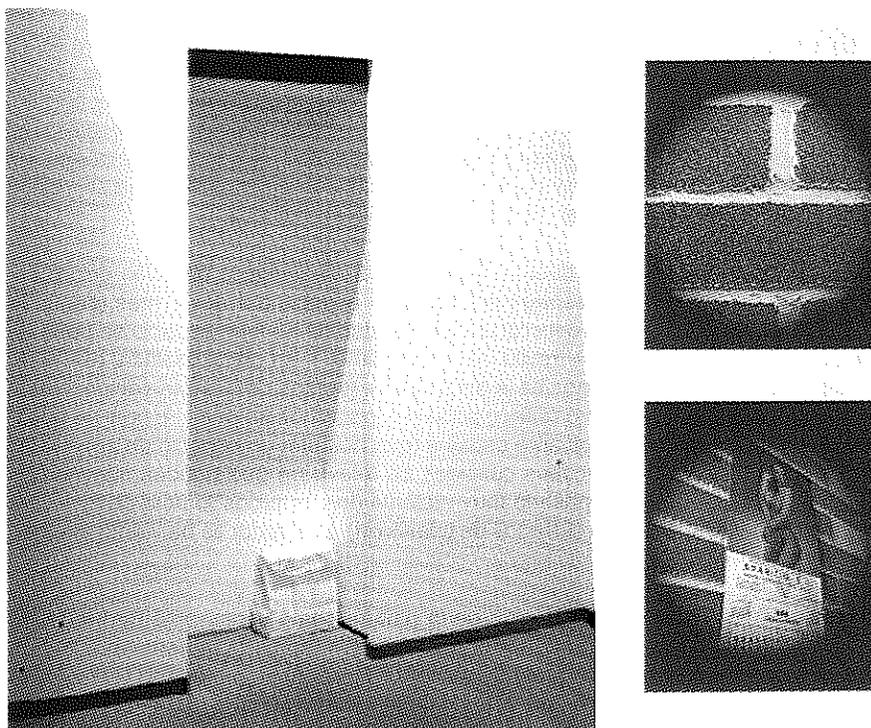
EL MARCO PERMEABLE

Si la casa debe dar sensación de aislamiento (aunque no sea totalmente, como muestra la presencia de vanos), la instalación puede o no puede hacer lo mismo. Los iglús de Mario Merz, que son rodeados y no penetrados, interactúan con una estructura arquitectónica rectilínea. Su aislamiento no permite la habitabilidad en el espacio expositivo en que se han ubicado, aunque originariamente un iglú sea una arquitectura.

La vivienda se hace expresión del hombre que la habita, es una parte de ese hombre convertida en espacio y, por esta razón, es confortable en la medida en que el hombre la sepa 'habitar', es decir, ubicarse dentro y a su vez transgredir el límite que suponen las paredes.

Eliade ha señalado la dimensión sagrada del umbral como frontera entre lo sagrado (la intimidad de la casa) y lo profano (lo externo a ella). La continuidad matemática del espacio se convierte en discontinuidad. Las puertas y ventanas son los puntos de tránsito entre espacios vivenciados y experimentados de diferente modo por los humanos.

Por el contrario, la fuerte limitación del marco en un espacio arquitectónico se diluye cuando intentamos adaptar estas cuestiones a la instalación. La misión más simple de una ventana indica una permeabilidad: podemos ver desde un espacio íntimo un exterior. La ventana y el ojo tienen algo en común (en muchas lenguas indogermánicas se han formado palabras para "ventana" y "ojo" a partir de una misma raíz); y esta conexión ocurre también con la mirilla de nuestra puerta.



9. Pedro Mora. *Memorias de Ubruant*. 1994. *Visión exterior y detalles de mirillas*

Pedro Mora en *Memorias de Ubruant* (Fig. 9) se sirve precisamente de la mirilla para forzar al espectador a encontrar un espacio que está más allá de la pared que lo ubica espacialmente.

La creación de paredes que forman parte de una instalación (es decir, muros creados y/o encargados por el mismo artista) supone una estrategia puramente arquitectónica adaptada a este nuevo medio interdisciplinar. El uso de superficies de espejos adheridas a los muros de la galería implica la creación de un espacio ilusorio a partir del real. El ejemplo del espejo es claro, sobre todo en Graham. Y lo más importante de esto en el nivel de la significación, es que la creación de este espacio (que, aunque ilusorio, el espectador puede ver y no sólo imaginar, pues su retina toma esas sensaciones que le ofrecen la imagen, el reflejo mismo) conlleva a repensar el espacio real en el que el espectador se encuentra. De un nivel perceptivo, pasamos a la pura interpretación, y esta interpretación puede conducirnos a concebir unas rocas adosadas a unos espejos (como algunos *non-sites* de Smithson) como un solo volumen compuesto por el real y el de sus respectivos reflejos. El espacio real, frente al reflejado, forma una continuidad y, en este sentido, podríamos decir que el

mismo marco, el umbral, ese espacio de transición sagrado, se ha hecho instalación. Vivimos en un *continuum* material e ilusorio a la vez, esta es la enseñanza de estas estrategias especulares de las instalaciones. Y con ello, con la acentuación de la presencia de un marco penetrable y moldeable, de lo del más allá, de lo trascendente, nos sumergimos en los la multiplicidad y fragmentariedad, puesto que se *multiplica* el espacio en nuestra *praxis* (o la pragmática) con la instalación a través de la puesta en evidencia de su fragmentación (el marco-espejo colocado en la pared es, a su vez, la frontera entre el espacio material, físico, palpable, y el reflejado).

La puesta en evidencia de nuestro espacio real mediante la creación de un espacio ilusorio (la reflexión del espejo) *multiplica* un espacio por dos o más (según la disposición de los espejos). La coherencia y linealidad de nuestro espacio se pone en duda, lo cual es una reflexión a través del arte mismo. Y en cierta medida, por tener nosotros un cuerpo real, entramos en la dinámica de fuerzas de esa instalación. Nosotros mismos (a través de nuestro reflejo) podemos ponernos en duda, lo cual se acentúa cuando no nos encontramos ante espejos (que nos dan un espacio de apariencia simétrica al real) sino ante circuitos cerrados de televisión que pueden iluminarnos con imágenes nuestras de un pasado muy reciente (los "retardos" o *time-delay* en las videoinstalaciones de circuitos cerrados de televisión). Lo interior se ha vuelto exterior, el marco es permeable.

Si del paisaje visto desde la noción de la pintura como ventana se deducía que siempre nos hallábamos en un interior desde el que veíamos la representación, con las instalaciones podemos ver un espacio interior pero también exterior. Nos encontramos con un género -la instalación- que se define, como nuestro tiempo, por lo múltiple, lo fragmentario y lo complejo. Es un género paradójico, pues se resiste a estar limitado como un género o limitarse a unas resoluciones técnicas. Con el espejo, por ejemplo, creamos espacios clónicos; con el circuito cerrado de televisión podemos crear pequeñas imitaciones de un espacio real dado; con las imágenes sintéticas, nos acercamos a algo totalmente diferente a nuestro espacio físico real. Y ya de por sí, el espacio físico está trascendido en una instalación, una vez que ésta se ha considerado artística.

La filosofía de Smithson respecto a esta traducción del espacio natural a otro ilusorio reflejaba su definición de *non-site*. Nos cuenta Robert Linsley: *En el caso de Smithson, el 'non-site' es un dispositivo de construcción que propone que la función del arte es marcar una sección del mundo para mostrarla. Es como si la ventana de la pintura se hubiese limpiado de su imagen, así que podemos ver el mundo de detrás. Smithson es un realista crítico que 'representa' el mundo apuntando pasivamente a él a través de su construcción de una imagen. El arte de Smithson es crítico porque el reconocimiento del marco nos permite pasar intelectualmente más allá de él y devolver la sección sin marco a la totalidad de la cual forma parte*²¹.

²¹ Tal vez este tipo de obras pudiera corresponder a lo que Rosenberg denominó "objetos de ansiedad", un tipo de arte moderno que nos inquieta y nos hace dudar si de verdad estamos ante una auténtica obra de arte. Un objeto de ansiedad suele ser un reto que puede desconcertarnos, trastornarnos, confundirnos, enfadarnos, o sencillamente aburrirnos. Lo difícil es descubrir por qué es arte, e incluso si es arte de verdad (...). Los objetos de ansiedad contribuyen a confundir unas cosas con otras (...) Los

Los resultados de Smithson con respecto a lo que parece más o menos real crean una tensión, una ambigüedad; nuestras reacciones habituales son puestas en evidencia. Lo que se percibe en una instalación (como obra de arte) es en suma una interpretación, y es esta interpretación la que ha sido acentuada, haciendo de éste un género de carácter plenamente pragmático. Nuestra interpretación, nuestra voluntad de aceptar un objeto, una actuación o un material como obra de arte, no depende ya de ninguna propiedad específica. Nuestra voluntad de aceptar algo como arte lo llevará a sentirlo como arte. La relativización del concepto de arte se impone.

Este marco permeable puede llegar a incluir todo lo potencialmente relacionable a la obra de arte. Los artistas minimalistas aseguraron, a mediados de los sesenta, que la producción y recepción artísticas traspasaban los límites tradicionales de lo visual. De este modo la serialidad, el efecto del paralelepípedo, trascendía a una idea de estructura que se repetía. La experiencia estética se irá ampliando (incluso hasta el lenguaje). Por ejemplo, los *Mirrored Cubes* de Morris, un cubo hecho de espejos que recuerdan la *Caja verde* de Duchamp sitúan al espectador en la sutura del reflejo del espejo, en la superficie de contacto entre el objeto escultórico y el contenedor arquitectónico, donde ninguno de los dos elementos llega a tener una posición privilegiada o de dominio en la triada formada por el espectador, el objeto escultórico y el espacio arquitectónico. Y así como la obra inscribe, para después desplazarlo, un modelo fenomenológico de experiencia en un modelo tradicional de especularidad puramente visual, así también su foco primario sigue siendo el objeto escultórico y su percepción visual²².

Utilizando procesos físicos y químicos, un lugar especial para esta interacción, para este marco hecho obra, lo encontramos en *Condensation Cube* de Haacke. En este caso no es el espejo el que crea un espacio en interacción. El proceso de condensación y evaporación en el interior del cubo ocurre por los cambios de temperatura debido a la afluencia de espectadores a la galería. La misma presencia física del público produce un efecto de "tactilidad" que influye en la materia físicamente dada, el cubo de condensación.

Para que un marco sea permeable, ha de intuirse la presencia de ese marco. Un buen número de obras conceptuales lo ponen en entredicho de una manera muy sutil, hasta el punto de poder hablar de una "desmaterialización del arte", como exponía Lippard. Del marco permeable podemos pasar a una puesta en duda de la estructura de marco como tal y de toda institución artística.

resultados son tan parecidos a la realidad que crean una verdadera confusión en cuanto a su naturaleza. Los objetos de ansiedad crean una situación tensa y ambigua, y consiguen que nos volvamos a plantear lo que percibimos. En GABLICK, S.: *¿Ha muerto el arte moderno?*. Madrid, Blume, 1987, pág. 35.

²² BUCHLOCH, B.: "De la estética de la administración a la crítica institucional (aspectos del arte conceptual: 1962-1969)", en *Arte conceptual, Una perspectiva*. Catálogo de la exposición en la Fundación Caja de Pensiones de Madrid, del 20 de marzo al 29 de abril de 1990, pág. 21.

TRANSGRESIONES ESPACIALES: FRAGMENTACIÓN

Tras nuestras reflexiones acerca de la incapacidad de establecer un marco estricto en el entorno de una instalación, cabe retomar una cuestión de talante sintáctico. La organización de diversos elementos en las instalaciones pueden obedecer un crecimiento más reticular, asociándose a la geometría euclidiana, y otros más valorativo y aleatorio (ligándose entonces a unas matemáticas más complejas).

En muchos casos, la amalgama de numerosos componentes puede conducir a la impresión de que éstos podrían multiplicarse indefinidamente en el espacio, aunque de hecho física y materialmente no ocurriera así, y se vieran sumergidos en paredes, techos o suelos de una galería. Por ejemplo, una obra de Gober en la que un busto resulta embutido en una pared señala la continuidad de este cuerpo en un espacio imaginario creado, esta vez, por el espectador²¹.

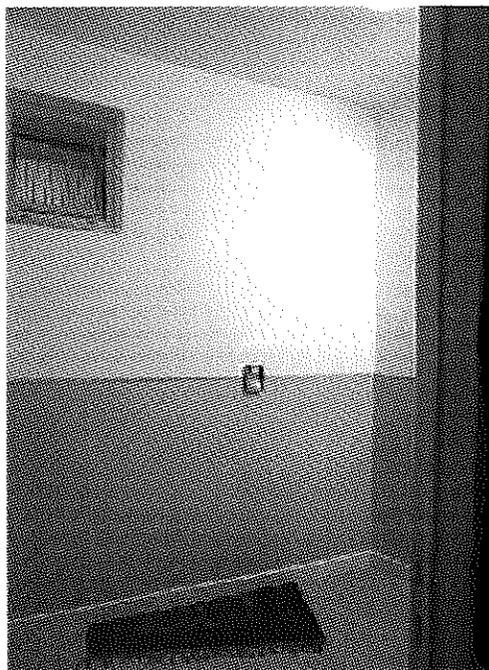
También podemos observar esta estrategia en una obra de Wolfgang Robbe (Fig. 10). En dos habitaciones interiores de una casa privada, Robbe instaló tres paredes falsas y un techo. Estas adiciones ocultaban parcialmente los interiores originales. Algunos elementos continuaban visibles, pero otros, (como la alfombra) mostraban una evidente fragmentación, que daba idea de las modificaciones que se habían conseguido en el espacio partida. El mismo artificio fragmentador se puede observar en *Biblioteca*, de Martín Villanueva (Fig. 11) o en una obra mucho más temprana de Kienholz, *Conversation piece* (Fig. 12).

La elección de los elementos que se utilicen, la dotación de un título a la obra, establece un espacio que va más allá del material (éste en el que se ubica el cuerpo del espectador). Frente al uso de elementos fragmentados para dar idea al espectador de que la obra se extiende más allá de lo que ve, también encontramos elementos que, mediante una fragmentación estratégica, consiguen crearnos la ilusión de que hay un espacio más allá. En *Arista 4/4* se lograba crear en el espectador la sensación de que podía ver por una rendija lo que había más allá de las paredes. Una vez el visitante se acercaba, se percataba de un engaño conseguido a través de esa fragmentación de espejos: lo que el visitante pretendía observar como un *voyeur* era, realmente, el reflejo del espacio donde se encontraba corporalmente.

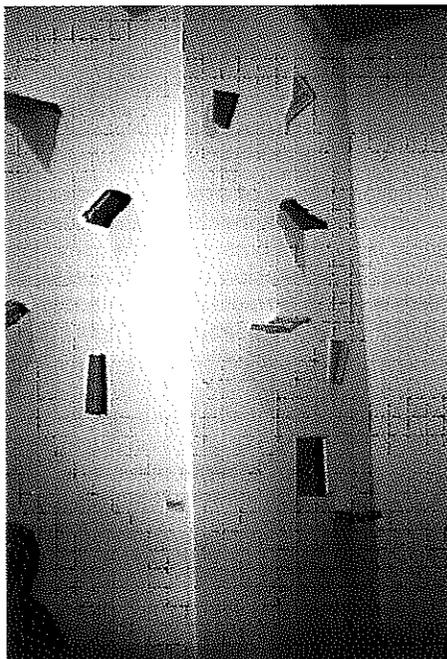
La fragmentación de dichos elementos, unidos a estos límites arquitectónicos, señala una capacidad extraordinaria para crear un espacio ilusorio a partir de los objetos expuestos. Para esta extensión del espacio más allá de lo visible, la instalación se sirve de la apelación a la experiencia pasada del espectador, a su conocimiento, a su visión gestáltica, etc.

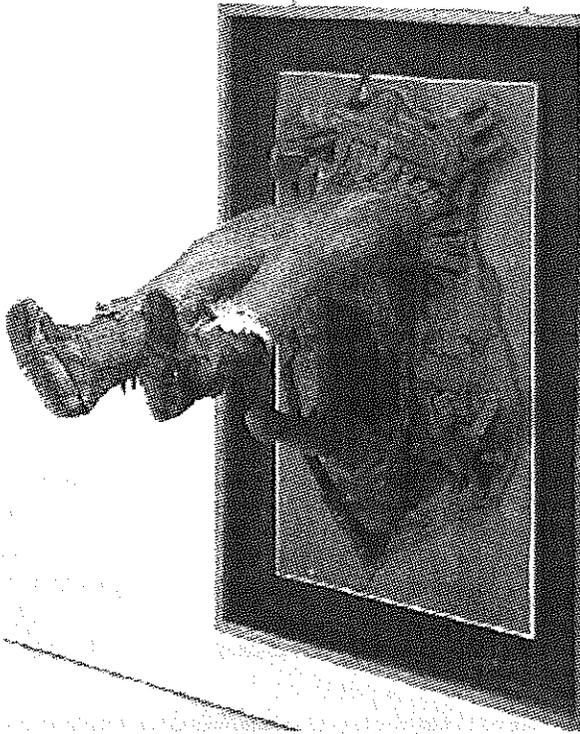
²¹ En la iconografía de este artista norteamericano siempre ha estado presente la idea de transición: desde sus esculturas de fragmentos del cuerpo humano que, ni dentro ni fuera, parecen indistintamente querer salir de la pared o escapar de la sala hasta la instalación *Door with Lightbulb*, de 1992, que muestra una puerta con una luz roja. La luz roja encima de la puerta es más advertencia, luz roja de peligro, los peligros de la intolerancia. Y una vez más, no se sabe qué es salida y qué es entrada: si la puerta es una salida de emergencia o si lo que va a suceder nos espera a este lado; si todavía queda esperanza en alguno de los dos lados. En JAIO, M.: "Rites of Passages. Arte para el final del siglo", en *Lápiz* n° 115. Oct. 95, pág. 36.

10. Wolfgang Robbe. *Zwei Masken*.
1986



11. Martín Villanueva. *Biblioteca*. 1995





12 Edward Kienholz.
Conversation Piece.
1959

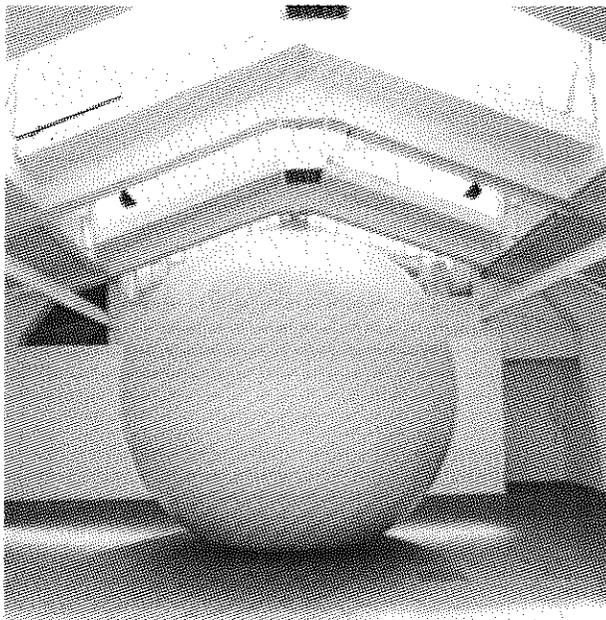
TRANSGRESIONES ESPACIALES: OCULTACIÓN

Tratamos aquí otro recurso parecido a la fragmentación, pues también lo no visible se convierte en la mente del espectador en un espacio que forma parte de la instalación. Algunas obras muestran cómo una información previa modifica enteramente nuestra interpretación de la propuesta, hasta el punto de que adivinemos espacios internos en los elementos presentados. De este modo, la dialéctica entre lo interior y lo exterior en una instalación no afecta sólo al marco arquitectónico que la contiene, sino también a sus componentes, que pueden ubicar ciertas sustancias en su interior.

El uso de mobiliario puede ser esclarecedor a este respecto. Los muebles (cajones, cofres, armarios, etc) muestran un exterior que es en el fondo un recipiente. Con una llave, pueden guardar nuestras posesiones. En este sentido, todo objeto cerrado que pueda ejercer de recipiente responde a la necesidad del secreto. Bachelard, en su *Poética del espacio* llamaba la atención sobre el hecho de que la cerradura es la llamada al ladrón y que se trataba de un umbral psicológico²¹.

²¹ BACHELARD, G.: *La poética del espacio*. Méjico. Fondo de Cultura Económica, 1986, pág. 119.

13. Meg Cranston. *Las obras completas de Jane Austen*. 1991



Metrocubo d'infinito, de Pistoletto es un tipo de obras de apariencia escultórica: es un cubo cerrado, y el espectador no ve el interior. Pero previamente se sabe que el creador se ha preocupado de forjar un espacio en su interior. Se vea o no esta obra como una instalación, utiliza un medio de transgresión de la dialéctica del marco como borde mismo del objeto. Cuando este objeto se abre, es como una caja de Pandora que contiene un espacio concentrado en su interior. Las premisas de Bachelard se cumplen:

Pero, en el instante en que el cofrecillo se abre, acaba la dialéctica. Lo de fuera queda borrado de una vez y todo es novedad, sorpresa, desconocido. Lo de fuera ya no significa nada. E incluso, suprema paradoja, las dimensiones del volumen ya no tienen sentido, porque acaba de abrirse otra dimensión: la dimensión de intimidad²⁶.

En 1991 Meg Cranston realizó una instalación que se expuso en la galería Tanja Grunert de Colonia (Fig. 13). Consistía en un globo de color crema hecho con vino; su diámetro era de 457 cms., y contenía 100.000 litros de aire. La explicación del título ponía de relieve que la muestra de lo oculto era el fin de la instalación. Se especificó

²⁶ BACHELARD, G.: *La poética del espacio*. Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1986, págs. 119-120.

que el volumen de aire que contenía esa bola gigante era la cantidad de aire que una persona necesitaría para leer las obras de Jane Austen. No en vano, el título de la obra era *Las obras completas de Jane Austen*. Y aquello que estaba oculto sufría las mismas oscilaciones respiratorias que los humanos: el globo se expandía o contraía dependiendo de la temperatura de la galería. A través de la ocultación era posible inventar una obra que no se mantuviera estable en el tiempo.

Lakoff y Johnson han estudiado los esquemas de la mente humana llamándolos metáforas. Dan expresión a realidades abstractas en términos de otras más concretas, del universo de acción y experiencia humanas. A partir estas ideas, se pueden interpretar obras de carácter objetual por su pragmática con el cuerpo del espectador. Esta es la razón de que ciertas instalaciones puedan manifestar significados trascendentes por medio de materiales que se enfrentan a nosotros corporalmente. El sentido de la ocultación se nutre de estas circunstancias. No olvidemos que la esencia de la metáfora es entender y experimentar un tipo de cosa en términos de otra. La ocultación de materiales nos hace intuir la existencia de los mismos aunque no podamos aprehenderlos directamente. Con estas obras plásticas en las que lo no visible forma parte de la creación, la diferencia entre el interior y el exterior, entre sí y el no, no es estricta, y nos incluye más bien en el terreno de la paradoja. Para saber que existe un secreto, es necesario desvelarlo, pero entonces deja de ser tal. De este modo, se cumplen las reflexiones de Mircea Eliade sobre el umbral, que son transición a lo sagrado (lo secreto). Una instalación como la de Pedro Mora, presentada en la figura 9, consigue extenderse espacialmente sólo si desvelamos el secreto, si vemos el espacio de más allá a través de una mirilla.

Y el artificio de la ocultación también se dio en el conceptual: la galería pudo conformarse como un espacio oculto. El interés de Barry por lo invisible, su puesta en duda del espacio de la galería y del sistema internacional de compra-venta, le llevó en 1969 a montar una pieza que anunciaba en la puerta de la sala (sin que hubiera una exposición material de objetos): "*Durante la exposición, la galería permanecerá cerrada*"²⁶. El anuncio de la existencia de un secreto, en este caso, no lo desvela.

²⁶ LIPPARD, L. R.: *Six years*. Nueva York, Praeger Publishers, 1973, pág. 232.