

A dense, repeating pattern of red roses in various stages of bloom, filling the top half of the image.

# INSTALACIONES Y NUEVOS MEDIOS

EN LA COLECCIÓN DEL

A close-up, top-down view of dark grey gravel or crushed stone, filling the bottom half of the image.

# IWAN

espacio tiempo espectador











# INSTALACIONES Y NUEVOS MEDIOS

EN LA COLECCIÓN DEL

# IVAM

espacio tiempo espectador

EXPOSICIÓN  
Comisarias:  
Isabel Tejada y Consuelo Císcar

Coordinación:  
Marta Arroyo Planelles

Diseño:  
Pepe Beltrán e Isabel Tejada

CATÁLOGO  
Producción:  
IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Valencia 2006

Diseño:  
Manuel Granell

Maquetación:  
María Casanova

Coordinación técnica:  
María Casanova y Vicky Menor

Traducción:  
castellano: Anna Ferrís, Ricardo Lázaro  
inglés: Karel Clapshaw, y del texto de Isabel Tejada, Antonio García Álvarez

Fotografías:  
Juan García Rosell (IVAM)

© IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Valencia 2006  
© de los textos sus autores, Valencia 2006  
© VEGAP para las obras protegidas, Valencia 2006

Realización:  
LAIMPRESA CG

ISBN: 84-482-4409-5  
DL: V-4812-2006



#### CONSEJO RECTOR DEL IVAM

Presidente  
Alejandro Font de Mora Turón  
Conseller de Cultura, Educació i Esport de la  
Generalitat

Vicepresidenta  
Consuelo Císcar Casabán  
Directora Gerent de l'IVAM

Secretaria  
Alida Más Taberner

Vocales  
Concepción Gómez Ocaña  
Luis Lobón Martín  
Manuel Muñoz Ibáñez  
Felipe Garín Llombart  
Román de la Calle  
Ricardo Bellveser  
Tomàs Llorens  
Francisco Jarauta  
Francisco Calvo Serraller

Directores honorarios  
Tomàs Llorens Serra  
Carmen Alborch Bataller  
J. F. Yvars  
Juan Manuel Bonet  
Kosme de Barañano

#### PATROCINADORES DEL IVAM

Patrocinadores Principales  
Fundación ASTROC  
Bancaja  
Patrocinadores  
Guillermo Caballero de Luján  
La Imprenta Comunicación Gráfica, S.L.  
Telefónica  
Ingrafic, S.A.  
Air Nostrum, L.A.M.  
Blanco y Negro Profesional, S.L.  
Sin Sin Creativos, S.L.  
Colegio Oficial de Arquitectos de la C.V.  
Ediciones Cybermonde, S.L.  
Grupo Gimeno  
Muñoz Pando, S.L.  
Grupo Inmobiliario Onofre Miguel  
Pamesa Cerámica, S.L.  
Realía Business, S.A.  
Medi Valencia, S.L.  
Ausbanc Empresas  
Keraben  
Pavicor, S.A.  
Nerida Mediterránea, S.L.  
Iniciativas Inmobiliarias Ferrobús, S.A  
LaGráfica integral de servicios gráficos, S.L

Está rigurosamente prohibido, bajo las sanciones establecidas por la ley, reproducir, registrar o transmitir esta publicación, íntegra o parcialmente, por cualquier sistema de recuperación y por cualquier medio, sea mecánico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro tipo de soporte, sin la autorización expresa del IVAM Institut Valencià d'Art Modern y de los titulares del copyright.

#### IVAM INSTITUT VALENCIÀ D'ART MODERN

Dirección  
Consuelo Císcar Casabán

Área Técnico-Artística  
Raquel Gutiérrez

Comunicación y Desarrollo  
Encarna Jiménez

Gestión interna  
Joan Bria

Economico-Administrativo  
Juan Carlos Lledó

Publicaciones y Acción exterior  
M<sup>a</sup> Luisa del Cerro

Jefe de gabinete  
Guillermo Calvo

Montaje Exterior  
Jorge García

Registro  
Cristina Mulinas

Restauración  
Maite Martínez

Conservación  
Marta Arroyo  
Irene Bonilla  
Maita Cañamás  
J. Ramon Escrivà  
M<sup>a</sup> Jesús Folch  
Teresa Millet  
Josep Vicent Monzó  
Josep Salvador

Publicaciones  
Manuel Granell

Biblioteca  
M<sup>a</sup> Victoria Goberna

Fotografía  
Juan García Rosell

Montaje  
Julio Soriano

**7 ESCENARIOS PARA LA INVESTIGACIÓN**

Francisco Camps Ortiz  
President de la Generalitat

**9 LA AVENTURA DEL OBJETO EN SÍ MISMO**

Consuelo Císcar Casabán  
Directora del IVAM

**27 PASAJES DE ESPACIO, TIEMPO Y ESPECTADOR:  
INSTALACIONES, NUEVOS MEDIOS Y PIEZAS HÍBRIDAS EN LA COLECCIÓN DEL IVAM**

Isabel Tejeda Martín

**69 MÁS ALLÁ DEL GIRO FENOMENOLÓGICO:  
NOTAS SOBRE LA ESPACIALIZACIÓN EN LOS ESTADOS UNIDOS. ELS ANYS 60 I 70**

Jesús Carrillo

**81 EL ARTE DE LA INSTALACIÓN I SU LEGADO**

Claire Bishop

**92 CATÁLOGO**

Fernando López

**231 ÍNDICE DE ARTISTAS**

**237 ENGLISH TRANSLATION**



# ESCENARIOS PARA LA INVESTIGACIÓN

Francisco Camps Ortiz  
President de la Generalitat

El Institut Valencià d'Art Modern, de acuerdo con la línea expositiva marcada por el Consorcio de Museos de la Generalitat Valenciana, además de promover la difusión de nuestros creadores plásticos, hace hincapié en el valor de las obras más significativas de nuestra época a nivel internacional.

Entre los precedentes que más han influido en el arte contemporáneo, Marcel Duchamp siempre ocupó un lugar destacado. Y de su plena vigencia, muchos años después de sus formulaciones, constituye una prueba evidente la muestra que ahora presentamos.

Entre otras características que lo singularizan como genio visionario y precursor, el universo de Duchamp se compone de elementos domésticos y cotidianos que él supo enfatizar e ironizar, sacándolos de su contexto habitual o proyectándolos en un horizonte de originales sugerencias. Este paisaje de instalaciones facilita al público una lectura a contracorriente de los escenarios en que el ciudadano medio se mueve a diario, así como de las emociones que rompen la rutina que habitualmente lo acompaña.

Convencido de que entre los valencianos y los numerosos visitantes que se acercan a conocer nuestra ciudad, habrá un buen número de personas interesadas en la oferta artística que nos ocupa, les animo a acercarse al IVAM a disfrutar de una propuesta artística original y cargada de sugerencias.



# LA AVENTURA DEL OBJETO EN SÍ MISMO

Consuelo Císcar Casabán  
Directora del IVAM

Cuando la realidad  
traza caminos en el aire  
y la ficción  
mueve su mano azul a ras de suelo

Luis García Montero, versos del poema *Realismo*, 2003

El lenguaje directo de la realidad queda absorbido por las construcciones artísticas que encuentran en ella su más fuerte aliada. El principio de *ready-made* abrió sus puertas permitiendo a las voces de la vida cotidiana penetrar con fuerza en el arte. Desde ese momento la vida más trivial y común quedó unida al arte autorizando que éste se hiciese más democrático, ya que todos los ciudadanos se podían ver reflejados en sus escenas.

En esta primera época donde los objetos de consumo diario encuentran un espacio en el arte y viceversa, destacan artistas como Robert Rauschenberg, Jasper Jonhs, Edward Kienholz, George Segal, Piero Manzoni, Claes Oldenburg, Kurt Schwitters, Yves Klein...

Pero sin duda fue *Fluxus* el movimiento clave que intentó, a través de su *alma pater* George Maciunas, inscribir unas pautas y directrices a este nuevo modo de entender un arte de tendencia antiburguesa y anti-consumista que ampliaba sus fronteras de manera veloz rompiendo esquemas tradicionalistas. Esta nueva y galopante creatividad dio lugar rápidamente a la acción mediante los *happenings* y *performances* que ponían en movimiento las ideas que se distinguían por poner de manifiesto el principio de temporalidad.

De este modo, lo teatral está muy presente a partir de que los objetos en sí mismos y las acciones, es decir, el movimiento, forman parte del cuerpo artístico. Vemos así cómo se intenta extraer las características esenciales de las experiencias y la esencia de lo que los artistas y espectadores experimentan, siguiendo un proceso fenomenológico que opera y extrae la cuestión de la existencia del objeto conocido, según se aparece a la conciencia. Así, el arte de situación se convierte en espectáculo, como nos dejó patente Guy Debord en su ensayo "La sociedad del espectáculo". Las nuevas creaciones artísticas se instalan en los escenarios de la vida, irrumpen en ellos y toman como referente todos los elementos comunes a ésta para representar una realidad que a veces se nos escapa. Mediante estas instalaciones el arte se detiene en los instantes, quizás más rutinarios de una vida, para que el espectador tome conciencia y así pueda buscar una reacción frente a la monotonía donde denunciar, criticar y reflexionar. El arte, a partir de estas situaciones, busca la complicidad con el espectador, contarle quizás desde otro punto de vista lo que no le es ajeno, lo que a diario le sucede...

Bien es cierto que el arte desde sus inicios se ha visto participado de una teatralidad, sobre todo en los grupos escultóricos y las arquitecturas del período Barroco donde una estética recorre todos sus ángulos con el deseo de hacer sentir la realidad. También el arte griego buscaba el equilibrio del hombre

mediante sus formas matemáticas y el Renacimiento quiso reflejar la realidad inventando la perspectiva para crear unos paisajes que nos evocasen lo que a diario vivimos.

Sin embargo, en esas etapas todo el arte está comprometido a unos espacios reducidos como son los lienzos, a unas imágenes concretas que suelen ser distantes (papas, vírgenes, santos, aristócratas...). Así, no es hasta el realismo del siglo XIX cuando el ciudadano medio forma parte del teatro del arte y los campesinos o habitantes de pueblos humildes protagonizan escenas capilares del arte moderno. Un ejemplo lo encontramos en *El Angelus*, obra maestra de Millet, que vaticina lo que será el impresionismo. Y el proceso continúa, por lo que el siguiente paso no podía ser otro que los propios objetos y los personajes representados saliesen de sus marcos, de sus grupos escultóricos y habitasen nuestro entorno creando un teatro de la vida, junto a la propia vida, imitándola e intentando superarla. Esto es lo que ocurre con las instalaciones y otros procesos artísticos que surgen lentamente a lo largo del siglo XX y que toman fuerza a partir de los años sesenta.

La estética aristotélica, a este respecto, es muy clara cuando afirma que: «El Arte no es la imitación de la vida, sino que la vida es la imitación de un principio trascendente con el que el arte nos vuelve a poner en comunicación».

En este sentido, vemos cómo la información diaria que recibimos desde las industrias de consumo sociales y culturales de la sociedad nos viene dada con unas dotes de teatralidad y espectáculo que estandarizan entre el público un modelo de comunicación. En este proceso, el arte, evidentemente, no queda ajeno a estas prácticas y se adapta a ellas, por lo que esta manera teatralizada de comunicar sobre lo cotidiano es filtrada por el arte y la hace propia con una gran diferencia en su intención: desea convertir lo banal en sublime.

Esta modalidad obliga al arte a ser cada vez más narrativo, debe contar una historia, debe proponer una duda; obliga a la reflexión, el espectador necesita los cinco sentidos para adentrarse en el hecho artístico, del mismo modo que sucede con la información diaria. Hay, así, una relación directa de las formas con que se narra la vida con las formas con que se narra el arte.

Esta forma de proceder nos recuerda y obliga a hablar de los antiguos *tableaux vivants*, ya que el artista desea transmitir la representación de algo trascendente que se mueve entre la polaridad de lo pri-



vado fisiológico y la denuncia pública, esto último de manera cada vez más acusada. Esta referencia a los “cuadros vivos”, costumbre que se remonta a la antigüedad, muestra estas representaciones híbridas entre lo teatral y lo pictórico que siempre ha habido en la historia del arte.

En la contemporaneidad las instalaciones son un claro ejemplo de cómo esa unión entre el arte y la vida, mediado por la teatralidad, se complementan. Panofsky estudió las relaciones que existen entre una imagen y su significación; consideraba que el contenido y la forma de la obra de arte no podían separarse entre sí, por lo que era muy importante analizar todos los elementos con que nos encontrásemos en las mismas. Según Panofsky, el contenido de una obra de arte sería algo así como aquello que queda sugerido, pero que no se expresa con claridad; para él, toda obra debe ser considerada, no sólo por lo que se ve a simple vista, sino que hay que profundizar en ella para comprender su sentido global. De esta manera, parte del trabajo que culmina la obra queda en manos del espectador.

En el método iconológico, para el estudio de las obras de arte, seguido por Panofsky, la imagen y la significación (forma y contenido) quedan perfectamente complementadas la una con la otra, de manera que la obra se haga más comprensible. Diremos que una imagen teatralizada comporta otra significación performativa que no tiene en la vida cotidiana.

Un ejemplo claro de lo que digo es la obra de Jane Simpson, una de las célebres figuras de la generación de jóvenes artistas británicos, en cuyas instalaciones están muy presentes los objetos de la vida doméstica tales como mesas, sillas, lámparas o cuadros, que son tratados en sus obras como reliquias que evocan a las personas que una vez los utilizaron. Tal y como explica la artista: “cuando voy a los mercados, siempre me pregunto cómo las cosas han terminado allí. Son piezas de la vida de la gente. Puede que hayan sido simplemente tiradas, pero las razones pueden haber sido más trágicas. En realidad hablo de nostalgia”. Un objeto desteatralizado vuelve a tener su lugar en la escena gracias a la nueva significación que el artista le ofrece. La fenomenología, de Brentano primero y Husserl después, se hace fuerte en estos comentarios de la artista inglesa.

En este sentido, los sujetos mantenemos también unas fórmulas para comunicar que están ligadas a las fórmulas de éxito teatrales. A diario, los sujetos organizamos escenas que a veces funcionan mejor o peor dependiendo de la preparación de las escenas, de cómo dotemos a cada elemento o cada actitud de valores preformativos; también dependerá del lenguaje empleado, de la escenografía, del ves-

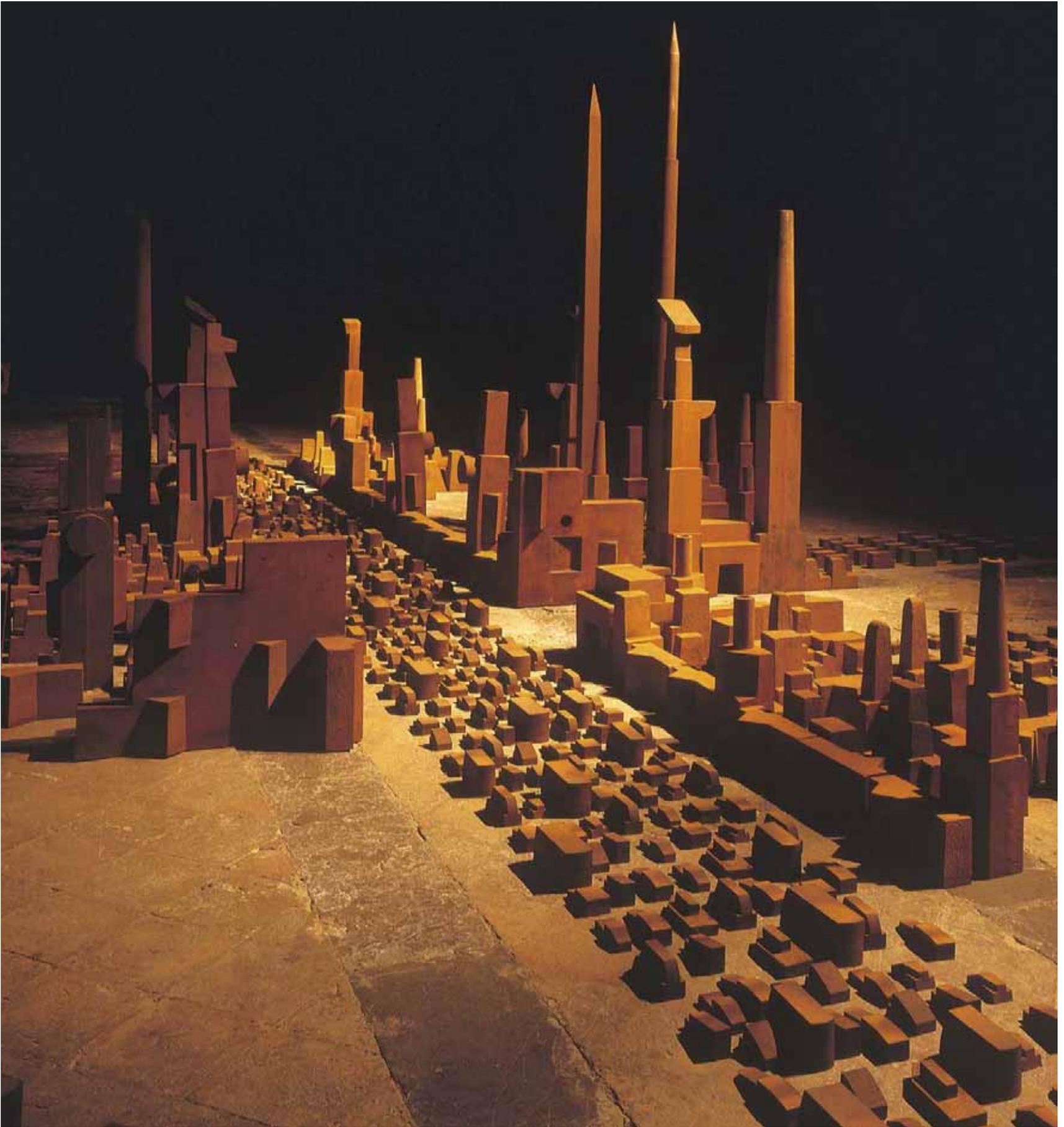
tuario, de la información obtenida, de la preparación del personaje en definitiva... Dependerá mucho de la dirección artística, como dice Ouka Lele con la que ella crea también sus composiciones fotográficas. De esta manera, estamos convirtiendo un hecho cotidiano en un hecho artístico donde todo cuenta y cada elemento busca encontrar su máxima expresividad para obtener una emoción en el otro. No sería ésta una mala definición para comprender el valor de las instalaciones.

Y el teatro, evidentemente, es arte pero no sólo arte lingüístico, es también arte plástico. Es pintura, es escultura, es arte cinético, es plasticidad... los personajes de la obra de Shakespeare perfectamente se podrían haber inspirado en Caravaggio. Los decorados de Beckett podrían representar mundos dalinianos... y todo eso es parte de nuestras vidas, de nuestra realidad social. De esta forma, existe una línea muy tenue entre la realidad artística y la realidad social que diariamente se están contaminando una de la otra. Se van retroalimentando una con la otra.

Aunque, a decir verdad, podríamos encontrar más certeza en el arte que en la vida, puesto que esta primera aísla el objeto para encontrar la cosa en sí misma, una estética depurada que supere lo accidental, la verdad última, donde el tiempo no tiene trascendencia, desea encontrarse siempre más cerca del mito. Son formulaciones metafísicas que no se encuentran en la vida, la vida es, a pesar de tener al arte como referente, más prosaica, menos poética porque no se ensaya de una manera tan concienzuda como la elaboración de una manifestación artística. Hay un análisis previo, "científico", que asegura que la obra no va a fallar en su puesta en escena y que por consiguiente va a superar la realidad más mundana.

Según este planteamiento el artista recrea mundos a partir de su imaginario, a partir de la sociedad que le ha tocado vivir, y se esfuerza por superarlos, por encontrar un texto o una pincelada que le lleve a otros planos de realidad, busca evidentemente otra iconografía, otra significación a los significados expuestos en la vida.

En definitiva, podemos argumentar que todo el arte, desde hace tiempo, y muy marcadamente en los últimos años, se ve envuelto en una teatralidad completa donde encuentra su fijación en superar lo doméstico con tintes teatrales y una nueva poética. Un ejemplo muy claro de esta relación tiene lugar en uno de los movimientos de poesía de mayor éxito en los últimos tiempos, aunque no por ello alejado de polémica.



Hablo de la poesía de la experiencia, ya que ésta puede ser un buen ejemplo de lo que está ocurriendo con el arte contemporáneo. La ruptura de cánones ha sido un hecho común históricamente, desde el arte etrusco hasta nuestros días. Todo arte ha superado al anterior evidentemente, pero en este caso la ruptura viene desde los motivos más directos, más cotidianos que nunca antes de las últimas décadas del xx hasta hoy día sirvieron como simbología al considerarse alejados de la estética formal.

“La poesía de la experiencia es una poesía que debe servir para esclarecer misterios, para resolver secretos y para dar explicaciones a las cosas, no para confundir al lector y hacerle notar la distancia intelectual entre él y el poeta. Todo esto se consigue a través de la explicación intelectual de la experiencia”. Con estas palabras se expresa Benjamín Prado, poeta que pertenece a este movimiento junto a García Montero, Carlos Marzal, Felipe Reyes, Vicente Gallego, entre otros.

Así, la experiencia, con un grado de intelectualidad, se convierte en un grado superior y un firme argumento para consolidar nuevos propósitos artísticos. Con esta marca diferenciadora, el artista se presenta ante la sociedad envuelto en una pluralidad de prácticas, tantas como experiencias vividas, que se multiplican de manera acelerada con el paso del tiempo, provocando que surjan de inmediato infinidad de tendencias, en ocasiones tantas como artistas, todas ellas relacionadas con lo social.

Por eso, asistir al encuentro de una instalación es siempre una incógnita, ya que en ellas se acumula el sentir y las diferentes visiones de los artistas contemporáneos. Por esta razón, resulta muy interesante ver cómo, en nuestros días, se materializa y se reinterpreta desde la contemporaneidad y el uso de las nuevas tecnologías, este modelo artístico que, como decíamos anteriormente, a partir de los años sesenta, significó un importante avance conceptual en la concreción del arte. De este modo, la tecnología y la ciencia, cada vez más al alcance de todos, interrelacionadas con otras disciplinas más clásicas, han permitido que estas materias e ideas se imbriquen en los procesos artísticos creando provocativos y novedosos lenguajes.

Al artista de hoy le preocupa su entorno, su ciudad, los ciudadanos y todo lo que se genera alrededor de las rutinas cotidianas por lo que, en ese sentido, el arte se aplica como fuente de calidad de vida y como generador crítico de la actividad social. Parece que los nuevos artistas desean entender, y dan muestras evidentes de ello aportando el valor añadido del espíritu creador humano, que la cultura es el elemento clave para la configuración de las ciudades. De sus acciones se extrae que ésta se fortalece siempre y tiene sentido natural en las ciudades, siendo el cuerpo humano el actor y receptor de esta dialéctica.



Tras la aparición de todas las cosas, Rudolf Arnheim, en su ensayo *La psicología del Arte*, recogiendo las palabras de Clive Bell, dice: “lo que les confiere un significado natural es la cosa en sí misma, la realidad última... la realidad latente de los objetos materiales es la causa de esa extraña emoción...”

Según estas declaraciones, y como vengo mencionando desde el principio de este ensayo, cada objeto contiene una poética, en sí mismo puede expresar porque tiene una emoción contenida, una lírica que desea ser encontrada a partir de la conciencia del artista y manifestarse de manera concluyente. En este sentido, muchos artistas con criterio han sido capaces de encontrar esa sensibilidad en los objetos para conferirles una teatralidad de la que a primera vista adolecían.

Por todas estas razones de peso, desde el IVAM hemos apostado por este género artístico de manera que contamos con una de las colecciones más importantes de este país. Esta colección no sigue un recorrido histórico, pese a que cuenta con la ventaja de tener importantes exponentes de este género artístico, así como obras que representan suficientemente las diferentes maneras de entender el espacio y la participación de público en la creación visual contemporánea.

En la colección hay instalaciones de ocupación mural, como son la de Baldessari, McCollum o Quejido; instalaciones que, aun con una ocupación tridimensional del espacio, mantienen una lectura frontal, llegándose a travestir de espacios cotidianos, como son las de Carmen Calvo o Evaristo Navarro; hay piezas que se sitúan en los límites de la escultura ya que conservan un discurso interno y crean un espacio interior no abordable por el espectador –los casos de Susy Gómez o Miquel Navarro–; obras en las que se exige una participación más allá de lo visual por parte del espectador, como las de Fontcuberta o Lothar Baumgarten; obras que se completan con el movimiento del usuario, como las de José Antonio Orts; vídeoinstalaciones de Antoni Muntadas y Gary Hill; piezas que se acercan a lo arquitectónico como las de Boltanski, Bruce Nauman, Juan Muñoz o Gilberto Zorio, o que directamente se travisten en arquitectura como la *Fun House* de Hamilton o la pieza de Victoria Civera.

A pesar de la fugacidad de estas acciones y experiencias artísticas, trascienden y se mantienen vivas con una intensidad y un tiempo dramático bien medido para eternizarse en el recuerdo del espectador, en la sensación vivida, ya que la propia obra suele componerse de una temporalidad efímera. Ese paradójico grado de atemporalidad, a pesar de lo transitorio de los efectos de la obra, se consigue gracias a un derroche de imaginación creativa y provocadora que se nutre de los instintos humanos más básicos.



Exposición Susy Gómez  
IVAM Centre del Carme, 2000

Esta premisa de temporalidad en el arte nos conduce a reflexiones básicas en las que se aprecia que el tiempo es intangible y que la única manera de “verlo” es a través de la sucesión de fenómenos que podemos observar, o a través de la huella que éstos dejan en el espacio. Entre una infinidad de ejemplos encontramos los pasos que da una persona al caminar, la puesta del sol en el horizonte, o cuando nuestra mente establece la relación entre causa y efecto: como cuando vemos las huellas de alguien en la arena y pensamos que, antes que nosotros, alguien pasó por allí, o al ver la gruesa corteza o la altura de un árbol, imaginamos el tiempo que le tomó adquirirlas.

Estas formas en que el tiempo se manifiesta han intrigado a los artistas de todas las épocas y aunque es un concepto muy difícil de atrapar, han encontrado la manera de representarlo. Por eso, de diversas maneras, el tiempo siempre aparece en el arte de un modo u otro.

La idea del tiempo que vemos, por ejemplo, en el arte de la Edad Media, es básicamente lineal y la historia que nos quieren transmitir los maestros del arte cobra sentido sólo si seguimos toda la secuencia de acontecimientos ordenados cronológicamente en la narración pictórica o escultórica.

Ya en el Renacimiento se nos muestra el tiempo en distintas duraciones. Es interesante notar cómo en el Renacimiento, cuando el hombre se convierte en el centro del universo y vuelve a verse al mundo natural con una óptica más científicista, pudieron hacerse cuadros en donde el artista hace una alusión directa al tiempo, o la historia, de los hombres y de la naturaleza.

En cambio, en el siglo XIX, los pintores impresionistas se levantaban por la mañana temprano y emprendían sus caminatas por el campo, a lo largo de las riberas del Sena o por las calles de París, con los caballetes a la espalda, a encontrar sitios propicios, posibles paisajes o escenas que pintar. A estos artistas les interesaba explorar plásticamente la experiencia visual de pintar al aire libre. Se dedicaron a registrar la vida y los fenómenos de su propia época, pero sobre todo quisieron captar la *impresión* que la realidad les inspiraba en el instante en que la veían. Así, si en la tradición artística se plasmaba la realidad como supuestamente estable, ellos la cambiaron por una transitoria.

Las obras impresionistas enfatizan la espontaneidad e inmediatez de la visión y de la reacción. Su preocupación por el tiempo tiene especial significación, sobre todo en el caso de Monet, que se esforzó por relacionar luz, tiempo y lugar en una secuencia de imágenes seriales de catedrales y estanques con

lirios. Por ejemplo, en su cuadro *Impression, soleil levant* (Impresión, sol saliendo), de 1872 (*Le Havre*), Monet quiso captar el amanecer sobre el río para capturar una instantánea de la realidad –el momento en que la bruma cubre el ambiente y la luminosidad es difusa, cuando los trabajadores de los muelles inician su jornada–, pero también eligió ese tiempo como espejo de su propia emotividad.

Situados ya en el siglo XX, el futurismo (1910) fue una vanguardia artística que exaltó el progreso tecnológico, la libertad artística y el dinamismo del mundo moderno. En uno de los manifiestos de esta vanguardia artística se lee:

“El gesto que reproduzcamos en el lienzo ya no será un momento fijo en el dinamismo universal. Simplemente será la misma sensación dinámica [...]. Debido a la persistencia de la imagen en la retina, los objetos en movimiento se multiplican a sí mismos constantemente; su forma cambia como rápidas vibraciones en su loca carrera. De ese modo, un caballo en movimiento no tiene cuatro patas, sino veinte, y sus movimientos son triangulares.”

Con su nuevo arte, los futuristas querían mostrar el mundo no tal como era en la realidad, sino como se experimentaba realmente. Así, la experiencia del movimiento en un tiempo lo mostraron pictóricamente en la repetición de la misma forma una y otra vez.

Giacomo Balla fue, de los futuristas, quien más se preocupó por representar el movimiento. En su obra *Volo di rondini* (Vuelo de golondrinas), el artista recrea la velocidad y el vuelo de las aves al colocar a cada una de ellas en una secuencia precisa, una después de la otra. La sensación del tiempo que presenta es la de un periodo muy corto, de un suceso intempestivo. La rapidez del movimiento que aparece en los cuadros futuristas expresa su gusto por la fugacidad, por lo inmediato, por la acción.

Cuando se inventó la fotografía, el primer uso que se le dio fue científico. Por primera vez, se podía “congelar” un momento de la realidad y echar una mirada más fija y continua a las cosas. La fotografía permitía hacer un cuidadoso análisis de la estructura y del movimiento, análisis que jamás antes había sido posible.

He creído conveniente repasar de manera sucinta estos aspectos temporales en la historia del arte occidental para llegar a la contemporaneidad donde las instalaciones, las *performances*, los *ready-mades*, el arte conceptual... juegan un papel determinante en la temporalidad de la acción artística.



Este tipo de arte actual, y gracias a Marcel Duchamp, reside principalmente en el mundo de las ideas por encima de la manualidad. Se reubica en una sociedad mutante donde el tiempo genera cierta tensión y por ello se valora en su propia medida, en su propia fugacidad. De esta manera, me gustaría manifestar que me incluyo entre aquellos que ven en los orígenes de la iconografía de este movimiento contemporáneo, que tiene que ver con las instalaciones, a un artista como Duchamp quien fue pionero en usar objetos cotidianos resignificados como obra artística.

En definitiva, el arte, tal y como apostilla Calvo Serraller, ha sido siempre efímero. No tiene la posibilidad de durar. La gran mayoría de los artistas del pasado no han sobrevivido y, de los que lo han hecho, sólo nos queda una parte minoritaria de su obra. Todo es efímero, empezando por el ser humano.

Con frecuencia, el arte incorpora dentro de sí la naturaleza. Hay arte relacionado con las plantas, con los animales, con las piedras, con cualquier elemento de la naturaleza y, ante tal simbiosis, resultaba muy recurrente que estas formas de arte se adaptasen a nuevos espacios que tuviesen que ver con los propios espacios de la vida. Afortunadamente, y tras muchas reivindicaciones, los museos se han adaptado para acoger estas nuevas tendencias que requerían de nuevos escenarios para organizar sus coreografías.

Este cambio se está produciendo, claramente, de una manera muy natural, ya que los espacios museísticos de arte contemporáneo son, ante todo, lugares que han de estar al servicio de la sociedad, abiertos y accesibles a todo tipo de público y muy próximos a los artistas y a sus manifestaciones más inmediatas. Por eso, las transformaciones actuales que demandan los museos hoy día se basan en un cumplimiento más riguroso de sus propias funciones, incorporando las nuevas tecnologías e incrementando sus propias dimensiones para adaptarse a la nueva realidad. Y es, desde esta óptica, desde donde tenemos que contemplar los proyectos de renovación-ampliación, como en el caso del IVAM.

Este proyecto, como muchos otros que están en marcha, intentan transformar la institución y consisten, fundamentalmente, en ampliar la superficie actual, articulando los espacios de acuerdo con sus funciones y creando una comunicación adecuada. Además, tratan de flexibilizar los espacios a través de la creación de diversos itinerarios y ámbitos públicos, al tiempo que intentan conservar mejor las obras atendiendo a los aspectos técnicos.

RICHARD HAMILTON, JOHN VOELCKER,  
JOHN MCHALE  
*Fun House* (Casa de la risa), 1956  
Reconstruida en 1987



En este sentido, los museos de hoy día deben dar respuesta a la complejidad del programa que tienen que cumplir en nuestra sociedad multimedia.

En este sentido, y sin alejarme del tema medular que vengo tratando, observamos, como ya advertíamos anteriormente, que todos los artistas que conciben su obra con códigos dramáticos ponen especial énfasis en el fundamental papel del espectador, del que se espera su participación para activar la obra, en cierto sentido. El espectador debe moverse, observarla desde distintos puntos de vista, transformando y modificando la obra de arte mediante esos desplazamientos, o por su intervención directa en la misma.

Para estos artistas, las obras son objetos potencialmente activos, que deben ser animados por el propio espectador, como es el caso de los *happening* donde se crean espacios en los que el público se mueve con libertad, y donde su participación es lo más directa posible.

La participación del espectador en el arte ha dado un paso más y ahora se presenta como obra de arte de una actuación, una pieza de teatro, sea un *happening*, una *performance* o una instalación que a veces requiere del espectador para que concluya y tenga un significado final.

En este sentido, la instalación suele ser una expresión artística que utiliza todas las categorías existentes en el arte y está estrechamente ligada a su entorno, problematiza con las relaciones de poder, con la deshumanización y superficialidad de la civilización contemporánea, investiga en la relación oriente-occidente o la minimización de la comunicación entre individuos.

En cualquier acto de comunicación, el receptor y el emisor deben manejar los mismos códigos. Este principio es también válido para el arte; sin un código que establezca ciertos parámetros en la relación entre signos y significados es imposible que haya un “diálogo” simétrico entre artista (emisor) y espectador (receptor). Sin embargo, a diferencia del idioma y otros códigos de estructura rígida, el arte usa un código amplio, basado en todos los posibles significados establecidos por una determinada cultura (la del artista) expresados en forma libre.

Para Beuys, el arte era una posición ante la vida, afirmación al trabajar en el teatro de la vida, organizar sus funciones con materiales naturales que no le son ajenos. A partir de ahí el concepto de sus producciones se dispara y el espectador asume rápidamente su participación. La invención de un lenguaje es lo más importante, pero a condición de que permita la relación creador-espectador.

La superioridad de la mirada sobre los demás sentidos está ya en Aristóteles y se apoya en que no precisa contacto con el objeto para aprehenderlo. Pero esta superioridad está limitada por estar al servicio de lo que puede ser narrado y descrito.

En el tratado de Alberti, *De pictura*, (1435), encontramos también esta subordinación de la imagen al sentido: la perspectiva artificial hace del mundo una escena, pero a condición de instaurar una equivalencia completa entre lo que puede ser representado y lo que puede ser narrado, entre lo que puede ser dicho y lo que puede ser visto. Siendo así, la condición necesaria y suficiente de la imagen es la de ilustrar un texto. Sin embargo, la característica del arte moderno es la sustracción de la imagen y del sentido: Malevitch y Duchamp son dos de sus ejemplos posibles. Se trata más bien de producir un objeto que muestre la ausencia misma de objeto sin ser exactamente ni un símbolo ni una imagen de esa ausencia. Esta poética encuentra su principio en la proposición 6.522 del *Tractatus* de Wittgenstein: “Hay, ciertamente, lo inexpresable, lo que se muestra a sí mismo”.

Una de las funciones que corresponde al arte sería, por tanto, la de ser el lugar donde lo que no puede decirse ni verse se muestra al poner en tensión la presencia efectiva, pura, de un objeto producido frente a la mirada de un espectador que quiere ver y entender.

Hablar de esto nos lleva necesariamente a tener que incluir al espectador en el horizonte de la experiencia de satisfacción que el objeto de arte produce. Es también en Aristóteles donde encontramos una referencia sobre este asunto en su comentario sobre la tragedia y el efecto que ésta provoca en el espectador: la *katarsis*. Lacan le dedica un extenso comentario al tratar de la esencia de la tragedia. Este análisis concluye con el más allá del principio del placer que se puede dar en la experiencia estética, siendo en el efecto producido donde este más allá se muestra. Para ello, Lacan introduce, como contrapunto de la experiencia de lo bello, la de lo sublime en Kant.

Esta radical soledad del espectador frente al objeto de arte, supuesta la intencionalidad en tanto que producto, palpita en el Freud al que el *Moisés* de Miguel Ángel hace hablar. De la poética del efecto, en adelante, el espectador es convocado, necesariamente en su radical soledad, a entrar en la escena y a hacer de eso una experiencia.

Por tanto, podríamos decir que mirar una instalación es ver y oír un cruce de tiempos; es sentir simultáneamente diversos ritmos matéricos. Por lo que la auténtica comunicación humana exige libertad y

espontaneidad, lejos de estímulos condicionantes para respuestas condicionadas y que el artista de la acción, a la vez que se descubre y reinventa a sí mismo, inventa nuevas relaciones con los otros.

De igual manera, Dubuffet nos proporciona, en este sentido, una fórmula que puede determinar también una amplia corriente artística cuando decía que “un artista es un hombre que crea un universo paralelo porque no quiere que se le inflija uno impuesto”.

Del mismo modo, Arnheim sostiene la postura del arte como un estilo de razonamiento en donde la percepción y el pensamiento mantienen una relación indisoluble, el creador artístico en este planteamiento piensa con los sentidos, formando un enlace permanente entre pensamiento y percepción, el mismo que se puede transmitir al público en general a través del arte.

Como vengo anunciando, la instalación artística (como cualquier otra obra de arte) siempre comporta un significado, tiene un componente intelectual que el artista creador quiere comunicar y en la que se implica el ser total del individuo, con una función comunicativa y significación propias. Es una actividad creativa que satisface las necesidades cognitivas del artista.

La significación del arte puede ser relativa a la defensa de los ideales, de los sueños, de las necesidades y de las preocupaciones del artista en su esfera social. La intención puede ser la de dar un mensaje de rebeldía o ayudar a los contempladores a adquirir conductas más flexibles hacia la tolerancia; la de despertar el sentido crítico de la sociedad o, contrariamente, apoyar a la tradición, las convenciones, la defensa del orden social inmutable. Concibe el quehacer artístico como un medio para expresar la realidad, el sentir y las expectativas de los diferentes sectores que constituyen la sociedad.

En este sentido, la obra de arte que tiene que ver con la instalación, que se ubica en el escenario urbano, configurando múltiples entramados simbólicos, en los cuales confluye la percepción del sujeto y la experiencia visual de la misma, dando lugar a la fusión entre el mundo de la representación artística y los hechos de la cotidianidad, tiene un carácter y un lenguaje muy específicos que se pueden interpretar de múltiples maneras.

De hecho, la novedad de la obra de arte contemporánea, con todas sus posibilidades y dimensiones, se ha establecido en el paisaje urbano, y ha encontrado un territorio estético en donde se construyen las



interacciones comunicativas, producto de la apropiación del objeto estético y la asunción de significados individuales y acuerdos colectivos.

En el entramado urbano se establece una dinámica comunicativa y estética que determina la consolidación de redes simbólicas, las cuales anudan el sentido cultural, la apropiación del espacio público y la confrontación de recorridos, en territorios que se dispersan entre el tráfico y las construcciones urbanas.

La ciudad, como entramado, constituye un conjunto que puede ser visto tanto desde el entorno inmediato, como desde la complejidad de las relaciones interactivas que ha ido configurando desde sus trazados iniciales, en cuya base se establece la tríada espacial del santuario, el ámbito público y el espacio privado, como las instancias que permiten definirla y que marcan el tema fundamental de la convivencia urbana.

El espacio público es intervenido por la movilización compartida de los ciudadanos en la cotidianidad de sus recorridos, identificando el tejido urbanístico y arquitectónico que engloba su conjunto y anuda el pasado con el presente. Un espacio en cuyo dominio el ciudadano asume la conducción colectiva de problemáticas de interés común, es decir, una construcción diferente del mundo.

En este sentido, el monumento tradicional se desplaza en su valor, se diluye en su forma pero trasciende en contenido, potenciando una representación que deja de ser etérea para convertirse en experiencia vívida, capaz de acogerse a las mutaciones de la sociedad como colectivo y del ser social inmerso en ella.

Así, como lo fue en un principio para las comunidades primitivas, todo objeto de la vida cotidiana es susceptible de ser experimentado como elemento estético, cuando éste es elegido por el artista y postulado dentro de un conjunto expresivo que absorbe su sentido utilitario, para resurgir bajo un nuevo rótulo y una nueva opción de pensamiento.

De esta manera, el arte, disuelto en la vida, cautiva la voluntad del artista y se abre al juego libre de las facultades del ser, para que las obras representen lo que realmente se juega en ellas: la paradoja de la existencia. Una apertura en donde el ritmo se circunscribe a la disolución de la forma, la “desfiguración”, lo visible y lo invisible como soporte del vacío espacio-temporal, de una contemporaneidad



ambigua y reconociblemente efímera, en donde lo inerte cobra vida en la representación de sus naturales mutaciones y lo vivo se hace partícipe sólo en la inminencia de su muerte.

Estas nuevas propuestas permiten que la obra se inserte en la ciudad como un valor que participa y, a su vez, modifica las realizaciones arquitectónicas y humanas, estableciendo relaciones entre los planos y el vacío, la luz y las sombras, las texturas y las líneas, delimitando la movilidad perceptual.

En ese juego alternante entre los objetos propios de la cotidianidad como la tierra, el agua, la piedra, los metales, el cemento y la gama de las aleaciones posibles, se estructuran dispositivos y ensamblajes que garantizan el acopio de la obra en el tiempo y en el espacio, dos dimensiones que permanentemente la alteran, formando nuevos ángulos de percepción, transformaciones que responden a la inmanente mutabilidad de la obra de arte.

Lo público actúa como el conjunto de tendencias y necesidades de una realidad social particular, configurando el tejido de representaciones colectivas, que dan sentido a la existencia del arte inscrito en la ciudad; representación estética que, a través de las múltiples tendencias surgidas en el transcurso del siglo XX, y las que se dejan entrever en este incipiente siglo XXI, supera las connotaciones de monumento histórico-conmemorativo e instituye, tanto en lo público como en lo privado, niveles de sentido que desbordan las ya complejas representaciones simbólicas de la realidad, para anudar el entramado urbano contemporáneo.

Las obras contemporáneas y, sobre todo, las instalaciones y otras escenificaciones del arte en acción, expresan un testimonio efímero de lo instantáneo, presentando, en consecuencia una resistencia vital al cumplimiento de funciones emblemáticas y de legitimación de las formas sociales instituidas, para concentrar sus esfuerzos en la producción de un diálogo público políticamente activo; la constitución de un espacio que permita la discusión razonada de intereses compartidos.

Su puesta en escena revitaliza los relatos simbólicos y renueva el repertorio de sentidos a través de los cuales se ubica en el lugar de la memoria y trasciende como arquetipo de la humanidad, señalando las huellas y los vestigios de una herencia enraizada en la memoria colectiva.

En las ciudades contemporáneas, la diversificación de los sentidos socio-culturales, la fragmentación de los espacios, la afectación ideológica, y la suma de las determinantes que hacen parte de la



Modernidad y la Posmodernidad, movilizan la multiplicidad de significados de lo que es la ciudad en sí misma, sus objetos, sus dinámicas y el sentido propio de su ser.

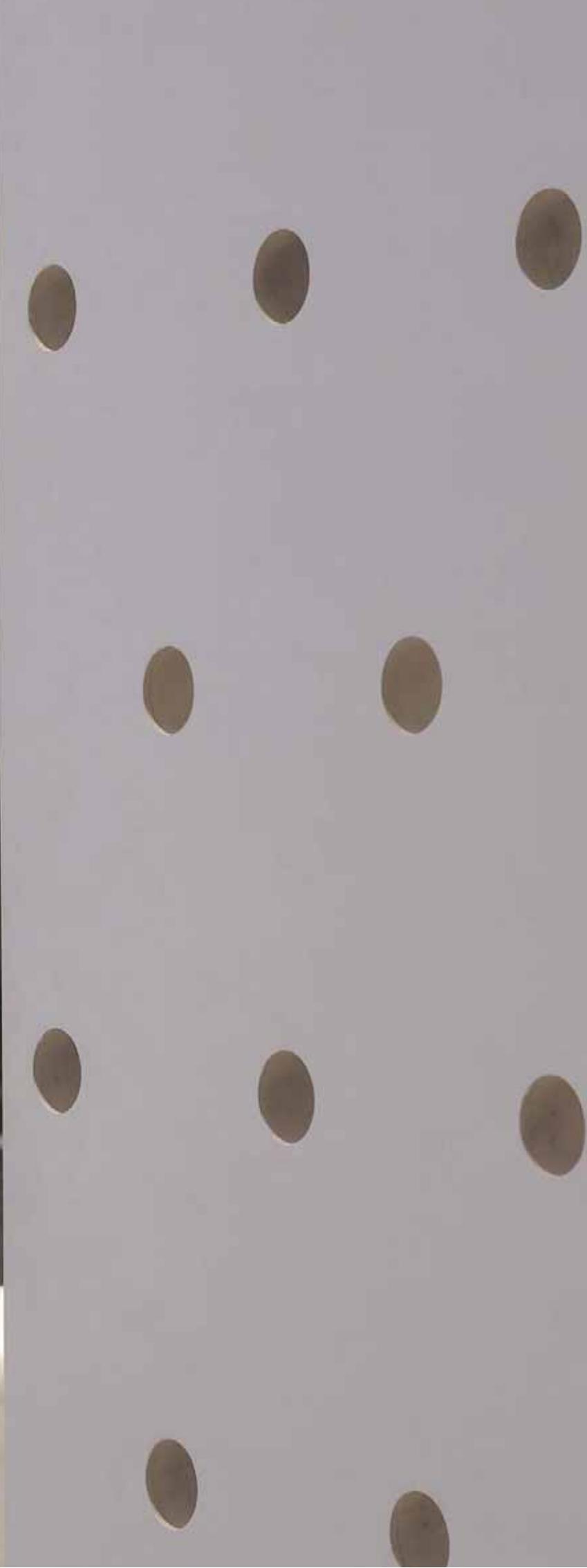
Para concluir, pienso que el arte contemporáneo se caracteriza por la proliferación en el uso de lenguajes, materiales e intenciones. Ante la gran variedad y complejidad de las obras y la continua innovación en la creación artística, no sirve intentar establecer una clasificación del arte actual por estilos, en el sentido relativamente estable de la tradición artística (por ejemplo barroco, rococó, neoclásico, impresionismo, cubismo, etcétera). Por ello el estilo es sustituido por la noción más dinámica de tendencia. La tendencia es más inclusiva que el estilo porque reúne grupos de obras que guardan relación en cuanto a técnica, expresividad, elementos formales y significación.

De esta forma, desde el IVAM, con modelos artísticos novedosos, deseamos reafirmarnos y prosperar en nuestro compromiso por ocupar las primeras trincheras de la esfera cultural para la defensa de los modelos de pensamiento artístico que confluyen entre tradición histórica y contemporaneidad.

En esta dualidad, que ofrece un caldo de cultivo extraordinario para afrontar una retórica artística frondosa, nos vemos con la obligación de escrutar todas las realidades artísticas posibles para finalmente ponerlas al servicio de los lectores, de manera que encuentren en ellas una forma de expresión que sacuda su sensibilidad. Un hecho artístico en el que, de pronto, el ciudadano se reconozca en él y le sirva para reconfortar su naturaleza humana, que se impregne y se conmueva con él.

En cada movimiento artístico existe una poética, incluso en el más incomprensible, alternativo y codificado para el conjunto de la sociedad habita una lírica descrita desde la inconfundible alianza entre el espíritu del artista y el concepto de estética, que cobrará sentido y cerrará el ciclo, necesariamente, a partir de la implicación del espectador. Éste, haciendo propia en su interior la manifestación artística, permitirá que trascienda posteriormente en un sentir público multiplicador.

Las instalaciones, a través de sus procesos fenomenológicos, a partir de una técnica dramática depurada en la que el espectador es parte vital, cruzando un tiempo que deja de tener un significado al uso y abordando espacios que se abren en las ciudades democráticas para darles cobijo, nos muestran una estética que se acoge a los nuevos tiempos de la que todavía nos queda mucho por descubrir.



# PASAJES DE ESPACIO, TIEMPO Y ESPECTADOR: INSTALACIONES, NUEVOS MEDIOS Y PIEZAS HÍBRIDAS EN LA COLECCIÓN DEL IVAM

Isabel Tejada Martín

## Prolegómenos

“La escultura contemporánea parece absolutamente obsesionada por la idea de pasaje que puedes encontrar en el *Corridor* de Nauman, en el *Labyrinth* de Morris, en el *Shift* de Serra o en la *Spiral Jetty* de Smithson. Estas imágenes del pasaje rematan la mutación inaugurada por Rodin: transforman la escultura, medio estático e idealizado, en un medio temporal, material. Sitúan en cualquier caso, ya sea al espectador o al artista, en una actitud de humildad elemental frente a la escultura (y al mundo), y nos permiten agarrarnos a la profunda reciprocidad que nos liga –artista y espectador– a la obra”, Rosalind Kraus, *Passages in Modern Sculpture*.<sup>1</sup>

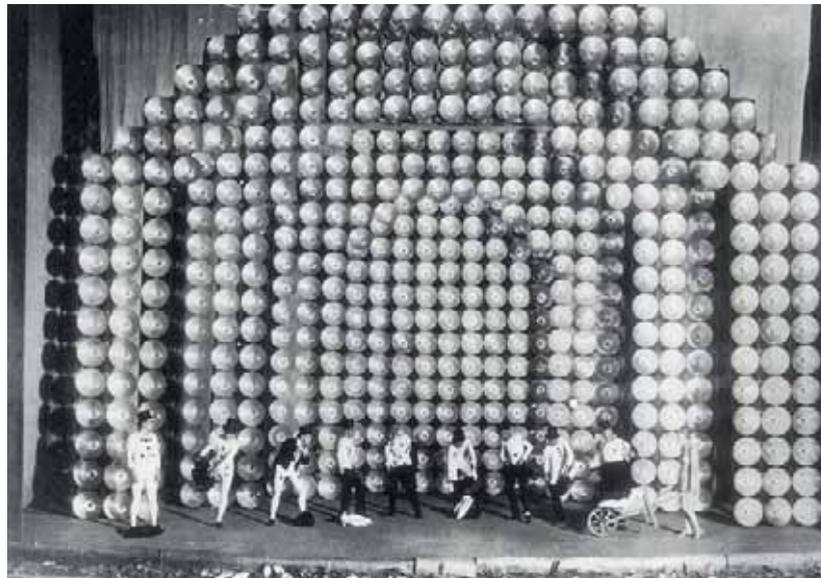
Toda colección cumple una función histórica siempre inacabada. Es una narración con un discurso que, tras su figurada neutralidad, presupone inevitables argumentos históricos e ideológicos. Trasluce un relato, una posible manera de ver, de seleccionar y de ordenar. Coleccionar es, en cierto modo, traducir. El coleccionismo de arte contemporáneo ha vivido en el siglo XX cambios sin parangón respecto a épocas pasadas. Atendiendo a la emancipación creativa enarbolada por las Vanguardias Históricas, las colecciones de aquellos museos de arte moderno que, tras la década de los años cuarenta, siguieron el modelo instituido por el MoMA, rompieron con la mediación del encargo: adquirirían obras realizadas libremente en el estudio que inscribían dentro de su discurso histórico. Sin embargo, a partir de los años sesenta el régimen de compras de algunos de los más importantes museos y centros de arte contemporáneo del mundo estuvo ligado a su política de producciones y programación. Y ésta, a su vez, a la más estricta contemporaneidad, en muchos casos a la prospección de un presente artístico caracterizado políticamente por la desmaterialización. Paradójicamente, esta política recuperaba una práctica denostada en las últimas décadas: el encargo. Un nuevo mecenazgo, esta vez emitido desde la esfera pública, que mantenía compromisos morales y conceptuales con el arte en sus procesos mismos de formulación, y para el que la independencia artística era ineludible.

Las obras ya no se producían exclusivamente en la ‘romántica’ soledad del estudio, sino que también se pensaban para la sala de exposiciones temporales del museo,<sup>2</sup> expandido este concepto de producción por los espacios alternativos y por la esfera cotidiana. De hecho, muchos de estos centros públicos nacían sin vocación de colección –de atesorar y conservar–, eran más bien generadores y productores culturales que refutaban la interpretación objetual del arte –comerciable, transportable y ubicuo–.

La identificación entre arte y objeto ha provocado inercias difíciles de erradicar. De hecho, hay numerosas colecciones públicas que ofrecen una lectura escorada ideológicamente hacia el discurso de la

1. Krauss, Rosalind: *Passages in Modern Sculpture* (MIT Press, 1981), p. 285. [Traducción de la autora].

2. Algunos proyectos de las Vanguardias Históricas habían roto la dicotomía entre espacio de producción y espacio de exposición. Sin embargo, raramente se desarrollaron en museos, sino en galerías privadas que, en ocasiones, debieron alquilarse, como por ejemplo fue el caso de la Primera Feria Internacional Dadá (Berlín, 1920).



DANIEL SPOERRI  
*Dylaby*  
 Stedelijk Museum, Amsterdam 1962

Escena de *Relâche*, ofrecida por los Ballets Suecos en el Théâtre des Champs Elysées el 4 de diciembre de 1924

Fotografía Isabey, 18 x 24 cm  
 Archives de la Fondation Erik Satie, París

modernidad: jerarquizan los lenguajes y las manifestaciones artísticas a partir de unos fondos artísticos que han tendido a excluir proposiciones experimentales, performativas y no objetuales.

Ya André Malraux anunciaba en los años cincuenta la visión sesgada que los museos ofrecían de la cultura.<sup>3</sup> Sin embargo, algunos centros excepcionales, como por ejemplo el ICA en Londres o el Stedelijk Museum de Ámsterdam,<sup>4</sup> se habían adelantado a los tiempos al intentar discurrir en paralelo a la experimentalidad creativa propiciando un tipo de obra que difícilmente podría tener lugar dentro del circuito comercial del arte, e incluso en el entramado de museos específicamente contemporáneos. Se emprendían, asimismo, colecciones a partir de la coherencia programática del centro, atesorando, paradójicamente por un lado, un arte contemporáneo ligado a la procesualidad y que no contaba más que con ocasionales y anecdóticos restos materiales o documentos gráficos del mismo<sup>5</sup> y, por otro, obras inseparables de unos condicionantes espacio temporales concretos.

España, lamentablemente, carecía en aquel momento de espacios que propiciaran los discursos conceptuales y performativos del arte, en realidad carecía de espacios dedicados al arte contemporáneo, teniendo que aguardar de forma paciente a la creación de infraestructuras y equipos iniciada prácticamente con la transición democrática.<sup>6</sup> Como es bien sabido, a partir de ese momento se inició una rápida escalada en la creación de museos y centros de arte cuyo clímax ha tenido lugar, casi de forma inflacionista, en los últimos diez años. Cito estos antecedentes no por casualidad, ya que cuando nace el IVAM en 1989 lo hace con el doble discurso, manifestado en su duplicidad espacial, de museo de arte contemporáneo –cuyas exposiciones de revisión histórica tendrían lugar en el Centro Julio González<sup>7</sup>– y centro de producción cultural. Para esta última función el espacio connotado y de amalgama arquitectónica que era el Centro del Carmen<sup>8</sup> se reveló durante una década como un lugar idóneo para proposiciones realizadas *ex profeso* que entendían el museo como un laboratorio y como un espacio de reflexión.<sup>9</sup>

Una de las líneas programáticas de investigación del IVAM se centró en los lenguajes surgidos a finales de la década de los años sesenta y desarrollados en los años setenta, momento del que arranca el presente proyecto expositivo y que fue basal para el auge de los nuevos lenguajes y medios que han poblado el arte contemporáneo desde entonces. La bisagra de este cambio de década se vio salpicada de manifestaciones artísticas que generaron fracturas sin vuelta atrás con las proposiciones estéticas que habían liderado el *establishment* del arte desde Estados Unidos tras la Segunda Guerra Mundial.

3. Cfr. Malraux, André: *Le Musée imaginaire de l'esculpture mondiale*, 1952-54.

4. Resulta visionaria la actitud del director del Stedelijk Museum desde 1945 hasta 1962, Willem Sandberg, que se anticipó al discurso programático de los centros de arte en más de una década; para ello siguió un concepto de museo heredero de la Bauhaus con proyectos expositivos vivos y rabiosamente contemporáneos. Por ejemplo *Dylaby* (1962) una exposición/ ambiente/ happening que reunía intervenciones de Jean Tinguely, Daniel Spoerri o Niki de Saint-Phalle, se servía del concepto de laberinto para llamar la atención y participación permanente del visitante. En paralelo podríamos citar el papel de Herbert Read como director del ICA en los años cincuenta, o la trayectoria de experimentalidad, didáctica y nuevos lenguajes que, hasta el día de hoy, ha caracterizado a este centro londinense.

5. Esta función conservadora que persigue a los centros con colección puede convertirse en una manía patológica cuando se trata de obras que nacieron con vocación procesual y efímeras, llegándose a convertir en piezas, meros restos documentales.

6. Recordemos que el MAC se inauguró en 1975, tras los reiterados intentos frustrados de crear, durante la II República, un museo de arte contemporáneo.

7. El Centro Julio González abría sus puertas con una exposición de dibujos de Picasso, con los fondos de pintura informalista española del museo, con una colección de fotomontajes de Josep Renau y con una retrospectiva de Equipo Crónica.

8. El Centro de El Carmen se inauguró a finales del mes de febrero con una individual de obra última del pintor José María Sicilia para continuar con *Spiritual America* de Richard Prince.

9. La escasez de colecciones públicas que había en el estado español a finales de los años setenta, vino a ser saciada inicialmente por una política de creación de infraestructuras artísticas. Bajo el concepto de Centro de Arte, que no de museo, se comenzó a inaugurar paulatinamente en España un buen número de espacios, entre los cuales se encontraba el IVAM, que centraron su actividad en la organización de exposiciones temporales de gran calado y en la creación de relaciones que nos permitieran entrar en los circuitos internacionales.

LUCIO FONTANA

*Crocefissione. Concetto spaziale*

(Crucifixión. Concepto espacial), 1959

Óleo sobre lienzo, 165,5 x 125,5 cm

Adquisición, 1988



Los férreos principios de la modernidad crítica que propagaban autores como Clement Greenberg, Harold Rosenberg o Michael Fried, construían la obra de arte dentro de encorsetados géneros: era pura, universal e intemporal, lenguaje ensimismado que no precisaba de elementos ajenos a ella para estar siempre activada.

Aunque la historia cuando se escribe tiende a generalizar, a eliminar las excepciones y a buscar normas, obras que no pueden catalogarse con facilidad a partir de estos presupuestos estéticos conservadores las ha habido sin intermitencias, aunque careciendo de la visibilidad de que goza el objeto, desde las primeras vanguardias. Obras que no son pintura-pintura en el sentido ‘moderno’ ya que eran el resultado de una manifestación performativa (podemos citar casos en ambas vanguardias, como la interdisciplinar *Relâche* en los años veinte o la obra pictórica de Yves Klein o de Lucio Fontana); piezas tridimensionales que excedían el sentido de lo escultórico definido por Michael Fried (como habían sido los *ready-mades* de Marcel Duchamp y los móviles de Alexander Calder o eran en ese momento los trabajos de Richard Serra, Robert Smithson o Reiner Ruthenbeck); trabajos de difícil catalogación que se servían de las distintas disciplinas de una forma impura y contaminada (así ocurre en este proyecto expositivo con *A movie: A Directional Piece Where People are Walking* de John Baldessari, obra que incluye fotografías pintadas y dispuestas sobre el muro de forma instalativa); piezas que ni tan siquiera tenían materialidad más allá del mero documento (como *Sixteen miles of String* de Marcel Duchamp (1942) o gran parte de las “anarquitecturas” de Gordon Matta-Clark); etc.<sup>10</sup> Un análisis ajeno a los géneros y a los departamentos estancos que intentara estudiar las claves de gran parte de los trabajos realizados a partir de finales de los años sesenta, consiste en poner en evidencia las nuevas relaciones y cruces que entonces se establecieron entre el espacio, el tiempo y el espectador, unas relaciones que tendrían una importancia radical en el desarrollo de las llamadas instalaciones, de nuevos medios como el vídeo, o en la aparición de piezas que se servían de lenguajes híbridos y de difícil clasificación. Este será el discurso que atraviese *Espacio, tiempo, espectador*, un proyecto que realiza una posible lectura de la colección del IVAM.

Precisamente, las exposiciones que, durante los primeros años de vida del IVAM, se centraron en esta línea programática, se acompañaron de la adquisición de importantes obras de estas segundas vanguardias.<sup>11</sup> No por casualidad, este proyecto expositivo reúne, por ejemplo, piezas de John Baldessari,<sup>12</sup> obras de Hamish Fulton, Dara Birnbaum, Richard Tuttle, Gilberto Zorio, Gordon

10. Seguimos la línea genealógica de Hal Foster, aceptando las discontinuidades y abortos creativos, de parte de las segundas vanguardias en las vanguardias históricas. Cfr. Foster, Hal: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Akal Ediciones, Madrid 2001.

11. Es de justicia subrayar el importante papel que Vicente Todolí tuvo durante su etapa como director artístico del IVAM en el comisariado y programación de proyectos expositivos que enfrentaban este tipo de prácticas artísticas. Fue responsable de las retrospectivas de John Baldessari, Richard Tuttle, Tony Cragg, o de la espléndida individual de Juan Muñoz en 1992, entre otras muestras.

12. Para una concreta información que relacione la adquisición de estas obras con la política expositiva del IVAM, les remito a las fichas de cada una de ellas en esta publicación elaboradas por Fernando López.



Exposición *The Independent Group*  
IVAM Centre Julio González, 1990

Matta-Clark –del que se produjo la primera exposición con proyección internacional–, Reiner Ruthenbeck, capital obra sobre papel de Robert Smithson –que se ha completado con la compra este año de la película *Spiral Jetty*–, piezas clave de Yturralde, Antoni Muntadas o Antoni Miralda,<sup>13</sup> o, adelantada unos años a estas propuestas performativas sobre el espacio, la reproducción de la *Fun House* (1956) realizada por Richard Hamilton, John Voelcker y John McHale.

También hemos seleccionado obras de las décadas siguientes realizadas por artistas tanto españoles como extranjeros, algunas de las cuales fueron producidas específicamente para intervenciones en las salas de El Carmen –pensemos en los casos de *Sin título (Balcones y suelo óptico)* de Juan Muñoz, *Ostinato Blanco-Azul* de José Antonio Orts, o *Algunas cosas que llamaba más* de Susy Gómez–, o para la explanada del Centro Julio González –*Chabola solar* de Marjetica Potrc es un claro ejemplo–. Hay piezas readaptadas para el museo –como ocurre con *The Rose Table of Perfect* de James Lee Byars, *B.T. Desértico* de Nacho Criado, *Deslizantes* de Ángeles Marco o *Collection of 60 drawings n° 7* de Allan McCollum–, obras adquiridas tras haber participado en algún proyecto expositivo, como el vídeo *Der Lauf der Dinge* de Fischli & Weiss, *En el centro* de Carmen Calvo, *Stadt des Orion* de Hannsjörg Vohtz, o encargos del IVAM para la ciudad de Valencia –la escultura arquitectónica de Per Kirkeby en el cauce del río Turia–. Es preciso indicar, asimismo, un grupo de obras provenientes de un proyecto colectivo concreto, *Los 90 en los 80, Propuesta de escultura valenciana*, exposición comisariada por Teresa Blanch en 1995, que reunió a algunos de los artistas que centraban su actividad en la ciudad de Valencia a mediados de la década pasada (casos de Teresa Cebrián, Victoria Civera, o Maribel Doménech).

Finalmente nos encontramos con adquisiciones al margen del discurso expositivo, como *Pizarra convexa* (1993) de Federico Guzmán, *Encontres I* (1998) de Evarist Navarro, una completa colección de vídeos de Bruce Nauman realizados en los años sesenta, o una de las primeras obras de Richard Serra pensada para intervenir un espacio a la intemperie, *Untitled* (1970).

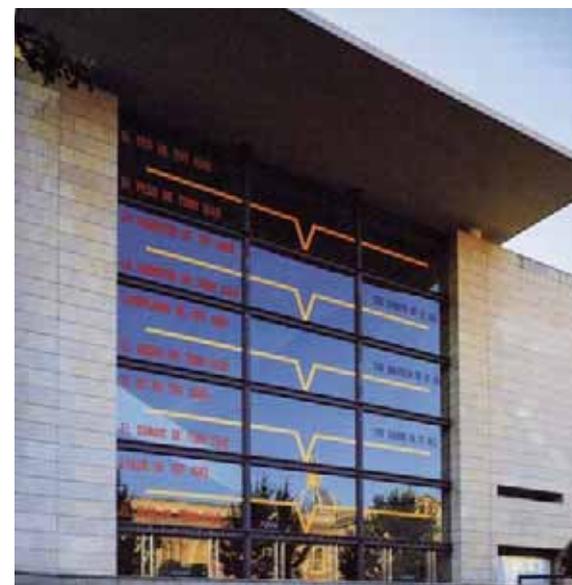
Un capítulo significativo del discurso de este instituto valenciano se encuentra en las obras ausentes. Producciones en parte sufragadas por el museo, con la fachada de Lawrence Weiner, y que se pensaron para sus espacios. Obras que si bien no fueron finalmente adquiridas son las candilejas de este texto, y al museo deben en buena parte su existencia. *El rompido* de Soledad Sevilla, una intervención de esta artista valenciana que tuvo lugar en dos capillas de El Carmen coincidiendo con su exposición

13. Nos referimos a *París, La Cumparsita*, obra realizada por Antoni Miralda y Benet Rosell en 1970 y de la que el IVAM acaba de comprar una copia de una edición remasterizada en DVD.

LAWRENCE WEINER

Exposición *Lawrence Weiner (obras). En la corriente. In the Stream*

IVAM Centre Julio González, 1995



individual *L'espai i el recinte* en 2001, es un buen ejemplo a citar. Sólo un recuento y estudio de estas obras ausentes merecería un proyecto expositivo específico.

### Instalación y nuevos medios. Obras que se resisten a la clasificación

Durante la década de los años sesenta se produjo un imparable proceso que perseguía la intensificación de la experiencia del espectador de arte contemporáneo. Se desarrollaron estrategias de muy distinto calado que pervertían el cómodo papel del espectador como *voyeur* y lo situaban como parte de la obra, como usuario, como actor de la misma. Estas prácticas dinamitaron la separación por esferas –la del arte y la de la vida– recuperando viejas reivindicaciones de las vanguardias históricas, construyendo tiempos y espacios artísticos experimentables y concretos, e imposibilitando las categorizaciones infalibles al adular por contaminación e hibridación la pureza lingüística que preconizaba la modernidad.

Que duda cabe que un número importante de las piezas de la colección del IVAM, en cuya génesis se hallan los preceptos antimodernistas de la experiencia, la espacialidad, la, llamémosla así, ‘teatralidad’,<sup>14</sup> y la temporalidad, son sus instalaciones, sin embargo, el trabajo real sobre dichos fondos pone en evidencia que proponer hoy en día las instalaciones como género y como objeto de una tesis, puede conducir al callejón sin salida de las taxonomías dogmáticas.<sup>15</sup> De hecho, creemos que categorizar implica ir contra el espíritu de manifestaciones que nacieron muchas veces con una voluntad explícita de *antigénero* o *intergénero*.<sup>16</sup> Las instalaciones se han convertido en una nueva gramática artística que ha solapado la noción misma de exposición absorbiendo todo tipo de lenguajes y disciplinas. Esta identificación queda subrayada por la propuesta de Daniel Buren de sustituir un término por otro.

Lo que denominamos instalaciones ha experimentado evoluciones y cambios que se cruzan transversalmente con otros discursos del arte contemporáneo; hablar de instalaciones puede llevar a referirnos a cosas muy distintas dependiendo de si citamos, por ejemplo, trabajos realizados en los años setenta o piezas producidas en la actualidad. La convivencia de instalaciones y nuevos medios<sup>17</sup> –vídeos, esculturas expandidas, *performances* filmadas y otros híbridos de difícil clasificación que hemos decidido asumir en este proyecto– nos parecía el territorio más fértil para construir un relato

14. *Teatral* fue el adjetivo que, con intención peyorativa, utilizó el crítico Michael Fried para denostar la obra de los artistas minimalistas y postminimalistas a finales de los años sesenta al considerar incompatible con la esencia de la escultura la temporalidad y la experiencia. Cfr. Fried, Michael: “Art and objecthood”, en *Minimal Art*. Koldo Mitxelena, San Sebastián 1996, pp. 76-79. Original en *Artforum* (junio, 1967).

15. Existe abundante bibliografía publicada en los últimos años respecto a las instalaciones. Cfr. Oliveira, Nicolas de - Oxley, Nicola - Petry, Michael: *Installation Art*. Thames and Hudson, Londres 1996; Reiss, Julie H.: *From Margins to Center. The Spaces of Installation*. MIT Press, Massachusetts 1999; Bishop, Claire: *Installation Art: A Critical History*. Tate Publishing, Londres 2005; en castellano hay una monografía de Larrañaga, Josu: *Instalaciones*. Editorial Nerea, Hondarribia 2001.

16. Como por ejemplo plantea Josu Larrañaga, la palabra instalación “surge como una manera de proponer arte, y no para definirlo; promueve la colaboración de diferentes formas artísticas y procesos mediáticos; incorpora las estrategias de apropiación y montaje, pero ni los monopoliza ni excluye otras ensayadas por el arte de los últimos cincuenta años; en consecuencia, no es más que una de las posibilidades expresivas nacidas de las extraordinarias transformaciones del arte de las últimas décadas”. Cfr. Larrañaga, Josu: *op. cit.*, p. 8.

17. Al referirnos en el título de este proyecto expositivo a nuevos medios, nos acogemos no a la acepción acuñada por McLuhan en lengua inglesa a mediados de los años sesenta y más ligada al concepto de los media –técnicas y soportes masivos de difusión de la cultura y de la información–, sino al uso artístico del término desde los años treinta ligado a la relación entre soporte y lenguaje.



DONALD JUDD  
*Table object* (Objeto mesa) del múltiple  
*Ten from Leo Castelli* (Diez artistas de  
 Leo Castelli), 26/200, 1967  
 Acero inoxidable, 51 x 61 x 6,5 cm  
 Adquisición, 1992

que tuviera en cuenta los términos y los marcos operativos de unas prácticas artísticas que nacieron precisamente cuestionando las relaciones prefijadas entre los distintos agentes involucrados en el hecho artístico.

Si bien en los años setenta, cuando aún no estaba institucionalizado el término instalación y se utilizaban otros muchos como *ambientes*, *lugares* e, incluso, *esculturas*, la defensa de esta forma de hacer arte desvelaba una estrategia opositora a los criterios modernistas, hoy, tras su canonización corporativa,<sup>18</sup> no deja de ser una simplificación que mantiene la clasificación conservadora de los compartimentos estancos y la integridad de los lenguajes, al tiempo que invisibiliza desbordamientos de clichés dejando fuera de foco un gran número de las obras creadas a partir fundamentalmente de finales de los años setenta que no son escultura, ni pintura, pero tampoco instalación, sino objetos híbridos que se sirven indistintamente de estrategias expresivas y conceptuales provenientes de los más distintos lenguajes contemporáneos.<sup>19</sup> Desborda, de hecho, la complejidad de unas propuestas que transgredían modelos y pautas. De forma que si la máxima de Donald Judd en 1965 de que la obra minimalista “no es escultura ni pintura”<sup>20</sup> deshacía los imperativos categóricos de la modernidad, es preferible que, como elemento vertebrador del discurso que relacione obra heredera de sus presupuestos conceptuales, nos sirvamos del análisis de las situaciones frente a la mera catalogación.

De hecho, cuando comenzaron a sucederse todos estos cambios y reinaba el desconcierto incluso en los teóricos más avezados de ese momento,<sup>21</sup> no existía unanimidad a la hora de denominar estos comportamientos artísticos que establecían un *continuum* entre el contenido y el continente. Lo que sí estaba claro, como había puesto en evidencia de forma preclara Judd, era lo que no eran. Rosalind Krauss, prefería a mediados de la década obviar el problema de la denominación para centrarse en el del concepto y en la problemática y discursos que estaban gestando las nuevas corrientes artísticas –“La escultura en el campo expandido”–; Germano Celant había reunido en su Biennale de 1976 bajo la denominación *Ambiente Arte*, instalaciones junto a propuestas ambientales y obras tridimensionales de difícil adscripción. Algunos diccionarios especializados preferían utilizar la palabra *environment* y otros seguían llamando escultura a todo aquello que no era claramente pintura o arquitectura. Y esto pese a que la palabra *Installation* ya había sido utilizada por Dan Flavin –que denominó así su trabajo con tubos fluorescentes–, y por otros autores como Sol LeWitt, o al término *objetos específicos* de Donald

18. La *Biennale di Venezia* de 1976, comisariada por Germano Celant dedicada a las instalaciones (él las denominaba *ambientes*), de alguna forma supuso la canonización de esta forma de proponer arte. Desde entonces se han ido realizando puntualmente exposiciones de tesis que defienden o presentan manifestaciones que podemos denominar instalaciones o que están emparentadas con ellas (Cfr. referencias al respecto en el ensayo de Jesús Carrillo en este mismo catálogo). De esta manera, y haciendo un somero y poco metódico repaso a los últimos años, Robert Storr organizó en 1991 en el MoMA de Nueva York, una muestra sobre obras *site-specific* bajo el nombre *Dislocations* (Storr, Robert, *Dislocations*, N. York, Museum of Modern Art, 1991). El Centro Georges Pompidou realizó en 1998 una exposición sobre los fondos de instalación de su colección (*50 espèces d'espaces*, Paris, Éditions du Centre Pompidou et Réunion des Musées Nationaux, 1998); el Museo de Arte Contemporáneo de Lyon, hizo otro tanto con sus colecciones, coincidiendo con la Bienal *L'exotisme sans partage (La Collection: Installations. L'exotisme sans partage)*, Lyon, Musée d'Art Contemporain de Lyon, 2000. En España, podemos citar el caso de *Cuatro dimensiones. Escultura en España, 1978-2003*, del Museo Patio Herreriano (2003-04), incluyéndose en general obras en tres dimensiones.

19. Por ello hemos intentado seleccionar obras que precisan de un espacio, aunque no siempre sea un lugar concreto y connotado, pero sí al menos de unas condiciones arquitectónicas determinadas sin las cuales la obra no podría montarse; que creen un espacio *per se* al estar conformadas por más de un elemento que, en sus relaciones, construyen una situación; que se sitúan en el espacio sin elementos que funcionen como intermediarios; o que necesitan la combinación de distintos elementos como la luz, el sonido, el olor, el color en la arquitectura, el movimiento del espectador, etc., para ser activadas. Así como por obras que son el resultado, unas veces con una finalidad más claramente documental y, en otros casos, voluntariamente ambiguas, de una acción.

20. Donald Judd había publicado en 1965 en la revista *Arts Yearbook* un artículo en el que, bajo el título “Specific objects”, ponía en evidencia que “... más de la mitad de las nuevas, las mejores obras de los últimos años, no son ni pintura ni escultura. Por lo general, tienen un vínculo, cercano o lejano con una u otra. Las obras son diferentes, y mucho de su contenido, que no es pintura, ni escultura, es asimismo diferente... Las nuevas obras en tres dimensiones no forman un movimiento, una escuela o un estilo...”. Judd, Donald: “Specific Objects”. *Arts Yearbook*, 8, p. 54, fue traducido al castellano en *Minimal Art*, op. cit., 1996.

21. Narra Douglas Crimp la impresión que le causó una muestra individual de Morris en el guardamuebles de Leo Castelli en 1968: había “objetos que desafiaban todas nuestras expectativas respecto a la forma que debía tener una obra de arte y el modo en que debía ser expuesta” y añadía “es difícil transmitir la conmoción que se produjo entonces”. Cfr. Cit. por Crimp, Douglas: “La redefinición de la especificidad espacial”, en VV. AA. (Blanco, Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte, Jordi; y Expósito, Marcelo, dir.), *Modos de Hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 2001, p. 143. Original en “Redefining Site Specificity” en *On the Museum's Ruins*, MIT, Cambridge Mass., 1993, pp. 150-199.

GORDON MATTA-CLARK  
Película *Conical Intersect* (Intersección  
cónica), 1975



Judd. Daniel Buren, desde Francia, identificaba el término con el de “exposición”.<sup>22</sup> España no se salía de dicha tónica y, por ejemplo, Isidoro Valcárcel Medina, hablaba de *lugares* rechazando la palabra instalación.<sup>23</sup>

Para entender lo enfangada que se hallaba la situación repararemos en que, por ejemplo, bien entrada la década de los años ochenta, era corriente encontrar en las revistas especializadas –pase el lector una mirada somera por ejemplo por *Flash Art*– cómo se denominaba escultura a todo aquello que tenía tres dimensiones.<sup>24</sup> De hecho, éste era un lenguaje común no sólo de los teóricos, sino también de los comisarios de exposiciones.<sup>25</sup>

Como plantearía más tarde Rosalind Krauss, el abuso y estiramiento de contenidos que estaba sufriendo el término era síntoma de la incapacidad de asimilar y aceptar la aparición de géneros mestizos y de analizar con espíritu crítico la paulatina disolución por integración entre las distintas categorías artísticas tradicionales,<sup>26</sup> una disolución que había empezado a extenderse en la década de los años sesenta. ¿Era una escultura la *Spiral Jetty* de Smithson? ¿A qué disciplina pertenecen las “anarquitecturas” de Gordon Matta-Clark? ¿Son pinturas los trabajos realizados con pequeños cuadros negros de Allan McCollum? ¿A *movie*: *Directional Piece Where People are Walking* de John Baldessari es pintura, fotografía, cine, escultura, instalación? ¿*París. La cumparsita* de Miralda y Rosell es una escultura, una intervención, una *performance*, un *happening*, una película, o es, más bien, todas estas cosas a la vez? ¿Una instalación, lo es a secas porque cuenta con más de un elemento en su composición?

Esta incapacidad de dar una clasificación cerrada que ya planteaba la instalación en sus primeros pasos sería una de las características que, paradójicamente, construyó su definición por negación: algo que no es escultura, ni pintura ni arquitectura,<sup>27</sup> pero que tiene que ver con todas estas categorías a la vez. Como un medio permisivo, intergenérico y sin límites asignados que se redefine en cada nueva pieza.

Las instalaciones y otras obras tridimensionales de esos años más difícilmente catalogables, se imbricaban en un espacio y tiempo concretos. La citada comparación de estos nuevos comportamientos del arte con el teatro se relacionaba de forma directa con el hecho de que en el nuevo espacio de la obra cohabitaban ésta y el espectador a la vez. De hecho el espectador, como en alguna ocasión ha planteado Richard Serra, se convertía en el contenido de la obra, mientras que ésta, como contenedor, era

22. Buren, Daniel: “Fonction de l’atelier” en *Daniel Buren, Leurs Écrits (1965-1990)*, (Poinot, Jean-Marc, dir.), Bourdeaux, capcMusée d’art contemporain de Bourdeaux, 1991, Tomo I: 1965-1976, pp. 195-204. Artículo publicado originalmente en 1971 en *Ragile*, París, septiembre de 1979, T. III, p. 72-79.

23. “[Los lugares] eran recintos cerrados, terminados –también podría decirse–, dentro de un recinto al uso. Volúmenes habitables, en fin. Pienso que una especie de aviso de lo que se llamó después de una forma horrible e impropia *instalación*”. Cfr. Enguita Mayo, Nuria - Díaz Cuyás, José: “Valcárcel Medina al habla en conversación con José Díaz Cuyás y Nuria Enguita Mayo” en *Ir y venir de Valcárcel Medina*, Fundació Tàpies, CARM, Centro José Guerrero, Barcelona, Murcia, Granada 2002, p. 35.

24. Resulta sintomático ver cómo en España el término ni tan siquiera aparece en algunos diccionarios de finales de los años setenta, como el *Río duero*, encontrando una definición cercana a lo que hoy convenimos como instalación bajo la voz *environment*.

25. Para muestra un botón, una exposición como *Entre el objeto y la imagen. Escultura británica contemporánea* que pudo verse en el Palacio de Velázquez en 1986, analizaba el desarrollo de la escultura británica de esos años utilizando obras como las de Richard Long, Michael Craig-Martin o Bill Woodrow que se alejaban de la ortodoxia formalista que había defendido esta disciplina en la modernidad. El título ya resultaba bastante abierto y resolvía como la palabra “escultura” ya no nombraba las mismas cosas. De hecho, en el principal texto del catálogo Lewis Biggs afirmaba que en 1971 “las obras de una exposición panorámica de la escultura británica compartían diferentes características [entre ellas] la manipulación abierta del espacio en lugar de moldear formas cerradas y sólidas; el proceso de relacionar elementos en un todo articulado...”. El propio Biggs, cuando continúa haciendo el análisis de las piezas de la exposición se siente obligado en ocasiones a utilizar la palabra “objeto poético” u “obra” lo que deja abierta la adscripción taxonómica de la pieza. Cfr. Biggs, Lewis: “Entre el objeto y la imagen”, en *Entre el objeto y la imagen. Escultura británica contemporánea*. Ministerio de Cultura, The British Council, 1986, pp. 11-26. En una entrevista a Barry Flanagan publicada en este catálogo, el artista afirmaba taxativo: “No pienso en hacer escultura, ni tampoco pienso si lo que estoy haciendo es escultura”, *Ibid.*, p. 82.

26. Mientras que los movimientos de vanguardia o las tendencias posteriores a la Segunda Guerra Mundial serán nombrados inmediatamente, sobre la denominación *instalación* se tardará mucho en llegar a un consenso, dificultad quizás debida al hecho de que ninguna tendencia la puede reivindicar en exclusividad. No existen manifiestos sobre este fenómeno, o un estilo o configuración formal concreta. Es, simplemente, una forma de trabajo en la que han confluído artistas muy distintos, que atraviesa diferentes tendencias o discursos, o que utiliza indistintamente un soporte u otro.

27. Cuenta Krauss en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, cómo el término escultura se había flexibilizado en los años setenta hasta sustantivar cosas que nada tenían que ver con ésta. Partiendo de teorías estructuralistas, de la broma con la que Barnett Newman definía qué es la escultura (“aquello con lo que te tropiezas cuando das unos pasos atrás para apreciar mejor una pintura”), y teniendo como antecedente a Judd, contribuyó a la definición misma al sugerir dos negaciones según las que la escultura es aquello que es no-arquitectura y aquello que es no-paisaje. Entre estas concepciones positiva y negativa encuentra campos no definidos hasta ahora que alargan el ámbito de la escultura. Así define “la escultura en el campo expandido” y sitúa las aportaciones temporales, espaciales y las relaciones de la obra con el espectador del Land Art y del Minimalismo dentro de las “Construcciones de lugar” –pone como ejemplo la *Leñera semienterrada* (1970) de Smithson–, “Lugares señalados” –y cita *Spiral Jetty* (1970) del mismo autor– y “Estructuras axiomáticas” que intervienen en el espacio real de la arquitectura –se refiere a los minimalistas, a Bruce Nauman y a Richard Serra–.

BRUCE NAUMAN  
VÍDEO *Good Boy, Bad Boy*  
(Buen chico, chico malo), 1985  
Adquisición, 1993



recorrida como si se tratara de una arquitectura. La obra no era intemporal, ya que el espectador podía transformarla: en ocasiones con su simple presencia, en otras, con su interacción.

El paso siguiente consistió en considerar el contexto espacial no sólo en su sentido físico, sino también como producto de un tejido humano preñado de experiencias tanto del pasado como del presente, y cargado de significados previos a la obra. Un contexto en el que intervenir que se convertía en parte de la obra misma. Esto, obviamente, no sucedió por igual en todas las piezas. Por ello encontramos obras que únicamente precisan para su montaje de condiciones arquitectónicas en abstracto –dos muros con altura y color determinados, por ejemplo–, o aquellos trabajos que son parte de un espacio connotado.

A diferencia de las intervenciones, el vídeo como medio no está vinculado, al menos en su faceta monocal, a un espacio físico concreto. Sin embargo, su nacimiento se desarrolló fundamentalmente en dos líneas de actuación que mantenían presupuestos conceptuales afines a una dilatación de la experiencia y que reflejaban un nuevo espacio: en primer lugar como medio que visualizara las prácticas y manifestaciones de carácter conceptual, performativo, espacial e inmaterial que sacudieron el arte contemporáneo desde los años sesenta. En otra línea nos encontraríamos con aquellos trabajos que suponían un revulsivo crítico y lingüístico ante la emergencia de un nuevo espacio político e ideológico con capacidad para conformar imaginarios colectivos: el espacio mediático de la televisión.<sup>28</sup> Casi paralelamente se desarrollarían las instalaciones de vídeo, o vídeo instalaciones, trabajos que más allá de estas concepciones abstractas del espacio y de una relación frontal con el espectador, pretendían establecer conexiones concretas con este último y con el lugar, al tiempo que subrayaban la temporalidad intrínseca del medio.

### La exposición

Consideremos distintas exploraciones sobre el espacio, la idea de un tiempo contingente, experimentable y finito y, finalmente, posemos la mirada sobre la figura del espectador en su percepción o recepción de la obra, a través de prácticas que intentaron cambiar sus relaciones. Utilizaremos como hilo conductor algunas piezas del IVAM que pueden servir de muestras de la inédita relación entre la obra y los espacios específicamente artísticos –la sala de exposiciones o el estudio–, el arte y su relación con

28. Cfr. Hanhardt, John G.: "Dé-collage/Collage: Notes Toward a Reexamination of the Origins of Video Art" en Hall, Doug - Fifer, Sally Jo: *Illuminating Video*. Aperture Foundation, New York 1990, p. 71. Cit. por Miró, Neus: "De la difusión y promoción del vídeo: notas", en *Monocal* MNCARS, Murcia Cultural S.A., Madrid, Murcia 2003, p. 23.



RICHARD HAMILTON, JOHN VOELCKER,  
JOHN MCHALE  
*Fun House*. Exposición *Espacio, tiempo,  
espectador*. Instalaciones y nuevos medios  
en la colección del IVAM, 2006

el nuevo ámbito surgido de los nuevos medios –el espacio mediático–, y la situación de la obra instalada en ámbitos cotidianos invadidos e intervenidos por el arte –la naturaleza, la calle, la arquitectura–.

En un ejercicio de estéticas cruzadas nos serviremos de obras que, a su vez, cuestionan y resitúan el papel tradicional del autor y del espectador en una performatividad constante, en un intento denodado por intensificar ambas experiencias. Cuando las obras y su disposición en el espacio arquitectónico del museo lo han permitido, hemos construido para *Espacio, tiempo y espectador...*, ámbitos temáticos que se cruzan con criterios históricos, aunque, en ocasiones, las circunstancias espaciales y/o la posibilidad de propiciar encuentros entre ciertos trabajos han ablandado dicho criterio. No pretendemos ser exhaustivos, ni construir un gran relato, sino trazar una de las posibles historias, preñada de idas y vueltas, de entre las que esconde esta colección.

La concepción de la exposición como un nuevo género experimental, como obra en sí, abre este proyecto y encuentra un ejemplo impagable en la *Fun House* (1956) de Hamilton, Voelcker y MacHale, arquitectura a través de la cual el visitante entra en *Espacio, tiempo y espectador...* La brecha en la dicotomía entre espacio de producción y espacio de exposición que ejemplifica *Fun House*, tiene su contrapartida en los vídeos monocanal que Bruce Nauman realiza entre los años 1968 y 1969, de los cuales el IVAM posee una fantástica colección.<sup>29</sup> La “vuelta al estudio” como espacio de reconocimiento y de pensamiento, el artista como cuerpo que experimenta físicamente sus límites, y la visibilidad para el espectador de este proceso creativo en la interacción de ambos agentes, encontrará en los vídeos monocanal de Nauman de estos años, un ejemplo, que convive, partiendo de un concepto de discontinuidad y de relectura del medio, con su vuelta al vídeo una década más tarde en trabajos del propio Nauman o de otro norteamericano, Gary Hill.

La ocupación del espacio público, de la arquitectura, del espacio mediático, y de la naturaleza, como estrategias para salir del espacio expositivo, fue una constante en los cambios que se produjeron en Europa y Estados Unidos en la bisagra de la década de los sesenta y los setenta; se trataba de cambios experimentados no sólo en la producción, sino también en la gestión, en el mecenazgo, en el mercado o en las formas de presentar el arte.

El IVAM guarda, por ejemplo, en sus fondos, uno de los primeros intentos de *site specific* de Richard Serra, *Untitled (Sin Título)*, pieza perteneciente a una serie de trabajos realizados en 1970, que abrió

29. *Wall-floor positions*. 1968, 60', b/n, sonido; *Revolving Upside Down*. 1969, 61', b/n, sonido; *Bouncing in the corner, n. 1*. 1968, 60', b/n, sonido; *Stamping in the studio*. 1968, 62', b/n, sonido, se incluyen en la primera parte de este proyecto. *Good Boy, Bad Boy*, el destacado trabajo con el que Nauman vuelve al medio vídeo en los años ochenta se propone como contrapunto a estas primeras obras. El IVAM cuenta, asimismo, con *Flesh to white to black to flesh*. 1968, 51', b/n, sonido; *Violin tuned D.E.A.D.* 1969, 60', b/n, sonido; y *Lip Sync*. 1969, 57', b/n, sonido.



interesantes caminos en la inserción de una escultura en un espacio dado explorando valores como la invisibilidad y la lógica negativa.<sup>30</sup> La obra, por su complejidad técnica, no ha sido expuesta por el museo desde su compra hace una década: hoy, coincidiendo con este proyecto, recibe a los visitantes desde su instalación temporal en la explanada de entrada.

Otro norteamericano, Gordon Matta-Clark, está representado por trabajos paralelos a sus arquitecturas horadadas. Aunque los edificios fueron destruidos en su totalidad, muchos de los recortes se exponen actualmente en importantes colecciones, así como obras sobre papel, fotografías o documentos filmicos, de entre los cuales el IVAM cuenta con algunos ejemplos.<sup>31</sup> En París, y contemporáneamente, el catalán Antoni Miralda realizaba una *performance* filmada por Benet Rosell bajo el título *París. La Cumparsita* en la que la intervención en el espacio social resulta altamente eficaz al contar con la participación de los viandantes en la acción. Una intervención cuya única huella se encuentra en la película y en la memoria de los participantes.

Como alternativa al espacio físico surgió un nuevo ámbito de comunicación que ha gozado de un éxito sin parangón en la conformación del imaginario colectivo de la segunda mitad del siglo XX: La televisión. Su imparable popularización sufrió una contestación radical y política a través de otro nuevo medio, el vídeo, más accesible, barato y de fácil manipulación para los artistas. Los aparentemente invisibles poder e influencia subliminal de la televisión en la construcción de individuos pasivos y en la cristalización de un nuevo paisaje de arquetipos sociales y culturales son el objeto de vídeos como *Television Delivers People* de Richard Serra o los trabajos de Antoni Muntadas. Garante de un discurso político específico, se propone un vídeo muy conocido como pionero del discurso artístico feminista, *Technology/Transformation: Wonder Woman* de Dara Birnbaum. La otra maquinaria productora de imaginario del siglo pasado, el cine, se ve abordada en esta exposición por el trabajo de John Baldessari.

La escultura como lugar natural encontrará en los autores de Land Art sus mayores aliados. De Robert Smithson se incluye *Spiral Jetty* (Muelle en espiral), obra de 1970, que si bien pertenece a los fondos de Dia Foundation, produjo importantes piezas en otros formatos y soportes e, incluso, intervenciones posteriores como *Broken Circle/Spiral Hill* (Círculo roto/Colina en espiral).<sup>32</sup> Las macro intervenciones del Land Art norteamericano contrastan con los paseos de Fulton, las ecológicas estructuras de Yturralde volando sobre I Giardini en la Biennale de Venezia '78, o con el interés motivado por las propiedades físi-

30. El IVAM tiene otras dos esculturas de Serra, ambas anteriores a *Untitled*. Son *Prop* (Puntal), una plancha y un tubo de acero de 1968 (156 x 156 cm/ 12 x 250 cm); y *V + 5: A Michael Heizer*, compuesta por cuatro planchas verticales de acero y un tubo, y realizada en 1969 (125 x 125 x 5 cm/ 10 x 220 cm). Tiene, igualmente, cuatro vídeos de esos años: *Anxious Automation*, 1971, 4' 27", b/n, muda; *Television Delivers People*, 1973, 05' 47" —obra que se encuentra expuesta en este proyecto—; *Surprise Attack*, 1973, 2'; y *Boomerang*, 1974, 10' 27".

31. La colección tiene dos obras de Gordon Matta-Clark que, aunque no son instalaciones, sí participan conceptualmente del discurso de las *anarquitecturas*, ilación más que razonable para que estén presentes en nuestro proyecto. Una de ellas es *Underground Paris: Nôtre Dame* (París subterráneo: Nôtre Dame), un fotomontaje de 1977 de 219,7 x 50,8 cm. La otra pieza está íntimamente relacionada con la serie de *Bronx Floor*. Se trata de *Untitled*, un taco de papel cortado de 118 x 101,6 x 8 cm, realizado en 1972 siguiendo la forma de *L* utilizada en una de las secciones de un suelo.

32. El IVAM posee tres piezas relacionadas directamente con *Spiral Jetty* y con *Broken Circle/Spiral Hill* (Círculo roto/ Colina en espiral) realizada en Emmen, Holanda en 1971. *Pierced Spiral* (Espiral atravesada) (lápiz sobre papel de 47,80 x 36,30 cm), *Spiral Hill* (Colina en espiral), (lápiz sobre papel de 31,70 x 39,60 cm), ambas fechadas en 1971, y *Pierced Spiral* (Espiral atravesada) (cartón y madera de 24 x 54 x 57 cm) de 1973. Asimismo cuenta con un collage relacionado con la película que Smithson rodó en Utah: *King Kong meets the gem of Egypt*, 1972 (King Kong se encuentra con la gema de Egipto), foto-collage, 26,67 x 44,45 cm.



*The Fountain* de R. Mutt  
Página de la revista *Blind Man*,  
Nueva York, 1917

Primera Feria Internacional Dadà, Dr. Otto Burchard Galerie, Berlín, junio de 1920. De izquierda a derecha: Raoul Hausmann, Hannah Höch (sentada), el Dr. Burchard, Johannes Baader, Wieland Herzfelde y su esposa, Otto Schmalhausen (sentado), George Grosz, John Heartfield. Del techo cuelga el *Prussian Archangel* (Arcángel prusiano), un muñeco de un oficial alemán con cabeza de cerdo, obra de Heartfield y Rudolf Schlichter. Pared izquierda: *45% Erwerbsfähig* (45% válido para el trabajo) de Dix; pared derecha: *Deutschland, ein Wintermärchen* (Alemania, un cuento de invierno) de Grosz.

cas, semánticas y conceptuales de distintos elementos naturales en las obras de arte –representado por trabajos de Roth, Ruthenbeck o, más cercanos en el tiempo, de Gilberto Zorio o de Nacho Criado–.

Las obras realizadas a partir de finales de los años ochenta, continúan exigiendo al espectador una actitud activa más allá de la mera contemplación para, como Claire Bishop anuncia en su ensayo *Installation Art and Its Legacy* incluido en esta publicación, utilizar la participación como medio para generar significados. Así ocurre con la mayor parte de las obras que pueblan la sala siete del IVAM: el visitante debe atravesarlas para activarlas –*Ostinato en azul* de José Antonio Orts–; recorrerlas –*Deslizantes* de Ángeles Marco o *Collection of 60 drawings n° 7* de Allan McCollum–; cruzarlas; entrar en ellas –*Sin título (Balcones y suelo óptico)* de Juan Muñoz, *En el centro* de Carmen Calvo, o *El cuerpo, la estancia oscura* de Maribel Domènech–; debe interactuar con alguno de sus elementos cambiando incluso su apariencia –*Pizarras* de Federico Guzmán..., etc.–; como Alicia tras el Sr. Conejo, debe franquear un umbral que no le conduce al espacio del arte, sino que intenta fusionar las esferas del arte y de la vida en una sola. Rompamos pues el cristal recorriendo algunos de estos trabajos y veamos que el arte no es un reflejo, sino una interpretación más, una experiencia.

### Precedentes: como siempre, las Vanguardias Históricas

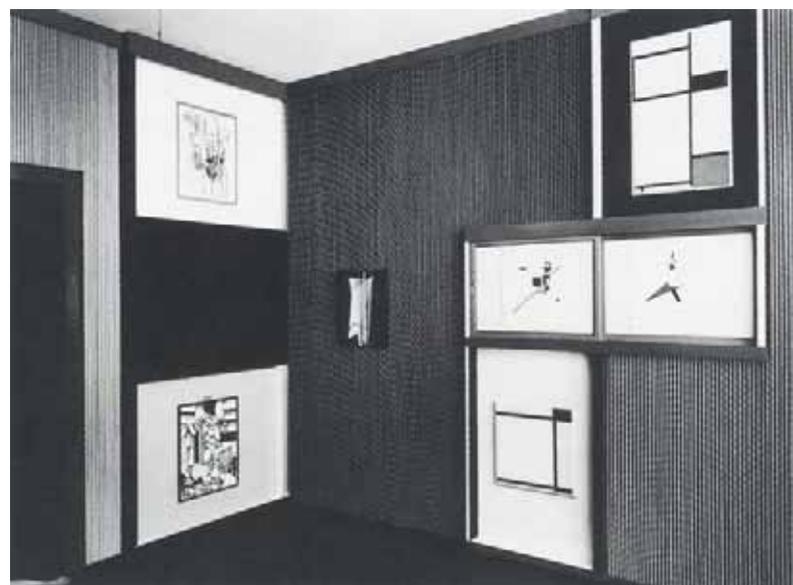
Es incontestable que, a partir de los años setenta, las instalaciones experimentaron una canonización que las hizo visibles y las situó en la vanguardia de las tendencias artísticas. Exposiciones de calado como *Spaces* en el MoMA (1969), o grandes citas como la Documenta de Kassel o la Biennale de Venecia, se prestaron a ser plataformas ideológicas que “normalizaron” estas maneras de hacer arte a través de una genealogía que conducía a las Vanguardias Históricas.<sup>33</sup> Las primeras experimentaciones y reflexiones sobre el cometido del contexto, del espacio, sobre la performatividad y procesualidad del arte, o el uso de intergéneros, se dieron en este periodo del arte contemporáneo occidental.

Cuando Marcel Duchamp firmó en 1917 un urinario con un alias, lo colocó boca abajo y lo presentó al comité de selección de los Independientes de Nueva York sobre una peana, demostró que el contexto crea el sentido: que el espacio expositivo era, más que un simple contenedor físico que ocupar, un reflejo de las complejas estructuras de poder, una frontera simbólica que confería automáticamente

33. Desde la propuesta de Celant en Venecia’76, tanto la crítica como la historia del arte han construido genealogías de las instalaciones, antecedentes en los que no siempre ha habido un acuerdo unánime. Autores como Davies y Onorato (Davies, Marlais y Onorato, Roland, *Blurring the Boundaries*, 1997) encuentran precedentes en la evolución tanto conceptual como formal de la pintura americana de los años cincuenta, línea que en España ha sido defendida por Pablo Jiménez: (“... las innovaciones de Pollock y de Newman en la pintura supondrán el motor de todo el arte americano hasta mediados de los setenta e incluso, hasta nuestros días, en determinadas corrientes que, o han sobrevivido, o plantean ahora revisiones de esas mismas ideas. Pero también podemos comprobar cómo a través de tres ideas como son el carácter gestual de la pintura, su autonomía espacial y su percepción como totalidad se llega a convulsionar los lenguajes de la escultura, estableciendo nuevos comportamientos artísticos entre los que encontramos las instalaciones...”. Cfr. Jiménez, Pablo, “Nuevas poéticas: instalaciones”. *Los últimos 30 años. Panorama del arte contemporáneo*, Oviedo, Caja de Asturias, 1995, p. 296). Otros los sitúan en la escultura, fundamentalmente la minimalista –lo que también focaliza el fenómeno en los Estados Unidos–. Una tercera opción, que englobaría las dos anteriores, opción que, sin duda, nos parece la más acertada, se remontaría al dadá y a las Vanguardias Históricas. Cfr. Celant, Krauss, Cameron o Davies y Onorato. Josu Larrañaga dedica un capítulo de su libro a los antecedentes de la instalación, si bien subraya el hecho de que carecían de la “problematización del lugar, de ese tener lugar que es la representación y, por lo tanto, lo que señalan es el propio acto de señalar, de indicar, de referir, de representar”. Cfr. Larrañaga, Josu: *op. cit.*, p. 60.

KURT SCHWITTERS  
Vista de la *Merzbau* de Hanover, 1923-36  
Destruída en 1943

EL LISSITSKI  
*The Abstract Cabinet* (El gabinete abstracto)  
Instalación en el Provinzialmuseum, Hannover, ca. 1930



te contenidos artísticos y un aura de originalidad y de presencia a un objeto normal, como por contagio. De la misma manera que convertía en obra de arte un objeto de uso cotidiano poniéndolo en valor, desvelaba el hecho de que lo neutro –refiriéndose al lugar– no tenía cabida.<sup>34</sup> Por otra parte, descubría que, una vez adquirida el aura, era difícil perderla.

En Europa se estaban produciendo los primeros ensayos de ruptura del lienzo y de la peana a los que el arte había quedado constreñido con los *collages* cubistas y, más tarde, con la apropiación del objeto en el *objet trouvé* surrealista. La exposición de Malévich en Petrogrado (1915), la Primera Feria Internacional Dadá de Berlín (1920), el *Merzbau* de Schwitters (1923-1937), el espacio *Proun* de El Lisitski (1923), los montajes expositivos de Mondrian, Van Doesburg, Kobra y Strzeminsky, o la experiencia del *Espacio de los Abstractos* de El Lissitzky (Hanover, 1930), investigaban la vinculación del objeto con el espacio que ya no se entendía como el soporte para un clavo.

Algunas de las ruidosas e irreverentes propuestas de las Vanguardias Históricas habían intentado volver a un punto en el que la esfera del arte y la esfera de la realidad no se encontraran radicalmente separadas. Deseaban retomar la idea de que los espacios artísticos no tenían por qué ser ámbitos cerrados y ajenos a la existencia cotidiana: algo afín a la manera de vivir las manifestaciones populares en la plaza pública tan comunes en la Europa medieval y moderna. Pueden también encontrarse magníficos ejemplos en algunas obras religiosas realizadas bajo los auspicios de la Contrarreforma en el siglo XVII que conseguían un *continuum* entre el espacio del arte –identificado en ese momento con el espacio de la representación– y el espacio de lo real gracias a estrategias ilusorias y a fundamentos simbólicos –citamos, por ejemplo, el caso de la capilla Cornaro de Bernini–.<sup>35</sup> A partir de la Ilustración, se había construido una disociación creativa que alteraba profundamente parte de las prácticas artísticas comunes hasta entonces: el arte de las clases populares, condenado a ser calificado como menor,<sup>36</sup> y el arte consumido por las clases pudientes que se convirtió en ‘el Arte’; ‘el Arte’ se producía en la soledad del taller y se mostraba en el museo, institución que empezaba a ser común a finales del siglo XVIII, y en el Salón algún tiempo más tarde. Paralelamente se subrayó la escisión entre las esferas de lo público y lo privado que acotaban y definían las funciones y los usos de cada espacio. El arte se identificaba con aquello que se encontraba dentro de la academia, el salón y el museo, y con las esculturas que balizaban ideológica y espacialmente la ciudad: los monumentos.

34. Se ponía también en evidencia el estatus de artista, ya que quien efectuaba la acción era alguien reconocido como tal, condición imprescindible para que un retrete se convirtiera en obra de arte. A partir de *Fountain*, el peso de la decisión de qué es arte residirá en el artista. El contexto y el autor ocupaban un papel hasta ahora inédito.

35. Iniciada en 1644, Bernini transforma la capilla en un escenario. Elige el momento de éxtasis místico de Teresa de Ávila. El carácter teatral se subraya por la presencia de palcos laterales que representan a la familia comitente, espectadores de excepción junto a nosotros mismos. Esta concepción espacial une dos esferas –la de la representación ligada al ámbito de lo divino y la del espectador o espacio real–. Para la Contrarreforma el arte debe convencer al espectador de que se encuentra inmerso en la realidad mística que ofrecen las imágenes religiosas.

36. La cultura pierde paulatinamente el espacio interclasista que había disfrutado en la plaza pública mientras el arte popular se empieza a construir y calificar como folclore cuando no se tacha peyorativamente. Una paradoja en un momento democratizador de la cultura. Cfr. Burke, P.: “Cultura popular y cambio social”, en *La cultura popular en la Europa moderna*. Alianza Editorial, Madrid 1991, pp. 343-396; y Eagleton, Terry, *La función de la crítica*. Paidós Studio Barcelona 1999.



GIAN LORENZO BERNINI  
*Éxtasis de Santa Teresa* (Éxtasis de Santa Teresa), 1647-52  
 Iglesia Santa Maria della Vittoria,  
 Roma

Ciertos movimientos de las primeras vanguardias tenían sus acentos puestos en dinamitar esta situación, lo que incluía el fin de la dicotomía entre el espacio de producción –el estudio– y el espacio de exhibición –la galería o el museo–. Aparte de los intentos de recuperar el espacio público, estaba el deseo de acercar el arte contemporáneo al ciudadano. El constructivismo postulaba un arte para el proletariado y, abolidas las clases sociales, un arte para todos. Como decía la declaración de la facción internacional de los constructivistas en 1922, el arte “debe ser utilizado para el progreso de la humanidad: es el instrumento del progreso universal”; se entendía que el arte tenía tal potencia que podía transformar la sociedad. No se trataba de representar, sino de construir y organizar el medio en que los hombres viven, por lo que los límites entre pintura, escultura, arquitectura, urbanismo o diseño tendieron a desaparecer. Dentro de esta tónica, salir de la sala de exposiciones o del museo, se intuía como una actitud necesaria para acceder a la gente.<sup>37</sup>

Si la Bauhaus y los neoplasticistas habían insistido en la integración de la pieza en el espacio, en que éste no fuera su mero soporte sino un elemento más de su configuración, el siguiente paso lo dieron los minimalistas americanos a finales de los años setenta al concebir el espacio perceptivamente, dando una importancia basal a los sentidos del espectador.<sup>38</sup> Pero se seguían diseñando para ámbitos neutros, cubos blancos de arquitecturas racionalistas sin referentes, nuevos y sin historia, insertándose en una situación ideal; este contexto, paradójicamente, renovaba las fronteras entre el espacio expositivo y el espacio real y provocaba que la cosificación del espectador se realizara de manera igualmente traumática al ser consciente de haber traspasado una frontera y de haber entrado en un espacio *otro*. En definitiva, la pérdida del espacio concreto que conllevó la desaparición del concepto de monumento condujo a una idea abstracta del espacio, una idea que resultará central para los autores de la modernidad. Este concepto en cierta medida sitúa a los minimalistas como bisagra entre dos maneras radicalmente diferentes de pensar y de hacer arte.

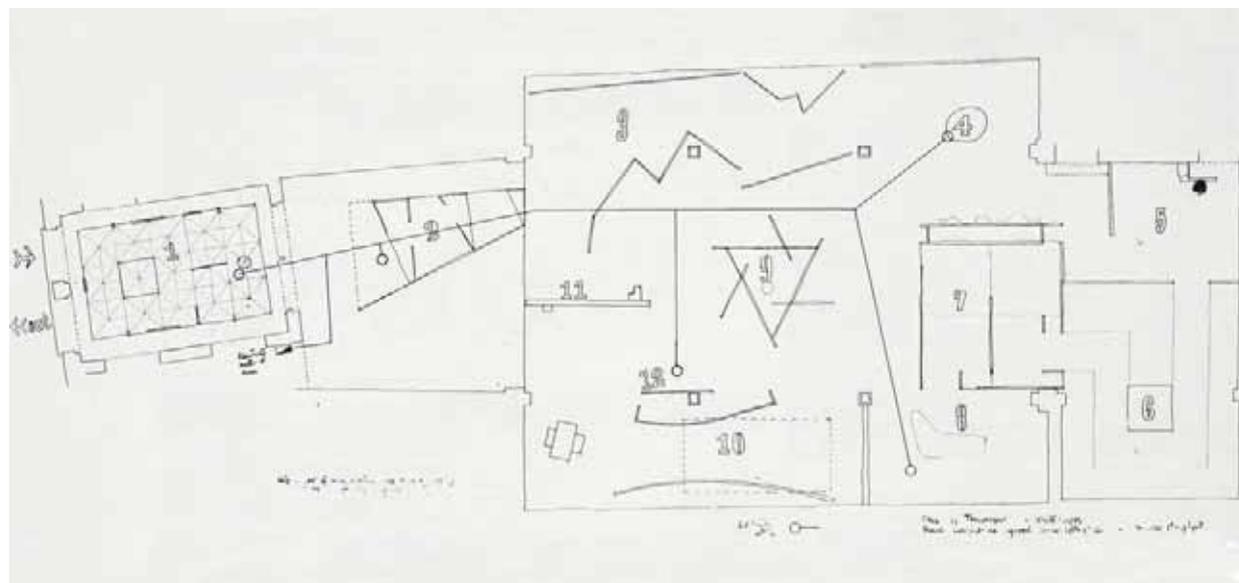
Resumiendo: lo cierto es que a partir de las Vanguardias Históricas se irían produciendo alteraciones en la manera de concebir las obras de arte que conllevarían entender el espacio no sólo como un mero receptáculo de la obra. Sale de su invisibilidad porque está ahí para ser visto, analizado, atravesado, percibido. Si todavía gran parte de los escultores de las vanguardias habían dejado que sus esculturas se posaran en el espacio aisladas por la peana o por el hecho de poseer un orden interno que las hacía diferenciarse radicalmente del contexto –esto ocurría incluso con *Fountain* de Marcel Duchamp–,<sup>39</sup> este estado de cosas cambiaría de forma acelerada.

37. Los artistas constructivistas iniciaron estas salidas con exposiciones en vagones de tren que llevaban las claves de la revolución a todos los puntos del estado soviético; o con una concepción no jerárquica del arte al organizar los desfiles del 1 de mayo transformando la ciudad al completo.

38. En una entrevista que Corinne Diserens le hace a Benjamin Buchloh en 1998, coincidiendo con la exposición *50 espèces d'espaces* en Francia, éste afirma que “en los Estados Unidos, la teoría dominante encarnada, por ejemplo, en mi eminente colega Rosalind Krauss, considera que no existe relación entre el Minimalismo y la herencia rusa y soviética. Es muy fácil probar lo contrario. Nunca he hablado con Judd, pero el resto de minimalistas me han comentado que el descubrimiento de Rodchenko, gracias al libro de Camilla Gray, fue como pasar de la noche al día”. Cfr. Diserens, Corinne: “L'espace ne peut que mener au paradis”, en *50 espèces d'espaces*, op. cit., p. 136. [Traducción de la autora].

39. Duchamp al raptar un urinario de su contexto real, encerrarlo en el espacio del arte y posarlo sobre una peana provoca, no ya la disolución de barreras entre estas dos esferas, sino paradójicamente que el espacio del arte se apodere de objetos pertenecientes al ámbito de lo real. De forma similar ocurre cuando Rauschenberg incluye una silla dentro de uno de sus *assemblages*. La silla ya no es una silla ni sirve para sentarse, es parte de una obra de arte. Los verdaderos intentos de romper estas barreras se dan al crear estrategias que provoquen que el espectador se introduzca en un ambiente. Y aun así, en ocasiones puede producirse un bucle que cosifique al espectador: en *Seedbed* (1972), Vito Acconci se escondía bajo un suelo falso mientras el público era avisado que el artista se encontraba en la sala. Las posibilidades que el arte tiene de fagocitar la realidad son, pues, infinitas.

*This is Tomorrow*. Plano de la Whitechapel Art Gallery que muestra el emplazamiento de los doce grupos. Diseño de Colin St. John Wilson



Algunas de las obras que se encuentran en la colección del IVAM visibilizan el proceso de transformación al que nos hemos referido. Hemos seleccionado algunas de ellas, fundamentalmente pertenecientes al cambio de década entre los sesenta y setenta, como balizas de un recorrido preñado de confluencias, afinidades y paralelismos.

### **This is Tomorrow (Londres, 1956): la exposición como medio experimental**

“[Me sitúo] contra la puridad de los medios, las proporciones áureas, las iconologías no ambiguas. Estos aspectos han sido tan poderosos que hemos constreñido el arte y la arquitectura a campos muy estrechos”. Lawrence Alloway, *Design as a Human Activity* (1956)<sup>40</sup>

Con estas palabras, Lawrence Alloway prologaba el catálogo de la exposición que, bajo el sugerente e indicativo título *This is Tomorrow*, inauguraba la Whitechapel de Londres el 9 de agosto de 1956. *This is Tomorrow* abrió la puerta a nuevas maneras de entender la creación artística, entre otras cosas abrió las puertas al Pop Art. De forma no menos importante convertía el concepto “exposición” en una fresca manera de producir arte que, con el tiempo, se ha venido a transmutar en una nueva disciplina. En el proyecto se rechazaban las autorías inmaculadas y se difuminaban los límites entre las artes siguiendo métodos que recordaban los programas colectivistas de las vanguardias rusas o de la Bauhaus de Weimar: participaron 36 artistas organizados en doce equipos de tres personas cada uno –un arquitecto, un diseñador y un artista plástico–. Cada grupo debía diseñar de forma conjunta un área específica de la muestra que incluía un cartel para señalar dicho espacio.<sup>41</sup> Sin embargo, se diferenciaban de estos antecedentes de las vanguardias de entreguerras en que se comprometían sin prejuicios con la cultura de consumo capitalista y su imaginario.

En la raíz tanto de los textos críticos como en la práctica y los resultados de cada una de las doce áreas de exhibición estaba el reivindicar una neta desviación de la modernidad ortodoxa. Imbuidos en el rápido progreso tecnológico que se vivió en Gran Bretaña tras la Segunda Guerra Mundial e influidos por el diseño y por la cultura de masas, los artistas de *This is Tomorrow* confrontaron y mezclaron distintas disciplinas de pesadas tradiciones trabajando en común en el intento de encontrar nuevas posibilidades de percepción y comunicación del arte.

La idea había sido propuesta por el *Independent Group*, un colectivo formado en 1952 por jóvenes colaboradores del Instituto de Arte Contemporáneo de Londres (ICA)<sup>42</sup> en un momento en el que el ins-

40. Alloway, Lawrence: “Design as a Human Activity”, en *This is Tomorrow*. Whitechapel Art Gallery, Londres 1956, sp.

41. Cfr. Schmidt-Wulffen, Stephan: “Le futur à l’épreuve: This is Tomorrow. Whitechapel Gallery, Londres 1956” en *L’art de l’exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*. Editions du Regard, París 1998, pp. 227-241; Guasch, Anna Maria: *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*. Ediciones del Serbal, Barcelona 1997, p. 51-54.

42. Eran miembros de *Independent Group*, Lawrence Alloway, Reyner Banham, Frank Cordell, Magda Cordell, Geoffrey Holroyd, William Turnbull, Toni del Renzio, Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi, James Stirling, Victor Pasmore, John McHale, Alison y Peter Smithson y Richard Hamilton. El proyecto no fue, sin embargo, obra exclusiva del *Independent Group*, sino que se invitó a arquitectos y artistas que no pertenecían al mismo.



RICHARD HAMILTON

*Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* (Exactamente, qué es lo que hace que las casas de hoy sigan tan diferentes, tan atrayentes?), 1956

Collage sobre papel, 30,4 x 47 cm  
Kunsthalle Tübingen

Robbie el Robot en la inauguración de *This is Tomorrow*. Lawrence Alloway está detrás de Robbie, a la derecha.

tituto estaba dirigido por el crítico Herbert Read. La exposición se concibió como el medio y el soporte mismo en el que los miembros del grupo ponían en práctica sus idearios artísticos: las nuevas estrategias de comunicación entre la producción artística y el ámbito social. Por una parte, el espectador al que se dirigían estas obras no se restringía al perteneciente a la elite cultural como había dispuesto la modernidad, sino al más amplio del consumidor de cultura popular. Por otra, las obras sólo existían una vez instaladas en la Whitechapel, no contaban con una vida anterior en el estudio más allá del proyecto y de la elaboración de algunos de sus elementos constructivos. De hecho, la mayor parte de las propuestas desaparecieron para siempre una vez clausurada la muestra.

Precisamente, la obra de la que deseamos hablar, que sobresale dentro de las ricas y variadas propuestas presentadas en *This is Tomorrow*, hubo de ser reconstruida parcialmente más de treinta años después. Se trata del proyecto del Grupo 2, conformado por John McHale (Glasgow, 1922-1978), John Voelcker (Preston, 1927) y Richard Hamilton (Londres, 1922),<sup>43</sup> cuyo trabajo, una instalación y un cartel, se han utilizado como paradigmas genealógicos del giro artístico hacia el Pop Art.

La instalación, *Fun House*, es una pieza de contundentes dimensiones que entró a formar parte de la colección del IVAM en 1995 por donación de Richard Hamilton.<sup>44</sup> Como hemos indicado, la obra que conserva el museo es una reproducción realizada en 1987 *Stand prefabricado para el montaje de la obra "Fun House"*.<sup>45</sup>

*Fun House*, era una estructura arquitectónica diseñada por John Voelcker<sup>46</sup> de base y altura intencionalmente irregular que ocupaba la mitad de la sala asignada al grupo 2: el actual recibidor de la Whitechapel. Bajo la idea de Hamilton de servirse de una perspectiva inversa, la estructura se formaba a partir de ángulos agudos que impedían una previsible lectura total de la arquitectura obligando al espectador a atravesarla y rodearla completamente; este recorrido resultaba si cabe más desestabilizante y juguetón ya que no sólo cada una de sus fachadas había sido diseñada de forma disociada a modo de collage, sino que en su mayoría estaban abiertas por puntuales vanos que permitían colarse dentro de la obra y en la que el espectador se movía como en una caseta de feria. Se trataba de una estrategia constructiva definida para eliminar todo orden perspectivístico conocido en una obra que se servía a un tiempo de distintos sentidos del espectador: "el color, el tacto, el ruido, la perspectiva inversa, el *shock* psicológico, el recuerdo, la ilusión óptica",<sup>47</sup> que caracterizaban *Fun House* según palabras del propio Hamilton, transformaban radicalmente las pautadas relaciones de emisión y recepción entre obra y espectador.

43. Según Schmidt-Wulffen, *Fun House* es atribuible en gran medida a Hamilton ya que McHale abandonó Londres poco tiempo después de conformarse el grupo (volvió para el montaje trayendo abundante material visual) y John Voelcker se centró en la construcción. Por otra parte, introduce la participación poco citada de Terry Hamilton, esposa de Richard, y de Magda Cordell, en la propuesta tanto de la instalación como del famoso collage *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* que sirvió de cartel al grupo 2. Cfr. Schmidt-Wulffen: *op. cit.*, p. 238. También la concepción de la exposición como un medio de experimentación se debe en gran parte al inicio del ejercicio profesional de Hamilton como diseñador de exposiciones.

44. Las relaciones del museo con Hamilton se remontan a 1990 cuando el IVAM acoge la itinerancia de la muestra *Independent Group. La posguerra británica y la estética de la abundancia* en el Centro Julio González, un proyecto organizado por el ICA de Londres y que también tuvo lugar en el MoCA de Los Ángeles, el Museo de la Universidad de California y el Hood Museum of Art. Al año siguiente tendría lugar en el IVAM una muestra individual de Richard Hamilton bajo el título *Exteriores Interiores Objetos Gente*.

45. Anna Maria Guasch afirma que se reconstruyó en 1987 para el Institute for Art and Urban Resources (The Clocktower) en Nueva York en la exposición (*The Pop Project*). *This is Tomorrow Today. The Independent Group and British Pop Art* comisariada por Brian Wallis y Thomas Finkelpearl. Cfr. Guasch, Anna Maria: *op. cit.*, p. 53.

46. Cfr. Whitman, Graham: "This is Tomorrow" en Robbins, David (Ed.): *El Independent Group: la Posguerra Británica y la estética de la abundancia*. IVAM, Valencia 1990, p. 139. Catálogo editado con motivo de una exposición organizada entre otros por el ICA de Londres y el IVAM de Valencia.

47. Cf. Hamilton, Richard: *Collected Works*, Londres, sf, p. 22. Citado por Schmidt-Wulffen, Stephan: *op. cit.*, p. 241.



Como arquitectura contaminada cuya finalidad era “provocar agudas percepciones de nuestras funciones sensibles en una situación ambiental”, la estructura comprendía una película informativa, un retrato de Tito, unos altavoces, un micrófono con la inscripción “speak here”, un *collage* con fotografías de alimentos, ojos de buey a través de los que se podía ver imágenes de la Tierra o de un extraterrestre observando nuestro planeta, un espacio con reflejos metálicos, luz ultravioleta y pintura fluorescente simulando una estación orbital, un suelo de caucho con resortes que al pisarlo emitía ambientador con olor a fresa, rotorelieves inspirados en *Anemic Cinema* de Duchamp,<sup>48</sup> una reproducción de *Les tournesols* (Los girasoles) de Van Gogh —en ese momento la reproducción con más éxito en la National Gallery—, y, en una de las mayores superficies, la gigante imagen de Robby el Robot sosteniendo entre sus brazos una rubia explosiva acompañados de Marilyn Monroe en la foto fija más famosa de *La tentación vive arriba*; para finalizar, a sus pies se reproducía tridimensionalmente una enorme botella de cerveza Guinness. La estructura, por otra parte, creaba un estrecho corredor con una de las paredes de la sala que estaba pintado con líneas de suelo a techo creando un efecto moaré: una pintura al servicio del espacio y el ilusionismo, desbordada y disuelta en la arquitectura. El lado izquierdo se dedicaba a la percepción, el derecho a la imaginación. El resto del espacio estaba forrado de carteles de cine y presidido por una máquina de discos.

Se había construido un ambiente de forma integral, en realidad era una pequeña arquitectura dotada de un espacio interior donde el espectador podía entrar; una arquitectura portátil que, en realidad, ocupaba el espacio real posándose y en la que cultura popular e imaginación tecnológica creaban un ambiente mestizo e impuro. Sus límites eran provocadoramente imprecisos utilizando citas tanto teóricas como prácticas de las vanguardias históricas —la alusión a Duchamp no era casual—. No sólo su espacio era difícilmente aprehensible tanto visual como físicamente, sino que se borraban sin posible vuelta atrás las fronteras entre contenido y continente. También se producía una fusión de distintas disciplinas —la arquitectura, el diseño, la escultura, la pintura, la ilustración, la escenografía— y se encontraban lenguajes pretendidamente opuestos —alta y baja cultura, referencias cinematográficas, objetos utilitarios e imágenes de la historia del arte, etc.—. El cine, el sexo, la ciencia-ficción, la publicidad, la política, Van Gogh o Duchamp se sincronizaban a la perfección en un enorme collage tridimensional que pretendía comunicarse tanto con un doctor en ciencias como con una niña en edad escolar.

Habría que esperar algunos años para que esta propuesta que anticipaba el Pop Art se convirtiera en una tendencia principal del *mainstream* artístico. Los proyectos colectivos, interactivos, rompedores,

48. Se movían gracias a motores de gramófono colocados en la trasera de la arquitectura que aportó Frank Cordell. También fue él el responsable de los proyectores, los carteles de cine y, posiblemente, el que llevó el tocadiscos tragaperras. Cfr. Whitman: *op. cit.*, p. 139.



Panel lateral, con diversas muestras de imaginaria popular

mestizos e instalativos irían calando lenta pero inexorablemente en los espacios artísticos, fueran o no públicos, como fue el caso, por ejemplo, de la brillante *Dylaby* (Stedelijk Museum, 1962).

### **Bruce Nauman, el estudio como lugar del proceso: *Bouncing in the corner # 1* (1968); *Bouncing in the corner #2: Upside Down* (1969)**

“Como un montón de cosas de las que estaba haciendo no tenía sentido, dejé de hacerlas. Eso me dejó en la soledad del estudio; y esto, a su vez, me llevó a la cuestión fundamental de qué hace un artista cuando se queda solo en el estudio. Mi conclusión fue que yo era un artista y estaba en el estudio, por tanto, en cualquier caso, lo que hacía en el estudio debía ser arte”. Bruce Nauman.<sup>49</sup>

Arte es lo que un artista hace en su estudio. Esta era la conclusión simple y tajante de Bruce Nauman a finales de los años sesenta que le abriría caminos inexplorados en su trabajo y que identificaba el espacio artístico con el estudio del artista, es más, confería a este lugar la capacidad de convertir en arte lo que se produjera en el interior de sus cuatro paredes; paralelamente, como el arte era cualquier tipo de manifestación que el artista ejecutara, siguiendo esta lógica positiva hasta sus últimas consecuencias, el objeto artístico se reubicaba en su propio cuerpo, en el sujeto. Así, no sólo el espacio, sino también el cuerpo ocupó una parte central del arte contemporáneo desde finales de los años sesenta y en la década siguiente, un papel que volvería de forma resignificada en los años noventa.

Inmerso en un periodo de crisis de los lenguajes, Nauman trataba de reflexionar sobre las disciplinas históricas con métodos diferentes que lograran colarse en los resquicios, en la tierra de nadie: Cage había compuesto un concierto, *4' 33"* (1952) en el que no se tocaban instrumentos, Yves Klein había inaugurado *Le vide* (1958) una exposición en la que no había objetos; ambos trasladaban la presencia y materialización de lo artístico tras la barrera: a la figura del espectador. En el primer caso, los carraspeos nerviosos y las quejas del público ocupaban el lugar de la música; con Klein los espectadores se trocaban igualmente de receptores a emisores, en el contenido del espacio expositivo. Siguiendo discursos neodadaístas Merce Cunningham había convertido actos y movimientos cotidianos que todos realizamos de continuo como andar y hablar, en la base de una coreografía.

Tras haber abandonado la pintura, Nauman inicia un proceso en el que se priva voluntariamente de parámetros conceptuales y formales conocidos. Esta aguda carencia le sitúa solo en el estudio, sin materiales, únicamente rodeado de objetos cotidianos: la taza de café, una silla, una pelota... Se encontraba

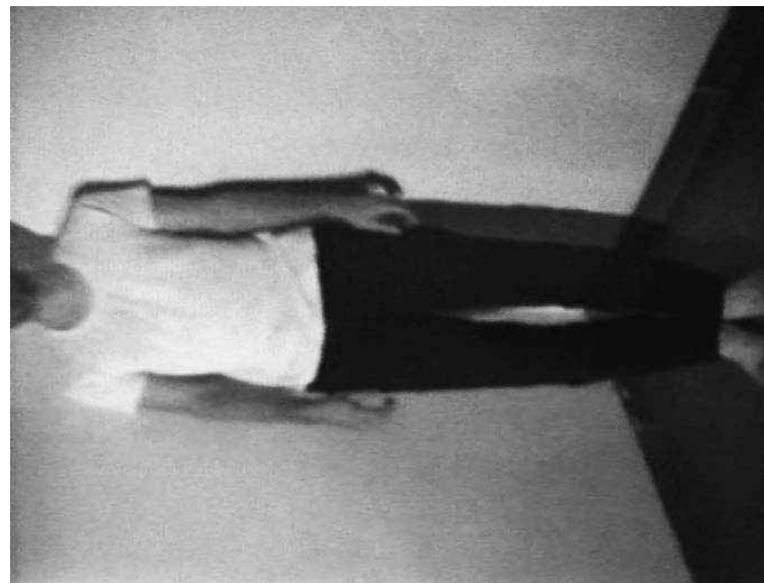
49. La cita proviene de un comentario sobre su estancia en San Francisco cuando, tras licenciarse en Davis, Universidad de California, comienza a impartir docencia en el Instituto de Arte de esa ciudad. Aún muy joven, efectúa un cambio radical en sus procesos artísticos y en los lenguajes empleados. Wallace, Ian - Kezière, Russel: “Bruce Nauman Interviewed”, *Vanguard* (Vancouver) 8, n° 1 (febrero, 1978), p. 18. Cit. en Hoffmann, Christine: “Think-Thank”, *Bruce Nauman. Theaters of Experience*. The Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York 2003, p. 60.

BRUCE NAUMAN

Vídeo *Bouncing in the corner # 1*

(Rebotando en el rincón núm. 1), 1968

Adquisición, 1996



50. Nauman ha citado especialmente *Molloy* de Samuel Beckett. En esta novela se enumeran y describen con precisión actitudes y acciones tales como la posición sentada, acostada, subir, andar...

51. Realiza una docena de películas 16 mm entre 1966 y 1969. Inicia su trabajo en vídeo en 1968 hasta 1973, aunque vuelve a retomar este lenguaje años más tarde. A finales de la década había grabado unas veinticinco obras entre un sistema y otro.

52. Cfr. Benezra, Neal: "Bruce Nauman en perspectiva", en *Bruce Nauman*. Museo Nacional Reina Sofía, Madrid 1993, p. 30.

53. Este tipo de trabajo no tenía éxito ni en las salas privadas ni en las públicas: "Cuando vivía en San Francisco, tenía varias *performances* que ni los museos ni las galerías estaban interesados en presentar. Podía haber alquilado una sala, pero no lo quería hacer de esa manera. Entonces filmé las *performances*, las bolas que rebotaban y otras..." Sharp, Willoughby: "Nauman Interview, 1970" en *Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words. Writings and interviews* (Kraynak, Janet, ed.), The MIT Press, Cambridge (Massachusetts), Londres, 2003, p. 124. [Traducción de la autora].

54. Son los casos, por ejemplo, de muchos de los trabajos de Nam June Paik, o de *Organic Honey's Visual Telepathy; Organic Honey's Vertical Roll (1971-1994)* de Joan Jonas, entre otros.

55. "...Cuando nos trasladamos a Nueva York, se hizo más difícil obtener un equipo de cine. Por lo tanto conseguí una cámara de vídeo que era más sencilla para trabajar.

¿Cómo afectó el cambio de película a vídeo?

Quizás salían más largos. Mi idea era proyectar las películas en bucle, porque tenían que ver con actividades continuadas. Mi primera película *Fishing for Asian Carp* (1966) empezó cuando un proceso dado se iniciaba y continuaba hasta que acababa. Eso la convertía en algo demasiado parecido a hacer películas, por tanto decidí grabar un proceso continuo y hacer un bucle que pudiese proseguir durante todo el día o durante toda la semana. Las cintas tienen una duración de una hora, tiempo suficiente para saber qué sucede" en Sharp, Willoughby: "Interview with Bruce Nauman, 1971 (May 1970)" en *Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words. Writings and interviews* (Kraynak, Janet, ed.), *op. cit.*, 2003, p. 124.. [Traducción de la autora].

56. Coincidiendo con su retrospectiva en el Reina Sofía, en el Walker Arts Center de Minneapolis, en el MoCA de Los Angeles y en el MoMA de Nueva York, Nauman dio permiso para que tanto sus vídeos como sus películas se transfirieran a DVD. Esta tecnología posibilitaba que ya que estas obras fueron pensadas sin intencionalidad narrativa, sin principio ni fin, puedan verse en *loop* sin interrupciones.

extraviado profesionalmente, y daba vueltas de forma obsesiva por su estudio buscando el sentido de la creación en un ejercicio de conocimiento personal. Comenzó a grabar actividades físicas cotidianas como andar, saltar o tirar una pelota. De ahí, de sus múltiples lecturas de autores como Ludwig Wittgenstein y Samuel Beckett,<sup>50</sup> y de las influencias directas dadaístas –pensemos por ejemplo en las acciones que remitían a acciones cotidianas de *Relâche*– y de autores como Cage o Cunningham, surgió la idea básica de su corpus conceptual: arte es lo que un artista hace en el estudio.

En estas *performances* entrecruza el lugar físico que es el estudio, y que hace visible al espectador, y su propio cuerpo como espacios de conocimiento y de experiencia de sí mismo. Incorpora un tercer elemento, el vídeo,<sup>51</sup> popularizado durante la década de los años sesenta gracias a la aparición de la Portopac de Sony –una cámara de vídeo pequeña y barata–. La grabación de un vídeo o la ejecución de una *performance* fueron para muchos artistas, entre los que se encontraba Nauman, intercambiables. Nauman sustituía la mirada del espectador por la cámara, algo que le permitía moverse con mayor realismo.<sup>52</sup> Además, como el mismo autor reconoció años más tarde, "ni los museos ni las galerías estaban interesados en presentar [estas *performances*]. Podía haber alquilado una sala, pero no lo quería hacer de esa manera"; convirtiendo la *performance* en vídeo Nauman revelaba una estrategia que deslocalizaba la producción de la obra frente a las reservas de los espacios expositivos.<sup>53</sup> Por otra parte, en las exposiciones, el monitor era el que suplantaba al artista en una búsqueda deslocalización y desplazamiento temporal y espacial de todos los elementos de la comunicación. La cuestión era si el público asistía a una *performance* emitida en un monitor o si lo hacía en directo. Y, desde el punto de vista del artista, si era observado por una cámara o por ojos humanos –ambas situaciones convertían indistintamente el acto en una actuación–. En muchos casos se utilizaron ambas fórmulas contemporáneamente.<sup>54</sup>

Las acciones de tirar una pelota contra la pared, tocar insistentemente la misma nota en un violín, o dar grandes zancadas atravesando el estudio no eran realizadas improvisadamente, sino que partían de un guión basado en la repetición reiterada de un mismo gesto. Esta premisa contranarrativa, secundaba parámetros propios de la música minimalista de Philip Glass, Terry Riley o Steve Reich, y le condujo, casi desde sus primeras películas, a que no existiera principio ni fin en la acción; como en las maniobras de un Sísifo contemporáneo, la actividad se repetía sin progresión en un *loop* interminable posibilitado por la tecnología de los reproductores de vídeo,<sup>55</sup> tecnología que, más tarde, ha sido substituida por el DVD.<sup>56</sup>



BRUCE NAUMAN  
VÍDEO *Bouncing in the corner, # 2*  
(Rebotando en el rincón núm. 2), 1968  
Adquisición, 1996

En *Bouncing in the corner # 1* Nauman se coloca en una esquina del estudio y se deja caer para después incorporarse una y otra vez intentando realizar esta acción con el mismo ritmo y fuerza durante una hora. Filmada en su estudio de San Francisco, la cámara graba la secuencia sin cortes, tomada desde un ángulo que no varía y con un encuadre que minimiza la identidad del *performer* —la grabación recoge sólo desde su cuello hasta sus pies—. Además está girada 45 grados retando la comprensión espacial o, incluso, alterando aparentemente las relaciones físicas del cuerpo grávido en un espacio dado.<sup>57</sup> El sonido de sus manos golpeando el muro en cada caída, se repite con la misma cadencia, un sonido que es una parte esencial del vídeo.

Surge en este vídeo una cuestión basal en gran parte de las obras de estos años: la posición. El conocimiento del cuerpo se obtiene con referencia a lo que le rodea y a su situación respecto a las cosas y a la arquitectura. Era ésta una cuestión cuyo origen estaba en la escultura minimalista; sin embargo, con la vuelta de tuerca que convertía al cuerpo en el principal emisor de la idea, se llevaba al extremo la denostada teatralización a la que hacía referencia Fried. Nauman tomaba la medida del cuerpo y su resistencia: tocar sin ser violinista, acordelar un cuadrado en una posición artificial precisa, mantener un cierto ritmo lanzando pelotas contra el suelo y el muro... todas estas acciones contenían la cuestión del autoconocimiento físico, del control, de los límites del cuerpo, del cansancio y del sufrimiento. En *Bouncing in the Corner # 1*, el cuerpo evidencia que no puede acoplarse al espacio y que su imposible adaptación produce dolor en cada caída.

No se trataba de perder la conciencia del hecho sino todo lo contrario, ya que todas las acciones elegidas requerían la concentración de Nauman en su intento de repetición clónica. Sin embargo, el error, la imposibilidad de repetir de forma idéntica un mismo gesto, no se desechaba, sino que era utilizado como experiencia aleccionadora ya que las tensiones que provocaba ayudaban a entender “cómo funcionan las cosas”.<sup>58</sup> Nauman precisamente ha declarado al respecto: “La conciencia de ser proviene de una cierta cantidad de actividad y no se puede conseguir simplemente pensando en uno mismo. Haciendo ejercicios, obtienes cierta suerte de conciencia que no logras leyendo libros”.<sup>59</sup>

Además del espacio, la otra variable que se introducía en esta terna era el tiempo, en concreto cómo afectaba sobre el plano fisiológico y emocional del espectador y cómo éste lo experimentaba. Negaba la idea de tiempo objetivo y mensurable ya que la repetición de un mismo acto de forma idéntica eliminaba los referentes cotidianos de los que nos servimos para medir el tiempo. En el cálculo subjetivo

57. “Los vídeos que hice después de las películas estaban relacionados, sin embargo la cámara estaba muy a menudo inclinada, colocada hacia un lado o al revés, o utilizaba un gran angular para distorsionar la imagen. Al darme cuenta de lo que ocurría en este medio de grabación, quise hacer pequeñas alteraciones”, en Sharp, Willoughby: “Interview with Bruce Nauman, 1971 (May 1970)”, *op. cit.*, p. 139. [Traducción de la autora].

58. De Angelus, Michele: “Interview”, en *Art in Theory. 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas* (Harrison, Charles y Wood, Paul, Eds.). Blackwell Publishing, Londres 2002, p. 910. Texto originalmente publicado en 1980 (*Archives of American Art*).

59. Cit. en Meyer, Franz: “Reveling Mystic Truths. Communiquer par l'énigme”, en *Bruce Nauman. Sculptures et installations, 1985-1990*. Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausana 1991, p. 17. [Traducción de la autora].

BRUCE NAUMAN  
VÍDEO *Wall Floor Positions* (Posiciones  
de pared suelo), 1968  
Adquisición, 1996



vo del tiempo, que se basa en la experiencia, cada lapso se liga a un proceso diferente. De otra manera resulta difícil que sea medido, lo que confunde nuestra experiencia del tiempo.<sup>60</sup>

En una nueva deslocalización y destemporalización de la obra y para crear mayor incertidumbre en el espectador, Nauman realizó dos versiones más de este trabajo. La primera, *Bouncing in the corner# 2: Upside Down*, era un vídeo realizado un año después, en 1969.<sup>61</sup> La *performance* era idéntica y con una duración también de sesenta minutos, sin embargo, la cámara fija se situaba sobre el *performer* mostrando de nuevo su cuerpo desde el cuello hacia abajo, pero con un marcado escorzo.

La segunda obra alteraba los elementos de la comunicación, ya que frente al público no se presentaba un monitor, sino el *performer*. Se producía otro cambio: en este *Bouncing in the corner* había tres *performers*. Se trataba de la pieza con la que Nauman participó en 1969 en la exposición *Anti-Illusion: Procedures/Materials* en el Whitney Museum de Nueva York. Cada *performer*, la bailarina y coreógrafa Meredith Monk, Nauman, y su mujer Judy Nauman, ocupaban una esquina de la sala. Si bien en este caso no era posible la alteración de la imagen, y se eliminaba la deslocalización de la obra, sí supuso una variante respecto al sonido, ya que los *performers* se desincronizaban continuamente durante la hora que duró la acción aportando una dimensión musical polifónica de la que carecían sus precedentes.<sup>62</sup>

Tras estas piezas, Bruce Nauman intentará hacer obras que involucren a otras personas y trasladará la conciencia de sí mismo al espectador. Construirá espacios, como los corredores o los cubos, que deben ser rodeados, que el espectador puede transitar y en los que se ve registrado en un circuito cerrado de televisión mientras los atraviesa; la acción se presenta además desde un ángulo que lo desorienta. Más tarde, crea espacios en los que el usuario se encierra, invitándolo a reflexionar sobre la sensación modificada de su propio cuerpo y sobre la soledad.<sup>63</sup> En los años ochenta transfiere su papel de *performer*, al mimo, al payaso, a otro actor.<sup>64</sup>

### La escultura como lugar: Robert Smithson y Spiral Jetty (1970)

“Una obra de arte, cuando es colocada en una galería, pierde su carga, y se convierte en un objeto o superficie portátil sin vínculos con el mundo exterior... Las obras de arte vistas en tales espacios parecen estar atravesando una especie de convalecencia estética”. Robert Smithson, 1973.<sup>65</sup>

60. Cfr. Tucker, Marcia: “PhéNAUMANologie” *Bruce Nauman*. Centre Georges Pompidou, París 1997, p. 84.

61. Se trata de dos piezas diferentes que deben mostrarse como dos vídeos monocal, aunque existen diferencias al respecto. Por ejemplo, tanto el Pompidou como el ZKM las tienen consignadas como una sola obra en sus páginas Web. Cfr., sin embargo, la Web de la distribuidora de estos vídeos Electronic Arts Intermix.

62. Cfr. Con las palabras de Meredith Monk en Van Assche, Christine: “Heart Beat and Silence. Entretien avec Meredith Monk”, en *Bruce Nauman*, op. cit., p. 77: “Bruce, su mujer y yo nos situamos cada uno en una esquina de la habitación de espaldas al muro. Nuestro trabajo consistía únicamente en dejarnos caer hacia atrás para después volver a incorporarnos... y así, seguidamente, durante una hora. El ruido sordo de los cuerpos dejándose caer y las configuraciones rítmicas y visuales cambiaban continuamente porque cada uno de nosotros caía de manera e intervalos diferentes. Pensando hoy en esta *performance*, me doy cuenta que su concepción era musical... No había una medida precisa. Cada persona podía caer hacia atrás e incorporarse cuando quería”. [Traducción de la autora].

63. Cfr. Meyer, Franz: op. cit., p. 17.

64. Esta traslación tiene precedentes en las propuestas de guiones para las *performances* que bien actores o bien los guardas de un museo debía realizar en la misma exposición como *Untitled*, 1969 o *Dance Piece*, 1970.

65. Cit. en Larson, Kay: “Los paseos geológicos de Robert Smithson”, en *Robert Smithson. El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*. IVAM, Valencia 1993, p. 27. Cfr. Smithson, Robert: “Algunos pensamientos vacíos acerca de los museos”, en *Ibid.*, p. 71. El original en *Arts Magazine*, (febrero 1973).

A finales de los años sesenta, Robert Smithson (Passaic, Nueva Jersey, 1938 - Amarillo, Tejas, 1973), intentó vincular la naturaleza con el arte exponiendo en una galería recipientes geométricos llenos de rocas. Denominó estos trabajos *Nonsites –no lugares–*. Tras percibir que en la galería las obras se cosificaban perdiendo la referencia a su ámbito de pertenencia, decidió dar la vuelta al proceso y emprendió sus primeras tentativas de Land Art. El *Site*, el lugar, debía tener representación artística, de manera que abandonó el espacio de las galerías y los museos, y buscó ámbitos naturales en los que, sin embargo, quedara patente el paso del tiempo y la mano del hombre. Espacios en los que realizaría sus *esculturas*.

En 1970 alquiló por veinte años diez acres del Gran Lago Salado de Utah. Smithson se sentía atraído por los lagos salados ya que sus micro bacterias teñían el agua de rojo. Del Gran Lago Salado, en concreto, le fascinaron sus inmediaciones llenas de desperdicios y basura, estructuras en ruinas, chabolas, muelles y cobertizos abandonados. Encontraba la medida del desorden de un sistema en los despojos del progreso, en una zona industrial abandonada, en un paisaje resultado de un *continuum* entre el pasado remoto y una ruina del futuro.<sup>66</sup> Lo que denominaba “paisaje entrópico”.

En el Gran Lago Salado *dibujó* sobre el agua, con grúas, excavadoras y volquetes, una gran espiral de tierra, cristales de sal y piedras: *Spiral Jetty* (Muelle en espiral).<sup>67</sup> La elección de la espiral no era caprichosa: Smithson estaba fascinado por esta figura –como atestiguan sus libretas y sus primeros proyectos de *earth works*– que además coincidía con la forma de tornillo que tienen los cristales de sal. Frente a los debates formalistas que separaban la forma del contenido, el vínculo invisible que ligaba ambas partes de esta ecuación le ofreció caminos singulares que explorar: una forma que vuelve sobre sí y que representa la estructura del cristal de sal que envuelve la escultura<sup>68</sup> y un signo del devenir de la historia. *Spiral Jetty* era también una película realizada desde un helicóptero (*helis, helikos*, significa espiral el griego), concebida por Smithson como “una espiral hecha de fotogramas”, que narraba de forma discontinua la construcción del muelle y que debía proyectarse en un museo accesible por una escalera helicoidal. “El *Spiral Jetty* podría ser considerado como una capa dentro de la retícula en espiral del cristal, aumentada billones de veces”.<sup>69</sup>

La espiral, que medía 480 metros de longitud por casi 5 metros de anchura, era un enorme muelle que podía ser habitado, pero, paradójicamente, resultaba bastante inaccesible. Sólo aquellos que viajaran a Utah, hasta el intrincado emplazamiento de *Spiral Jetty*, podían recorrerla. Sin embargo, ni aún así podrían verla: debido a sus tremendas dimensiones y a su horizontalidad no se abarcaba de un vista-

66. Cfr. Smithson, Robert: “Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey” en *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, op. cit., pp. 74-77. Original en *Artforum* (diciembre de 1967), pp. 48-51.

67. Tanto la espiral como la película contó con la financiación de Virginia Dwan (Dwan Gallery) y Douglas Christman (Ace Gallery).

68. Desarrolló esta concepción de la escultura que puede ser vista desde el aire en un proyecto no realizado para diseñar espacios en el aeropuerto de Dallas-Fort Worth, y que denominaba “arte aéreo”. Para este propósito había diseñado, de hecho, una espiral.

69. Cfr. Smithson, Robert: “The Spiral Jetty”, en *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, op. cit., pp. 186-187. Original en *Arts of Environment* (1972).

ROBERT SMITHSON

*Nonsite (Slate from Bangor, PA)* (Nonsite [Pizarra de Bangor, Pennsylvania]), 1968  
Pizarra y madera  
15,2 x 101,6 x 81,2 cm  
Colección particular, California



zo. Smithson, que gustaba de las contradicciones y de la complejidad a la hora de relacionar ideas, jugaba en sus ensayos con la homofonía *Site/Sight* y *Nonsite/Nonsight*.<sup>70</sup> Frente a la contemplación, la experiencia del habitar. Se rompía con la idea de que el arte estaba hecho para ser contemplado, para ser visto. Los visitantes únicamente podrían tener una visión fragmentaria del muelle que completarían cuando, al alejarse de la pieza, la miraran desde un montículo, desde el aire en un helicóptero y, tal vez, tras la lente de un satélite. *Spiral Jetty* es, de hecho, conocida a través de medios documentales como fotografías, escritos, vídeos o películas. Después de todo, como conocemos la mayor parte de obras de arte dispersas por el globo terráqueo.

Si la espiral trazada en Utah abría inusitadas formas de proponer y consumir arte, algunas de sus aportaciones más brillantes se encontraban en las obras paralelas: los textos críticos del propio artista y la película de 16 mm. La película no tenía un valor documental manteniendo una gramática propia: un *collage* de las tomas de la construcción, mapas prehistóricos, planos geográficos de la zona,<sup>71</sup> grabaciones de esqueletos fósiles de dinosaurios, y registros del artista recorriendo la espiral.<sup>72</sup> Finalizaba con una toma de lenta bajada en barrena del helicóptero hasta que la película se quemaba de luz al encontrarse con el reflejo del sol en el centro de la espiral. Junto a dibujos y esquemas, esta película era lo único que se podía ver del proyecto en la Dwan Gallery de Nueva York y de la Ace Gallery de Los Angeles. Desgajada de su contexto la película podía interpretarse como otro *Nonsite* ya que el plan de Smithson de construir en una gruta cercana al lago un cine-museo jamás llegó a ejecutarse.<sup>73</sup> El cine era una fórmula para intensificar la experiencia del espectador tras el que se escondía la propuesta de un nuevo museo, un eco-museo, para sustituir un modelo en crisis.

Según Robert Smithson, la película podía contener, al ser proyectada en el rectángulo blanco la pantalla de cine, el flujo de un mundo que se mostraba “remoto” por no ofrecerse de forma directa, sino con una intermediación. Su propuesta era ofrecer al espectador dos experiencias distintas de *Spiral Jetty* en el propio Lago Salado. La de recorrer físicamente la espiral, por una parte, y, por otra, la de tener una percepción “remota” de la misma en el cine-museo que imaginó ubicado en una profunda gruta cercana al muelle.<sup>74</sup> Un año después, aunque sin hacer referencia directa a *Spiral Jetty*, Smithson escribía para *Artforum* un artículo denominado “La atopía cinematográfica” en el que describía el proyecto de un espacio natural intervenido que sirviera para proyectar una película en la que se mostrara el proceso de construcción del mismo. Una narración vuelta sobre sí misma que seguía las directrices del Jean-Luc Godard: “Una cámara-

70. *Sight* es vista o visión, lo que cruzaba dialécticamente con la idea del espacio y su negación. Cfr. Hobbs, Robert: “Robert Smithson: Articulator of Nonspace”, en *Robert Smithson: a Retrospective View*. Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, Nueva York 1981, p. 17.

71. Para Smithson los planos y mapas eran ámbitos de convergencia entre el *Site* y el *Nonsite*.

72. Smithson realizó un *collage* de imágenes que resumían “la escala de *Spiral Jetty*. Lugares y cosas inverosímiles fueron intercalados entre secciones de película... desde un mapa que representa las orillas deformadas del antiguo lago Bonneville, hasta *The Lost World*, y hasta la Sala de Dinosaurios Tardíos en el American Museum of Natural History”. Cfr. Smithson, Robert: “*The Spiral Jetty*”, *op. cit.*, pp. 186-187.

73. Este proyecto pone en evidencia la contradictoria posición de Smithson hacia la idea del museo. No se oponía frontalmente al formato, sino que proponía alternativas que transformarían de raíz su concepto. Es curioso, pero resulta revelador recordar cómo en su infancia, el padre de Smithson le había construido en el sótano de su casa un museo para su colección de reptiles vivos.

74. Osterby, Annete: “*Spiral Jetty*. From earth to words”, en *Robert Smithson. Retrospective. Works 1955-1973*, The National Museum of Contemporary Art (Oslo), Modern Museum (Estocolmo), Arken Museum of Modern Art (Ishoj), 1999, pp. 49ss.



ROBERT SMITHSON  
Fotograma de la película *Spiral Jetty*  
(Muelle en espiral), 1970  
Adquisición, 2006

ROBERT SMITHSON  
*Towards the Development of a Cinema  
Cavern* (Hacia el desarrollo de una  
caverna cinematográfica), 1971  
Lápiz, foto de revista y cinta adhesiva  
32 x 39,6 cm  
Colección del patrimonio de Robert  
Smithson. Cortesía de la John Weber  
Gallery

ROBERT SMITHSON  
*Movie Treatment [Ed Caulfield]*  
(Tratamiento de la película [Ed  
Caulfield]), 1970  
Lápiz, 30,4 x 22,8 cm  
Colección de Virginia Dwan

ROBERT SMITHSON  
*Plan for a Museum concerning Spiral  
Jetty* (Plano para un museo sobre Spiral  
Jetty [Muelle en espiral]), 1971  
Lápiz, 30,4 x 22,8 cm  
Colección del patrimonio de Robert  
Smithson. Cortesía de la John Weber  
Gallery

ra que se filma a sí misma en un espejo podría ser la película definitiva”. Smithson fue bastante concreto al respecto de este proyecto: “Lo que me gustaría hacer es construir un cine en una cueva o en una mina abandonada, y filmar el proceso de construcción. Esta película sería la única que se proyectaría en la cueva. La cabina de proyección se haría con maderos sin tratar; la pantalla se tallaría en una pared rocosa y se pintaría de blanco; los asientos podían ser peñascos. Sería un cine auténticamente *underground*”.<sup>75</sup>

La otra pieza, la que dormía solitaria bajo la noche sin focos que la iluminaran, ni guardas que vigilaran su integridad, sin horarios y de entrada libre, desaparecería dos años después de su construcción debido a una subida en el nivel del agua. Sin restauradores que pudieran analizar los daños, atajaran sus grietas y congelaran su aspecto, el muelle fue pronto una ruina de sí mismo, algo que sin duda gustó a Smithson. De hecho igual que fue tragada, empezó a aparecer en 1999 como un rastro de piedras y charcos en la superficie encarnada del lago debido a la extraordinaria evaporación que sus aguas han sufrido últimamente. En la actualidad tiene una curiosa apariencia nevada debida a los cristales de sal que copan las rocas negras. Una espiral recubierta de millones de espirales.

El paso del tiempo ha transformado significativamente el sentido de esta obra. En 1999 la *Spiral Jetty* de Utah fue adquirida por el Dia Center for the Arts. El Dia asume la responsabilidad de conservar algo inconservable y de custodiar algo incustodiable, y pone en evidencia la resbaladiza problemática sobre la propiedad real de la pieza, al haber caducado hace más de una década el contrato de alquiler del espacio firmado por Smithson.

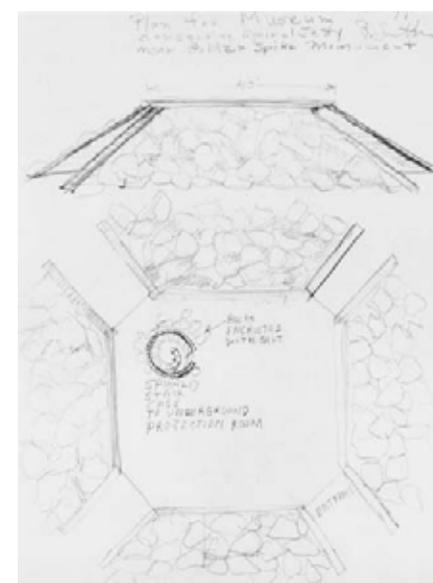
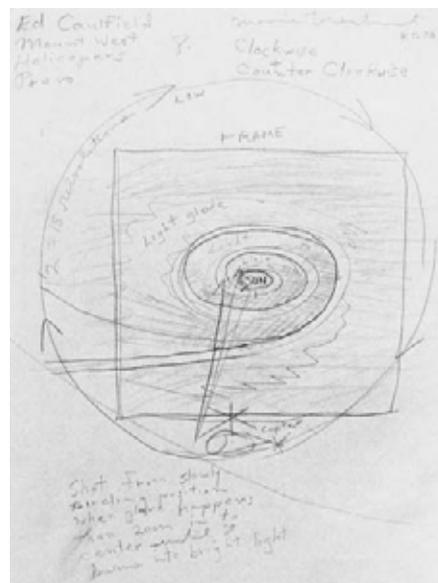
## El monumento en negativo: Richard Serra en 1970

“Lo que la mayoría de la gente conoce de la Spiral Jetty de Smithson es una imagen tomada desde un helicóptero... Si se reduce la escultura a la superficie plana de la fotografía, sólo se está transmitiendo un residuo de su discurso”, Richard Serra.<sup>76</sup>

Durante el periodo de construcción de *Spiral Jetty*, en que Smithson trabaja junto a su mujer, la artista Nancy Holt, el matrimonio recibe la visita de Richard Serra (San Francisco, 1939). La estancia de Serra en el Gran Lago Salado será de vital importancia en el desarrollo de su trabajo durante esos años. Su primera conclusión respecto al *Land Art* es que los espacios naturales son decepcionantes e insatisfactorios porque están aislados del público. Éste no experimenta la obra, sino que la recibe en forma de documentación, ofreciéndosele de ordinario una mirada gráfica que solapa la experiencia.

75. Smithson, Robert: “Una atopia cinemática”, en *Robert Smithson. El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*, op. cit., p. 174. Original en *Artforum*, septiembre de 1971.

76. Cit. en Crimp, Douglas: “Richard Serra’s Urban Sculpture” en *Richard Serra. Writings, Interviews*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, p. 129. [Traducción de la autora]



77. Serra cuenta, en una larga entrevista con Lynne Cooke, cómo fue esa primera experiencia con los jardines zen durante su primera estancia de seis semanas en Japón en 1970. Cfr. Cooke, Lynne: "Interview", en *Richard Serra. Writings, Interviews*, *Ibid.*, pp. 257-258.

78. Cfr. Layuno Rosas, María Ángeles: *Richard Serra*. Nerea, Hondarribia 2001, p. 65.

79. "Mis piezas a gran escala en espacios públicos son a menudo tachadas de monumentales y opresivas... Ni en la forma ni en el contenido se relacionan con la historia de los monumentos. No memorizan a nadie ni a nada. Se refieren únicamente a la escultura. No estoy interesado en la idealización de los perennes monumentos de la historia del arte, vacíos de significado y función históricas", Serra, Richard, "Ampliación de notas desde Sight Point", publicado en Layuno Rosas, María Ángeles: *op. cit.*, p. 97.

80. *To Encircle...* es una circunferencia de acero de 488 cm dividida en dos partes. Cada mitad de la circunferencia tiene una pestaña que se proyecta en el diámetro interno del círculo. Sin embargo, y mientras que una de las pestañas es visible al nivel de la calle, su opuesta se entierra bajo el asfalto.

81. Cfr. *Richard Serra*. Museo Nacional Reina Sofía, Madrid 1992, p. 101; y Crimp, Douglas: "Richard Serra's Urban Sculpture: An Interview", en *Richard Serra. Writings, Interviews*, *op. cit.*, p. 164.

82. "Un parque denotaría la escultura como algo diferente a lo que yo deseaba", cit. en Crimp, Douglas: en "Richard Serra's Urban Sculpture: An Interview" *op. cit.*, p. 166. [Traducción de la autora]. De forma contraria al paseo sereno e íntimo de un jardín o parque, la calle de una gran ciudad como Nueva York tenía "densidad de tráfico humano", condición indispensable para Serra en ese momento. Cit. por Crimp, Douglas, "La redefinición de la especificidad espacial", en VV. AA. (Blanco, Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte, Jordi; y Expósito, Marcelo, dir.), *Modos de Hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, *op. cit.*, p. 156.

83. Cfr. Crimp, D.: "Richard Serra's Urban Sculpture: An Interview", *op. cit.*, p. 129.

En este sentido, Serra intentará proyectar en sus piezas inmediatamente posteriores una recepción de la obra por parte del espectador que proceda de la experiencia física que nace al habitarla, al recorrerla. Esta enseñanza no procederá exclusivamente de su visita a *Spiral Jetty*, sino que se verá confirmada cuando, meses después, viaje a Japón y conozca los jardines zen en Kyoto. Estos jardines tienen una visión peripatética, contraria a la mirada centrada en un punto de la perspectiva renacentista occidental:<sup>77</sup> la mirada cambia a medida que se recorren. "No se está *frente* al paisaje, sino *en* el paisaje".<sup>78</sup>

A partir de estos preceptos críticos tanto hacia la tradición monumental de la escultura moderna,<sup>79</sup> como respecto a algunas propuestas espacialistas y antivisuales de sus contemporáneos, Richard Serra inicia una incipiente trayectoria de obras en espacios públicos, tanto urbanos como en ámbitos de naturaleza domada: los paisajes y jardines.

Con escasas concesiones al mercado, sus "esculturas" de 1970 desestabilizaban la cómoda experiencia del espectador: como en los citados jardines zen, el espectador no se situaba frente a la obra, sino en ella, lo que desafiaba la relación individuo/obra de arte que proponían los formalismos modernistas. Realizará para ello cuatro piezas que partirán de la forma como elemento que desencadena la experiencia: el círculo. Sin embargo, los cuatro trabajos se revelarán como absolutamente diferentes al poner en evidencia una cuestión que, a partir de estos primeros setenta, será basal en el trabajo de Serra: la importancia del contexto como definidor de significado y modulador de la experiencia.

La primera de las obras se llama *Untitled. To Encircle Base Plate Hexagram, Right Angles Inverted* (Sin Título. Circundar un hexagrama con plancha de base, ángulos rectos invertidos), una circunferencia con pestañas de escasa profundidad que se incrustan en el suelo, siendo visible sólo en una de sus mitades a ras de suelo.<sup>80</sup> Serra realizó tres versiones distintas de *Untitled. To Encircle Base Plate Hexagram, Right Angles Inverted*. Proyectó la primera en el césped del parque Ueno coincidiendo con su participación en la *Bienal de Tokio*,<sup>81</sup> junto a otra escultura de similares características técnicas aunque de base cuadrada. No obstante, decidió que su segunda versión circular, de mayores dimensiones, debía situarse en un contexto social más connotado y en un ámbito urbano muy transitado.<sup>82</sup> Su visita al Lago Salado le había provocado un enorme rechazo ante la adjetivación heroica y romántica que comporta la intervención en la naturaleza, y el aislamiento respecto a donde la gente vive.<sup>83</sup> Para ello, decide instalar su escultura en el Bronx pagando al Ayuntamiento de Nueva York un canon en concepto de alquiler de espacio público.



RICHARD SERRA  
*Untitled (To Encircle Base Plate Hexagram, Right Angles Inverted)* (Sin título [Para envolver el hexagrama de placa base, ángulos rectos invertidos]), 1970  
 Acero, carcasa de 2,54 x 20,3 x 865 cm de diámetro  
 Instalado entre la calle 183 y la avenida Webster, Bronx, Nueva York, 1970-72  
 Colección Sr. y Sra. Ronald K. Greenberg, St. Louis

RICHARD SERRA  
*Untitled (To encircle Base Plate Hexagram, Right Angles Inverted)* (Sin título [Para envolver el hexagrama de placa base, ángulos rectos invertidos]), 1970  
 Acero, carcasa de 12,7 x 358,4 cm de diámetro  
 Instalado en la Universidad de Bellas Artes de Tama, Tokyo

El Bronx era en ese momento un barrio poco recomendable y peligroso, un territorio en el que pululaban sin tregua las bandas callejeras y los delincuentes. Sin embargo, a diferencia de otras zonas como Manhattan, carecía de connotaciones institucionales lo que atraía intensamente a Serra. El escultor decide que el emplazamiento de la obra sea el asfalto de una calle, por lo que durante su proceso de construcción –preferimos hablar de construcción más que de instalación, dado que el asfalto era parte de *Untitled. To Encircle Base Plate Hexagram, Right Angles Inverted*– la zona estuvo colapsada por una gigantesca grúa que alteró el tránsito cotidiano del barrio. Pese a que en el caso de Serra, el proceso de construcción de la obra no puede entenderse como parte de la misma, lo cierto es que su complejidad técnica, el uso de grandes máquinas y la transformación del uso y apariencia del espacio tenía concomitancias con las imágenes épicas que Smithson dejó grabadas en sus películas.

Serra especulaba con el hecho de que, una vez construida, la escultura sería atropellada por los coches, mientras que los viandantes no percibirían que estaban junto a una obra de arte hasta que se encontraran sobre ella, una estrategia en su cruzada para anteponer la experiencia a la visión; incluso muchos la atravesarían sin llegar a darse cuenta. Nada la señalaba artísticamente ni la sublimaba: carecía de peana, de hecho era un pedestal en negativo, un cimiento, una escultura casi invisible. Su contexto, totalmente alejado de los circuitos expositivos o artísticos, era un espacio ‘otro’, la periferia.

A ojos del propio Serra, la obra fracasó en su intento de intervenir en un espacio concreto. Y esto se debió fundamentalmente a que su concepción del espacio continuaba siendo deudora de una tradición que lo entendía a partir de criterios abstractos y ajeno a sus connotaciones sociales, económicas y culturales. La respuesta fue aplastante: nadie visitó *Untitled. To Encircle Base Plate Hexagram, Right Angles Inverted*. El público del arte no se atrevía a acercarse al barrio, mientras que las personas que vivían en la zona no estaban en absoluto interesadas por el arte. “No había ningún público para la escultura en el Bronx; yo tenía la idea errónea de que el llamado público del arte iría a verla”.<sup>84</sup> *Untitled. To Encircle Base Plate Hexagram, Right Angles Inverted*, según ha señalado Douglas Crimp, paradójicamente era consumida de forma similar a las obras del *Land Art*,<sup>85</sup> es decir, a través de documentos, fueran estas fotografías o películas. Un consumo sustitutivo denostado por Serra tras su reciente visita a *Spiral Jetty. To Encircle...*, una obra que primaba la experiencia sobre la visión, era conocida sólo y exclusivamente por una imagen: una fotografía picada de la calle que subrayaba su pictorialismo, el ser un dibujo sobre el asfalto.<sup>86</sup>

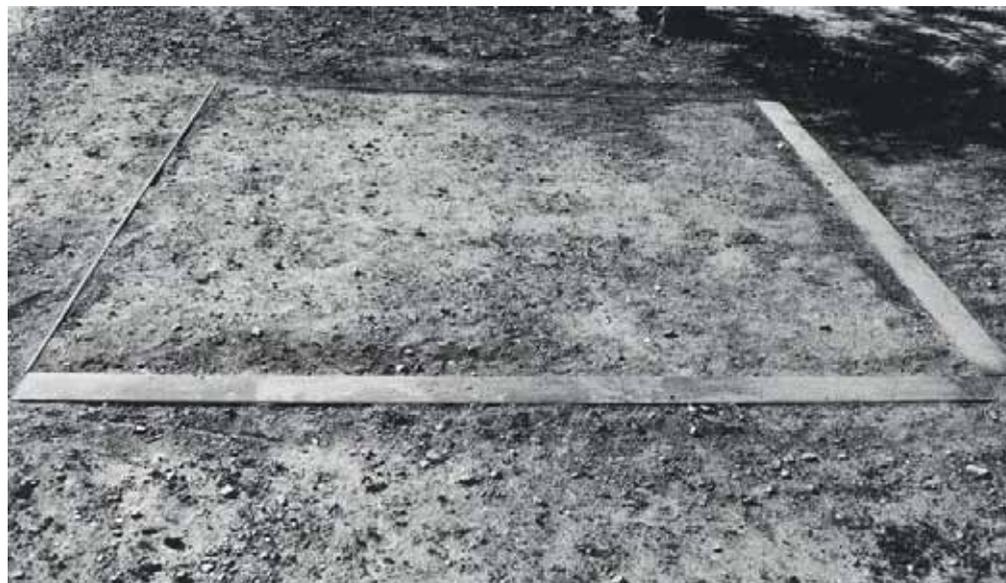
84. *Ibid.*, p.168. [Traducción de la autora].

85. Crimp, Douglas: “La redefinición de la especificidad espacial”, *op. cit.*, p. 157. Considera Crimp que *To Encircle* fracasaba en su intento de provocar experiencias directas de la escultura “en el lugar en el que reside”.

86. Según relata Crimp “esta lectura de la figura contra el suelo preocupaba a Serra... pareciéndole que evocaba el tipo de pictorialismo en que la escultura siempre tiende a caer, un pictorialismo que él pretendía derrotar con la pura materialidad y duración de la experiencia de su obra”, *Ibid.*, p. 157. El círculo al menos carecía del sentido narrativo inherente a la forma en espiral de la intervención de Smithson, optando por la idea de infinitud que Serra desarrollará en numerosas ocasiones a lo largo de su trayectoria –pensemos en las *Torqued Ellipses*, por ejemplo–.

RICHARD SERRA

*Untitled (Kyoto Square)* (Sin título  
[Plaza de Kyoto]), 1970  
Acero, 12,7 x 832,5 x 832,5 cm  
Kyoto National Museum of Modern  
Art, Kyoto, Japón



Las peripecias que ha vivido dicha pieza, arrancada de su entorno en el Bronx y colocada en distintos contextos, el último de ellos a la entrada del Saint Louis Art Museum, atestiguan que arrastra, contra su voluntad, una concepción autónoma de la escultura propia del formalismo.

Otras dos obras instaladas en jardines privados completaban la serie. Un *Untitled. To Encircle Base Plate Hexagram, Right Angles Inverted* de medianas dimensiones realizada para un coleccionista y que actualmente se haya en el Ontario Museum of Art, y otra obra de carácter único, *Untitled* (1970), en origen en el parterre de otro coleccionista de Toronto, Roger Davidson, y hoy en los fondos del IVAM. A diferencia de las obras citadas, formadas por un círculo completo, la escultura del IVAM consiste en dos círculos concéntricos de acero: la mitad de la escultura está enterrada en el pavimento, como *Untitled. To Encircle Base Plate Hexagram, Right Angles Inverted*, y la otra mitad apoyada sobre él. Para esta exposición se ha instalado en la explanada que da entrada al museo.

### Antoni Miralda y Benet Rossell en 1972: el espacio transhumante del arte

Un par de años después, en 1972, un artista catalán que residía en París comienza a pasar largas temporadas en Nueva York.

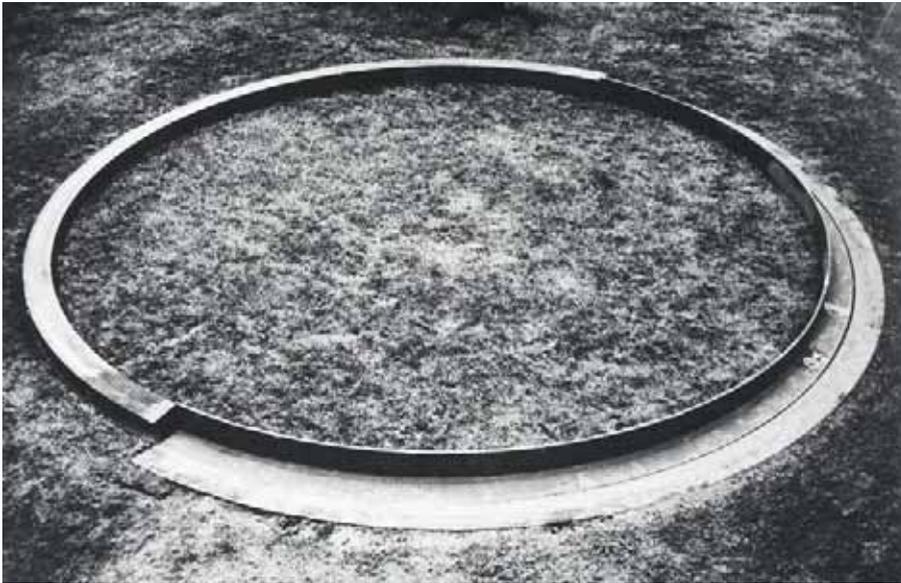
A principios de los años sesenta, Antoni Miralda (Terrassa, Barcelona, 1942) cumplía el servicio militar español en los cuarteles de Castillejos. La experiencia resultó tan intensa que, durante más de una década utilizó el arquetipo del soldado, bien fuera en dibujos, esculturas, intervenciones, *performances* o películas, como un referente al que dar la vuelta, al que descontextualizar casi como catarsis, como medio de exorcizar su experiencia,<sup>87</sup> “de supervivencia y de escape”.<sup>88</sup> Atravesado por un antimilitarismo por convicción que quedaba acentuado por el pacifismo de los sesenta, este artista catalán se servía de la imagen del soldado de los juguetes de plástico industriales: soldados en serie, monocromos y despersonalizados con los que los niños jugaban a diseñar guerras mientras las niñas se recreaban en invocar a la maternidad.

87. Cfr. Marí, Bartomeu: “Miralda Collage”, en *Miralda. Obras 1965-1995*. IVAM, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Generalitat Valenciana, Fundació “La Caixa”, Valencia 1995, p. 26.

88. Cfr. esta afirmación del propio Miralda en *Miralda. ME-NUS*, Palma de Mallorca, Centre de Cultura Sa Nostra, Caixa de Balears, 1994, p. 23.

89. Benet Rossell y Antoni Miralda colaborarían en más ocasiones realizando varias películas en los años setenta y primeros ochenta.

*París. La Cumparsita*, realizada en colaboración con Benet Rossell (Ager, Lérida, 1937) en 1972, es una película que se desarrolla en París.<sup>89</sup> Precisamente Miralda se había trasladado a esta capital en 1962. No podemos dejar de pensar que una acción tan inofensiva aunque cargada de significado y de humor como la que celebraron ambos creadores, difícilmente podría haber tenido lugar en el Madrid de esos



RICHARD SERRA  
*Untitled (To Encircle Base Plate  
Hexagram, Right Angles Inverted* (Sin  
título [Para envolver el hexagrama de  
placa base, ángulos rectos invertidos]),  
1970  
Adquisición, 1992

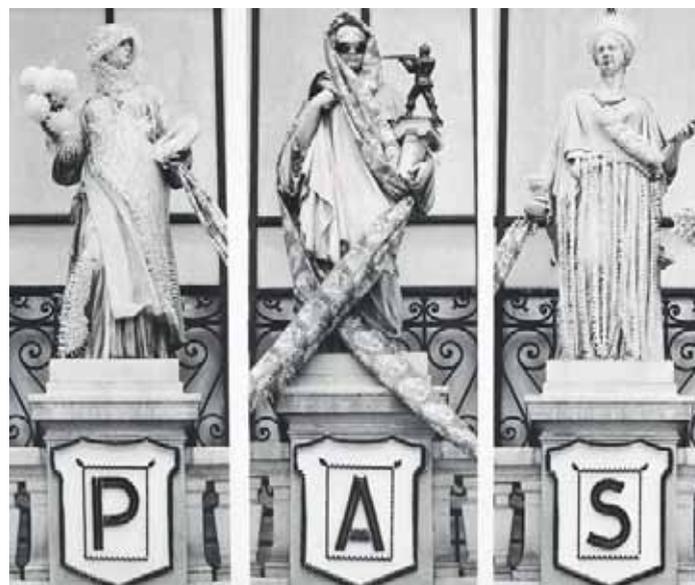
años, ciudad en la que la mano del dictador aún firmaba penas de muerte. Miralda se ha referido en más de una ocasión al ambiente asfixiante político y creativo que se respiraba en España, lo que había propiciado su escapada parisina.

La película comienza con el orden marcial de un desfile de la Guardia de la República en los Champs Elysées que es observado por el propio Miralda, sujeto y objeto de la acción. Un soldadito emerge del bolsillo de su chaqueta en el lugar del sempiterno pañuelo. De los mercados a los lugares turísticos como la plaza del Trocadero, o Nôtre Dame; de l'École des Beaux Arts al cementerio; arrastrado, a la espalda, montado en un carrito o sobre la baca del coche, Miralda empuja por la variada geografía parisina la escultura portátil de un gigantesco soldadito de juguete que dispara al que se ponga por delante, sea arco de triunfo, o guardia nacional. Una escultura de burdas formas que busca un emplazamiento que no llega a encontrar: lo coloca sobre pedestales huérfanos de monumento, en unos grandes almacenes, junto a un comercial Papá Noel... De esta forma, y con el poder de la repetición ritual, retrata la ciudad, su movimiento, las reacciones de sus gentes y, no menos importante, sus tótems, sus símbolos.

Como en la tradición popular del *ninot de carrer* que exorciza los males en nuestras tierras, o el pelele en Castilla, el soldado, la apropiación de un arquetipo que ha visto alterado su formato y contexto, satiriza lo absurdo del estamento militar y de la disciplina que representa despertando el potencial semántico de un objeto en principio inofensivo. Es la idea del juego y de lo festivo, heredero también de los movimientos libertarios de finales de los años sesenta que atravesaba parte de las manifestaciones artísticas neoyorquinas de la época —a continuación analizaremos el caso de Gordon Matta-Clark— la que debe ser asociada al trabajo de Miralda.

Explorando un nuevo escenario, Miralda proyecta arte en un espacio público años antes de que este tipo de prácticas estuviera al cabo de la calle, y lo hace, en contraste con proyectos realizados en la década siguiente, con escaso presupuesto y recursos humanos. A diferencia de trabajos analizados con anterioridad en este texto, como los de Smithson o Serra, Miralda no puede fallar en su interacción con el público porque inventa una escultura trashumante que lleva allí donde está la gente, porque acarrea consigo el espacio del arte. Y ahí es donde entra en juego su estrategia de un arte lúdico: al deshacerse de cualquier velo de aparente seriedad o hecho solemne y disfrazarse de juego, de fiesta, de carnaval, facilita de forma natural la colaboración de los parisinos más allá del aparente absurdo que supone ver a un individuo arrastrando un objeto inútil y fuera de contexto.

ANTONI MIRALDA  
*Essais d'amélioration: "Musas" del Palais  
Galliera (Ensayos de mejora: "Musas"  
del Palais Galliera)*  
VI Biennal de París, 1969



Al poner en evidencia los porosos límites erigidos entre un evento privado, que lo es, y la manifestación colectiva, también diluye la diferencia entre los roles de actor y espectador, proponiendo una actitud artística contaminada por la experiencia cotidiana y viceversa. Los niños remolcan, junto a un Miralda divertido, al inofensivo soldado y su fusil como si fuera un atractivo más de la feria en la que se encuentran. Fiel a la estética del absurdo y con ciertas concomitancias que recuerdan a un dadá parisino, Miralda tira, junto al cementerio de Montparnasse, de su cruz, su soldado; en paralelo, un hombre con una pata de palo arrastra con dificultad su cuerpo, mientras otro, insólitamente, tira de una cuerda tras la que aparece un cochecito de bebé con su correspondiente madre. Escena construida o casual, los ecos de la genial *Entr'acte* de René Claire, con su ácido y negro humor nos vienen a la memoria tras la secuencia final de *París. La Cumparsita*. La música que acompaña la película final, desde el conocido tango argentino *La cumparsita*, a una canción exitosa en 1971, *El soldadito de La Compañía*,<sup>90</sup> mantiene el aparente aire cándido e intrascendente de la acción, y acompañan la narración en forma de banda sonora, o como un chusco contraste que subraya la conciencia crítica de la obra.

Miralda cuestiona algo tan sublimado como el propio concepto de monumento de forma muy distinta a la elegida por Serra: lo sitúa en una estética de lo satírico, común a gran parte de nuestra tradición festiva popular. Impugna su función tradicional de *memento*, recordar, conmemorar..., erigir como ejemplos de moralidad intachable a unos ciudadanos que ya nadie recuerda, o a otros que nadie desea recordar pero que ahí siguen, distinguidos sobre sus pedestales de mármol. Monumentos en paro, como *La Fiambreira Obrera* puso de relevancia décadas más tarde en las calles de un Madrid que había vivido mucho.

Miralda y Rosell han realizado distintas versiones de la película filmada en 16 mm en los años setenta. La que obra en poder del IVAM, *París. La cumparsita* (1972-2006), es una edición de ocho ejemplares de una video instalación que incluye, además de la película remasterizada y pasada a DVD, diversos objetos como postales turísticas de París, un soldadito blanco, o un plano de la ciudad recortado con la silueta del militar. Una versión museable y cosificada de la acción de 1972, que tiene como precedente la incorporación del objeto residual a la obra con el fin de que sus restos no sean sólo documentales. Precisamente en esta versión queda disuelta la separación radical entre obras pensadas para el espacio público y trabajos para el espacio del arte, que en general ha mantenido Antoni Miralda.<sup>91</sup>

90. "Anda con Dios soldadito/ que a las banderas te vas/ yo te prometo y te anuncio/ que vas a ser general".

91. "Contrariamente a artistas que resolvieron la relación entre el espacio abierto y la galería (es el caso de Robert Smithson —con los *Sites* y *Non-sites*—, Daniel Buren, Robert Irwin o Christo), Miralda ha diferenciado radicalmente los dos tipos de obra, sin que el contacto entre objeto y proyecto haya quedado resuelto hasta hoy". Cfr. Marí, Bartomeu, *op. cit.*, p. 25.



ANTONI MIRALDA I BENET ROSSELL  
Película *París. La cumparsita*, 1972-2006  
Adquisición, 2006

GORDON MATTA-CLARK  
Fotogramas de la película *Conical Intersect* (Intersección cónica), 1975

### Los vacíos metafóricos de la arquitectura: Bronx Floors de Gordon Matta-Clark (1972-73)

En 1972 Gordon Matta-Clark (Nueva York, 1943-1978)<sup>92</sup> realizaba sus primeras intervenciones en arquitecturas abandonadas del Bronx. Se trataba de obras que rompían con las convenciones formales o conceptuales al uso y que se producían en espacios alternativos al circuito de museos y galerías. Los espacios en los que se mostraba el arte ya no eran espacios *para* el arte.

Si las tendencias dominantes en el arte norteamericano desde los años cincuenta se habían relacionado con la prosperidad del *American Way of Life*, en los años setenta, y paralelamente a la crisis social y de valores que provocó la Guerra de Vietnam, se estaba produciendo una desmaterialización, espacialización y conceptualización del arte cuyo centro era la ciudad de Nueva York. Se reconstruyeron las estructuras de poder, gracias a lo cual colectivos discriminados, como los afro americanos o las mujeres, comenzaban a ganar visibilidad. Frente a las salas institucionales y a las galerías comerciales, surgieron espacios alternativos, fundamentalmente en la zona del SoHo, que cubrían las expectativas de los creadores marginales y de los grupos activistas. Dentro de este ambiente eran frecuentes las manifestaciones de carácter colectivo y aquéllas que incitaban a la participación de los espectadores.

En 1970 Jeffrey Lew inaugura *112 Greene Street*, un espacio interdisciplinar sin ánimo de lucro que estaba abierto las veinticuatro horas del día. En él los artistas tenían estudio y espacio expositivo en uno; y además sin intermediarios. Este centro se convirtió en uno de los lugares de encuentro de los colectivos alternativos de principios de la década al organizar eventos de carácter independiente y marginal que no tenían cabida en las galerías convencionales.<sup>93</sup> En *112 Greene Street* Gordon Matta-Clark realizó sus primeros intentos de llevar al límite el espacio de la arquitectura. En 1971 excavó el sótano para alcanzar los cimientos. Acabó aprovechando el hoyo para plantar un cerezo (*Cherry Tree*). En invierno apiló botellas viejas en un viejo ascensor callejero, un homenaje al botellero de Duchamp (*Winter Garden*), y en junio reutilizó el agujero del cerezo para hacer un boquete de más de dos metros (*Time Well*).<sup>94</sup>

Si tanto Smithson como Serra habían necesitado una potente infraestructura económica, el trabajo de Matta-Clark en el Bronx, *Bronx Floors*, tiene casi coste cero de forma análoga a la intervención de Miralda en París. Es más, el hecho de que saliera gratis estaba íntimamente relacionado con su posición política y militante fuera del sistema. Durante los años 1972 y 1973 entra sin permiso en edificios

92. Matta-Clark, hijo del pintor surrealista chileno Roberto Matta, estudió arquitectura. A finales de los sesenta había entrado en contacto con artistas de *Land Art* como Dennis Oppenheim o Robert Smithson. A través de su padre, conoció personalmente a Marcel Duchamp.

93. Alanna Heiss abriría un espacio en 10 Bleecker Street que se convertiría en el *Institute for Art and Urban Resources*, más tarde *Public Space 1* (PS 1) y *Clock Tower*. En 1973, le seguiría el *Artist's Space* una galería que contaba con subvenciones del Estado de Nueva York porque su programa era considerado un "servicio público".

94. Cfr. VV. AA., *Gordon Matta-Clark*. IVAM Centro Julio González, Valencia 1993, p. 78.



a punto de ser derruidos, en zonas marginales de Nueva York;<sup>95</sup> junto a su colega Manfred Hecht efectúa secciones en los suelos y en los muros de los pisos con una sierra de mano y, más tarde, con una motosierra. Matta-Clark esculpía-recortaba en lo lleno, en lo útil. El vacío resultante era forma que convertía el resto de la arquitectura en su contenedor, en otra cosa, en una escultura. Un contenedor de arte, un espacio artístico en el que el lugar y la obra estaban indisolublemente unidos. El hecho de que el edificio estuviera abandonado o a punto de ser derribado era anecdótico.<sup>96</sup>

Matta-Clark cuestionaba el sistema de propiedad, la especulación urbanística, la política municipal de viviendas y el rol que la arquitectura estaba jugando respecto a este entramado.<sup>97</sup> Con el tiempo comenzó a plantear proyectos que involucraran colectivos humanos y que rompieran con la dualidad autor/espectador. Matta-Clark cuenta cómo, en 1975, tras contactar con un grupo comunista radical milanés que había ocupado una fábrica abandonada, se produjo una “toma de conciencia para hacer mi obra, no desde el aislamiento artístico sino a través de un intercambio activo con las preocupaciones de la gente por su propio barrio... Un proyecto específico sería trabajar con un grupo de jóvenes de un barrio determinado e implicarlo en la conversión de abundantes edificios abandonados en un espacio social... En este sentido yo podría adaptar mi obra al nivel de la situación dada. No dedicaría más tiempo al tratamiento personal o metafórico del lugar, sino que, finalmente, respondería a la voluntad expresa de sus ocupantes”.<sup>98</sup>

Si este paso en la evolución de su trabajo quedó truncado por su repentina muerte en 1978, lo que sí estaba implícito en las obras de principios de la década era su interés por los procesos que producen un aumento de entropía, algo que para él tenía su reflejo en el urbanismo y la arquitectura. Sus cortes se detenían siempre a tiempo de desvelar el potencial entrópico de un edificio sin llegar a un punto irreversible, conservaba los elementos arquitectónicos estructurales suficientes para que el edificio se mantuviera en pie y fuera practicable. La diferencia fundamental con obras posteriores de cortes fue, en ocasiones, su aumento de escala y monumentalidad, puesto que ya había puesto las bases conceptuales de su corpus artístico en estas intervenciones primeras.

Sus boquetes geométricos conectaban física y visualmente unos espacios con otros. En una entrevista que Liza Bear le hizo en 1974 tras la realización de *Splitting*, describía las ventanas como espacios de comunicación. Contaba cómo de alféizar a alféizar, de niño, hablaba con sus vecinos, entraba en “los dominios de otra gente... Un mundo puntuado con ventanas”.<sup>99</sup> Esta concepción de comunidad y

95. “...realicé una serie de visitas a las zonas del gueto de Lower East Side y del Bronx, acudiendo a edificios ocupados principalmente por jaurías de perros y, con cierta periodicidad, por yonquis. Muchos de los edificios habían sufrido incendios y eran el epítome de la decadencia urbana.” *Ibid.* p. 125.

96. “En realidad, este aspecto, el hecho de que el edificio esté a punto de ser derribado, me parece puramente circunstancial. La única razón por la que trabajo con dichas situaciones es porque son las que hay disponibles”. Bear, Liza: “Gordon Matta-Clark... *Splitting*”, en *Gordon Matta-Clark*, op. cit., p. 206.

97. Lee, Pamela M.: “Objetos improprios de modernidad”, en *¿Construir... o deconstruir?...* (Corbeira, Darío, ed.). Ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca 2000, pp. 91-132. Esta autora analiza la relación entre el concepto capitalista de propiedad, “las condiciones de uso, su consumo y, aún más importante, su desechamiento” y el trabajo de Matta-Clark.

98. Cit. por Corbeira, Darío: “Designar espacios, crear complejidad”, en *Ibid.*, p. 151. Esta actitud se relacionaba con las tesis de Walter Benjamin, en su artículo ‘El autor como productor’. El filósofo alemán plantea una nueva disposición del artista y su trabajo dentro de las estructuras sociales y de producción. Era preciso “instalar la obra en contextos sociales vivos que relacionen autor, obra, contexto y público. El principio rector de la nueva tarea del arte es ser pedagógico, orientador e instructivo, que despierte las conciencias ante las condiciones existentes antes que contribuir a legitimarlas”.

99. Bear, Liza: op. cit., p. 209.



GORDON MATTA-CLARK  
*Winter Garden* (Jardín de invierno), 1971  
 Instalación en el 112 Greene Street

comunicación estaba atravesada por una mentalidad libertaria en la que los comportamientos pautados convencionales eran sistemáticamente derribados. La vida, el arte, podían entenderse como un juego en que cualquier persona podía intervenir. *Open House*, una construcción laberíntica enclavada en calle y carente de techo, servía de caseta de feria en la que perderse balizada por innumerables puertas abatibles. La película que Matta-Clark grabó sobre esta arquitectura, visibiliza el ambiente lúdico de personas apostadas en los techos, o atravesando sin orden una puerta tras otra.

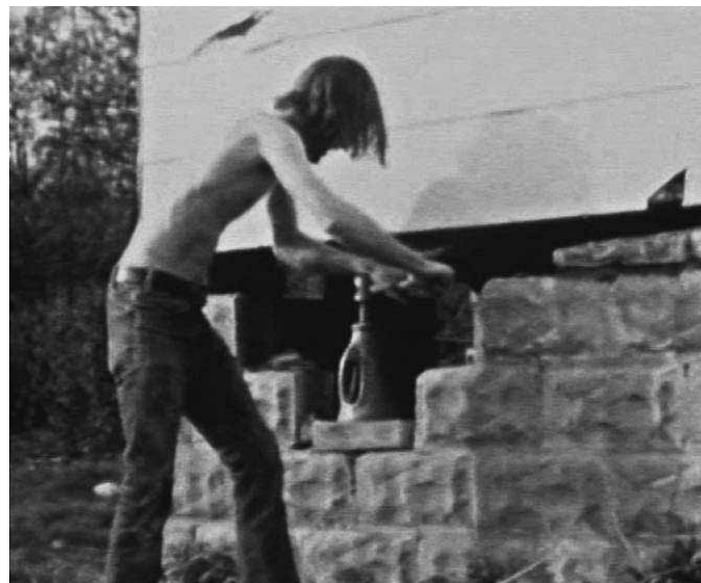
Así, el visitante de uno de los cortes de Matta-Clark en el Bronx –normalmente amigos o conocidos suyos– experimentaba una aventura urbana: entrar en una propiedad privada abandonada localizada en un barrio peligroso y salvar a brincos las brechas entre los pisos para ir pasando de estancia en estancia. Desde luego era un juego peligroso, pero imprescindible en el proceso de recepción de la obra. Por ello, cualquier paralelo documental, no resultaba más que un triste sucedáneo. El trabajo de Matta-Clark era poco conocido en Nueva York porque sólo la gente de su entorno inmediato tenía acceso a sus “vacíos”, y esto le resultaba insatisfactorio. De hecho, cuando fue invitado a hacer una intervención en el Museum of Contemporary Art de Chicago en 1978, su última obra acabada, aceptó el encargo para que más gente pudiera tener una experiencia directa de su trabajo: “En este momento nadie en América, fuera de Nueva York, ha visto jamás alguno de mis proyectos –de hecho muy poca gente ha visto alguno de ellos alguna vez–. Hablar de ellos puede resultar interesante, pero, para mí, antes que nada es frustrante. Preferiría que la gente se moviera a través del espacio creado, que tuviera un contacto directo. De manera que éste es el motivo real. Eso es lo que me motivó a hacerlo, y también la posibilidad de estar tan próximo al museo. De lo que he podido ver en los pocos días que la gente ha ido desfilando por la obra, ésta ya ha creado un cierto trasiego que yo no había visto antes, y esto no deja de ser halagador”.<sup>100</sup> Al facilitar la recepción masiva de su trabajo, eliminaba sin embargo parte de la intensidad de la experiencia de aquellos primeros espectadores: la sensación de peligro e incertidumbre.<sup>101</sup>

Paralelamente, las secciones cortadas de los edificios, así como las fotografías y otro tipo de trabajos, se mostraban en *112 Greene Street*. Extraídos de su contexto original, los recortes se convertían en otra cosa, de forma similar a como se había comportado la *Fountain* firmada por R. Mutt, antes urinario. Pero aquí se daba la paradoja de colocar un suelo –el arrancado del edificio en el Bronx– sobre otro suelo –el de la sala de exposiciones en SoHo– y que el primero fuera considerado directamente como escultura y el otro como arquitectura.

100. Kirshner, Judith Russi : “Entrevista”, en *Gordon Matta-Clark*, op. cit., p. 315. Cuenta Kirshner, entonces conservadora del museo, que el “jefe de seguridad y artista, organizó un sistema para que los vigilantes (muchos de los cuales eran también artistas) pudieran conducir a los pequeños grupos a través del edificio entero, llevarlos por los tres pisos, e incluso saltar por encima de algunos cortes para cruzar de una sala a otra”.

101. “El recorrido por el público y los momentos de peligro de ese recorrido, eran componentes integrados en su obra. Puesto que ninguna de esas obras pudo ser conservada, ya no es posible una relación directa con las mismas. Las películas de Gordon Matta-Clark ofrecen actualmente el mejor acceso a ese grupo de obras”, Cfr. Breitwieser, Sabine: “Reorganizing structure...” en *¿Construir... o deconstruir?...*, op. cit., p. 58.

GORDON MATTA-CLARK  
Fotograma de la película *Splitting*  
(Partiendo), 1974



102. Marcelo Expósito y Gabriel Villota, han planteado que su obra fotográfica y filmica no puede considerarse como meramente documental –así ha ocurrido en más de una ocasión–. Expósito, Marcelo y Villota, Gabriel, “Saber vivir”, en *Ibíd.*, p. 237. Es preciso indicar que también se ha realizado el recorrido a la inversa, convirtiendo documentos en obras. Si las intervenciones o las *performances* fueron desde los años sesenta un arma antiobjetual para socavar las estrategias de mercado, pronto pudo verse cómo éste acababa fagocitando cualquier disidencia convirtiendo en objeto museable y coleccionable incluso un resto documental; empezó a ser común que una fotografía –cuya esencia técnica es la reproducibilidad– se vendiera como obra única.

103. Muntadas, Antoni: “Pro/Anti TV: a crossover”, Cit. en Baigorri, Laura, *Video: primera etapa. El video en el contexto social y artístico de los años 60/70*, en *Brumaria* nº 4, Madrid, p. 65.

104. Cit. en Staniszewski, Mary Anne: “Una interpretación/traducción de los proyectos de Muntadas”, en *Muntadas. On Translation*. Macba, Actar, Barcelona 2002, p. 40.

105. “Mi generación estaba totalmente aislada. La última tendencia internacional era el pop, con un fuerte énfasis en la pintura abstracta... No había tradición alguna para este tipo de obras”. En una ocasión en la que se invitó a los visitantes de la galería a interactuar con los objetos que Muntadas había dejado en el espacio se produjo una situación sorprendente: “prácticamente destruyeron una parte de la exposición... Con algunos de los objetos manipular... –estructuras hechas de madera y una serie de bolsas de plástico colgando, con distintas texturas en su interior– ocurrió una especie de vandalismo... Había creado una habitación en forma de caja en un patio de la galería Vandrés, cuyo suelo y paredes interiores estaban cubiertos con espuma. Pero algunos visitantes se quedaron confundidos y hubo reacciones extrañas y violentas. Algunas obras fueron destruidas”. Muntadas relaciona estas reacciones con la situación de represión que se vivía en la España de la dictadura franquista: “todo estaba muy dirigido. No era una situación participativa, cosa que se relacionaba con la falta de democracia... Todas las propuestas realizadas eran para los visitantes, pero no había ninguna tradición de participación en un país en el que ni siquiera podías votar”. *Ibíd.* p. 31-32.

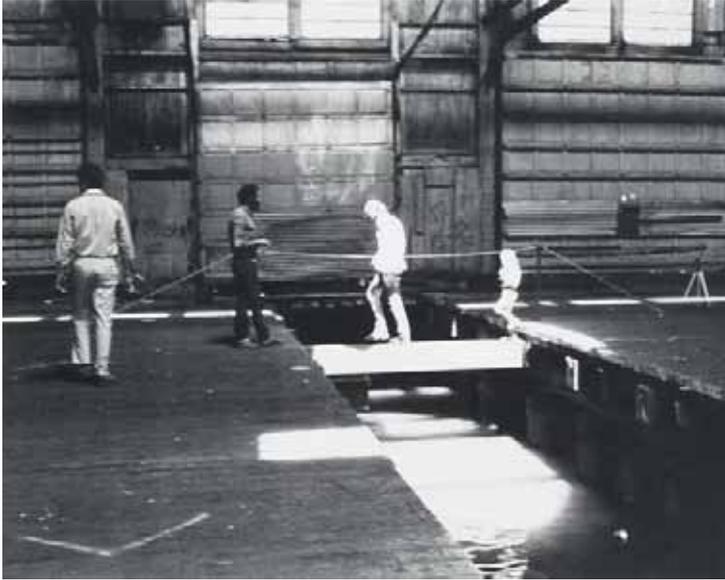
Matta-Clark investigó la fusión entre los distintos lenguajes y géneros. Utilizó la arquitectura, la fotografía, el dibujo, la escultura o la *performance* indistintamente. De hecho, alguno de sus cortes tenía un paralelo fotográfico: imágenes que no consideraba documentales, sino que concebía como obra.<sup>102</sup> Dado que no se ha conservado ninguna intervención arquitectónica, su representación en colecciones son dibujos, “recortes escultóricos”, películas y fotografías.

### Antoni Muntadas: Video is Televisión?

“También a estos trabajos que no remiten a la TV directamente (que no utilizan técnicas de apropiación, collages, reciclando y construyendo/deconstruyendo las imágenes de la TV) les resulta inevitable dirigirse a la televisión porque ésta es parte del paisaje colectivo de los *media*. Recientemente, es posible asegurar que la pintura versa sobre los *mass media*, el cine trata sobre la televisión y la escultura de los entornos televisivos. *VT not about TV is also about TV*”. Antoni Muntadas, 1984.<sup>103</sup>

A principios de la década de los años setenta, otro artista catalán decidía fijar su residencia en Nueva York, entonces paradigma de la experimentalidad y las prácticas alternativas. Nos referimos a Antoni Muntadas (Barcelona, 1942). Justo en esta época, Muntadas había dejado de pintar en busca de medios que potenciaran la participación de los espectadores y escribía al respecto una declaración de intenciones para su exposición en la galería Vandrés: “Situación del 1 de abril de 1971. La pintura en sí llega a su fin. Razones generales y particulares me reafirman sólidamente en esta creencia... La pasividad de la pintura como objeto –la necesidad de participación por parte del público... La pintura como elemento de consumo (después de la nevera, el televisor, el coche...). Necesidad del arte de llevar a cabo una tarea educativa-activa...”<sup>104</sup>

En este momento Muntadas llevaba a cabo *performances* e instalaciones que resultaban sorprendentes e incomprensibles en un país que carecía de este tipo de referentes culturales. Propiciar la participación tenía para los artistas españoles connotaciones que iban más allá de lo artístico o de retomar actitudes de las vanguardias respecto a la disolución de las esferas. En España, este discurso se cruzaba con otro más local y concretamente político: en un país en el que ni tan siquiera se podía votar, favorecer la participación libre del público era ya de por sí un acto de disidencia, de rebeldía. De forma inusitada, se producían reacciones por parte de los visitantes que en absoluto había previsto el artista.<sup>105</sup> Situaciones que, sin duda, le serían de utilidad en sus trabajos posteriores.



Antes de la muerte del dictador en 1975, Muntadas ya había realizado trabajos de vídeo cuya médula era una crítica a la sociedad de la información y a los desequilibrios que medios como la televisión producen en el acto de la comunicación: el espectador recibe pero nunca emite. La posibilidad truncada de que los nuevos medios tecnológicos fueran un instrumento de transformación social, algo que tenía como antecedente frustrado el uso que se le dio a la radio en los años treinta, ahora se repetía con la televisión: la ansiada democratización del ámbito de la representación volvía a torcerse. La creación de canales alternativos a los oficiales, como en su proyecto *Cadaqués Canal Local*,<sup>106</sup> se erigía como una opción que se servía del medio siguiendo estrategias situacionistas: la *desviación* como arma. Además, el restrictivo contexto español inducía a que la contestación respecto a la legitimidad del medio llevara implícita el debate sobre la legitimidad política.

La televisión propiciaba un nuevo espacio de la representación, esta vez de carácter virtual: el espacio mediático. Para Muntadas, el espacio de los *media* –que él denomina “paisaje mass-mediático”–, al igual que otros espacios que más adelante ha tratado, como la arquitectura o la ciudad, no es un ente abstracto sino un ámbito público de comunicación.<sup>107</sup> Esto conectaba directamente su trabajo de los años setenta y ochenta con una de las líneas artísticas del vídeo de creación producido en ese momento: un activismo político que cuestionaba el poder de la información mediática, los contenidos y los códigos y lenguajes narrativos de la televisión.

Parte de la colección de vídeos del IVAM ilustra a la perfección esta actitud artística. Incluimos en el proyecto *Television Delivers People* (1973), un adelantado trabajo en formato vídeo en el que Richard Serra cuestiona la televisión: sobre un fondo neutro van apareciendo sencillas y explícitas sentencias de forma similar a los créditos al final de una película aunque acompañadas de un hilo musical sin connotaciones –“You are the product of TV”; “The New Media State is dependent on television for its existence”; “Television delivers people”–. Como cita Fernando López en la ficha catalográfica que corresponde a esta obra, Serra decidió “usar lenguaje e hilo musical para decir algo evidente acerca de las diferencias del vídeo y la televisión, y por qué los artistas se encontraban en un dilema cuando trataban con la televisión”.

De Dara Birnbaum (Nueva York, Estados Unidos de América, 1946) se muestra uno de sus trabajos más conocidos *Technology/Transformation: Wonder Woman* (1978), un vídeo en el que esta artista se

106. *Cadaqués Canal Local*, fue una experiencia pionera de televisión clandestina, local y comunitaria llevada a cabo en 1974. Durante cuatro días se realizaron reportajes y entrevistas a los ciudadanos de Cadaqués que se pasaban por la noche en ámbitos sociales de reunión como el casino o bares.

107. “Se trata de un paisaje de visible información pero de poder invisible, el poder de la influencia subliminal y de la seductora pasividad”. Cit. por Baigorri: Laura, *op. cit.*, p.43.

William Wegman, Richard Nonas y  
Gordon Matta-Clark en Pier 52  
durante la elaboración de *Day's End* (El  
final del día), 1975

Exposición *Gordon Matta-Clark*  
IVAM Centre Julio González, 1992

ANTONI MUNTADAS  
*Video is Television?*  
(¿El vídeo, es televisión?), 1989  
Adquisición, 1992



apropia de las imágenes de una popular serie de televisión en Estados Unidos. Birnbaum se sirve de fragmentos de la protagonista de la *Mujer Maravillosa* para deconstruir los arquetipos de comportamiento y la imaginería femenina que se proyectaban desde el medio que disfrutaba de más divulgación. Desde la óptica política de la potente ola feminista de aquellos años, construye una paródica contra-narración a partir de un *collage* de fragmentos descontextualizados que se repiten insistentemente –como la conversión de la mujer en supermujer en un giro mágico que transforma su identidad o su mediación para salvar un hombre en peligro–. “Supongo que ha habido una creciente crisis de la identidad y de la capacidad de actuar como un individuo en una sociedad altamente tecnocrática (...) Sabía que [*Wonder Woman*] es una visión muy tecnocrática de la mujer. O la heroíza o la subestimas como secretaria. ¿Y qué lugar creas para mí –entendiéndolo como mi representación–? ¿Dónde estoy en medio de estos dos términos? No hay espacio entre los dos. El estallido de luz decía: soy una secretaria–soy una Mujer Maravilla– soy una secretaria–soy una Mujer Maravilla. Y nada entre las dos. Y el ‘entre’ es realmente la realidad en que necesitamos vivir”.

El “entre”, entendido como los bordes invisibilizados de la comunicación y de las relaciones entre discursos aparentemente opuestos, es también el no lugar que persigue Muntadas.<sup>108</sup> “Comienzo a trabajar desde aquello que llamo dicotomías de relaciones, como, por ejemplo, lo objetivo/subjetivo, público/privado, interior/exterior. Estos extremos me proporcionan la creación de una estructura. Son como conjuntos de estereotipos, pero estoy interesado en el entre, lo de detrás, lo escondido”.<sup>109</sup> El artista catalán está representado en *Espacio, tiempo y espectador...* con tres trabajos que, aun sirviéndose de medios distintos –en un par de casos el vídeo monocanal y en el otro una instalación con proyección de diapositivas–, secundan un mismo discurso crítico.<sup>110</sup>

*La televisión* (1980), una instalación casi contemporánea al trabajo de Birnbaum, subvierte la idea de centro emisor que, además, da nombre a la obra: un monitor mudo colgado en una esquina de la sala es bombardeado por diapositivas apropiadas de televisión y prensa que desbordan con creces los límites de la pantalla e invaden el espacio de la recepción –recuerda este recurso a su video-instalación *La siesta*–. Los bordes entre la emisión y la recepción se visibilizan abruptamente invirtiendo simbólicamente el sentido de su unidireccionalidad al *desviar* el fragmento. Sirviéndose del vídeo monocanal *Video is Television?* (1989), una obra realizada casi una década más tarde, se sitúa también en el *entre* y propone

108. Marchán Fiz ha acuñado para Muntadas el concepto “poética del entre”, el mirar en los bordes. Marchán Fiz, Simón: “Una mirada nómada al paisaje de los medios”, en *Muntadas. Proyectos*. Fundación Arte y Tecnología, Madrid 1998, p. 18.

109. *Ibid.*, p. 19.

110. En *Espacio, tiempo y espectador...* se incluyen tres trabajos de Muntadas: *La televisión* (1980); *Watching the Press/Reading Television* (1981); y *Video is Television?* (1989). “Para cada proyecto, me gusta decidir sobre lo que considero que es el medio más apropiado para representarlo”. Entrevista realizada en 1982 para la revista *Sites 7*, citada por Marchán Fiz, Simón, *Ibid.*, p. 16.

cambiar los términos de una sentencia común de los video creadores de la década anterior: *Video isn't television*.<sup>111</sup> En este caso, Muntadas mantiene en suspenso la cita a través de una interrogación, sin ofrecer respuestas cerradas. El espectador debe terminar la obra, debe ser un usuario crítico que se identifique con la puesta en cuestión de todo tipo de asunciones: “Yo creo que la obra vive mientras haya una audiencia. Hay un libro mientras alguien lo lee. Hay una obra mientras alguien la mira. Hay una música mientras alguien la escucha. Yo creo que la obra no tiene actividad. Yo creo que las obras son más, artefactos, que deben ser activados, y mientras haya alguien que los activa, tienen la vida”.<sup>112</sup>

Muntadas registra monitores de televisión en plena programación y retrata su ruido en un primerísimo primer plano; los bordes de sus cajas o envolturas; en un contexto privado; alineados y superpuestos emitiendo sin descanso en lo que parecen ser unos grandes almacenes. Sobre estas imágenes se superponen palabras como “fragment”, “content”, “landscape”, “audience”, etc. Como ha afirmado Peggy Gale, “[en este trabajo de Muntadas] aunque sin ser analítico y descriptivo, las palabras tienden hacia el juicio en la mente del espectador, como si el proceso de listar en sí mismo tuviese una función educativa y prescriptiva”.<sup>113</sup>

### José Antonio Orts: el espectador como intérprete de instalaciones sonoras

“Cuando trabajo mi única preocupación es que la obra sea lo más fiel a la idea inicial que estaba en mi pensamiento y lo más unitaria y expresiva posible, sin tener en cuenta para nada los géneros artísticos a los que se refiera. Por otra parte creo que el artista debe utilizar todos los recursos de que dispone para expresarse; los diferentes géneros artísticos no pueden entenderse como límites que obligan al autor a reducir o a empobrecer su obra.

Quizás en el futuro la clasificación de los géneros artísticos será en realidad la clasificación de los diferentes caminos de que dispone el creador para comunicar la obra al público.” José Antonio Orts.<sup>114</sup>

¿Hemos convertido la instalación en un género? La necesidad por crear taxonomías y por nombrar que mantienen los distintos agentes que componen el sistema del arte ha acabado traicionando el sentido original de esta manera de proponer arte, del hecho de producir un acontecimiento único relacionado con un espacio concreto. La respuesta dada por José Antonio Orts venía producida por la pregunta *trampa* de la entrevistadora referente a si consideraba que lo que concebía y realizaba eran instalaciones.<sup>115</sup> Juan Bautista Peiró, uno de los críticos que más ha reflexionado sobre la obra de Orts,

111. “El vídeo no es televisión”, es una famosa frase de Paul Ryan enarbolada durante años como divisa del vídeo independiente. Cfr. Bonet, Eugeni: “Muntadas: segundo intento”, en *Muntadas, Trabajos recientes*. IVAM, Valencia 1992, pp. 22-32.

112. En la entrevista que Edgar León realiza a Antoni Muntadas en México. Cfr. [www.replica21.com/archivo/archivos/k\\_1/351\\_leon\\_muntadas](http://www.replica21.com/archivo/archivos/k_1/351_leon_muntadas)

113. Cfr. Gale, Peggy: “Muntadas’ Eye” (1991), cit. en Bonet, Eugeni: *op. cit.*, p. 41-42.

114. Entrevista mantenida con Isabel Tejada en diciembre de 2005.

115. La pregunta concreta era “¿Considera que realiza instalaciones o cree que su trabajo desborda este género?” Pese a que la respuesta de Orts es conceptualmente muy clara, a lo largo de la entrevista utiliza el término instalación para hablar de su trabajo, obviamente no usado para definir un género, sino como una forma abierta de proponer las prácticas creativas de las que habla.

Exposición *Espacio, tiempo, espectador.*  
*Instalaciones y nuevos medios en la*  
*colección del IVAM*  
IVAM Centre Julio González 2006  
(Victoria Civera, Juan Navarro  
Baldeweg y Ángeles Marco)





considera que sus piezas son “algo diferente a la música, a la escultura, a la pintura, a la instalación. Aunque encierre elementos característicos de cada una de ellas estas obras no son música, ni escultura, ni pintura, ni instalación (su grado de autonomía se aleja de esta especialidad interdisciplinar que, no obstante, es la que mejor se ajustaría a determinadas piezas concebidas para emplazamientos determinados).”<sup>116</sup> Efectivamente, aunque los que escribimos y catalogamos las llamemos instalaciones, quizás los menos preocupados por clasificar su trabajo sean los propios artistas utilizando distintos lenguajes según sus características expresivas y conceptuales sin preocuparse en cómo deben denominar su producción.

José Antonio Orts (Meliana, Valencia, 1955) realizó sus primeras instalaciones sonoras en un salto natural que le condujo de su campo de trabajo, la música,<sup>117</sup> a las artes visuales. Durante los dos años que pasó en Roma como becario de la Academia de Bellas Artes en San Pietro in Montorio, Orts convivió con dos generaciones de becarios de artes visuales. “Al regresar de Roma intenté por primera vez hacer una obra sin pensar en los géneros artísticos y sucedió que no encontré dificultades insalvables. El proceso para llevar a cabo esa primera obra fue muy lento pero a la vez muy natural, seguramente porque en ese momento había acumulado ya conocimientos y técnicas suficientes para llevar a cabo el proyecto”. El resultado fue la exposición *Doble Ostinato* en el Centro de El Carmen (1997)<sup>118</sup> en la que Orts presentaba un trabajo difícilmente catalogable, en la bisagra entre las artes plásticas y la música electrónica.

Diseñó dos obras para ese lugar específico, *Blanco Ostinato* y *Ostinato Perpetuo*, teniendo en cuenta, ya no sólo sus condiciones espaciales, sino también acústicas, y previendo los posibles circuitos y movimientos de los visitantes.<sup>119</sup> La ocupación del espacio de *Doble Ostinato* resultaba imperceptible por lo mínimas que suelen ser las arquitecturas sonoras de José Antonio Orts, unas obras compuestas por sencillos cilindros de PVC cortados en forma de un tubo de órgano y de células fotosensibles conectadas a unos pequeños altavoces que se disparan al apreciar un cambio lumínico.<sup>120</sup> “Fue mi primera exposición en España. Hice dos grandes instalaciones aisladas acústicamente entre ellas y creadas expresamente para cada una de las dos capillas. En la sala más grande todos los elementos captaban por fotosensibilidad la presencia de los espectadores pero además seguían a la vez los cambios progresivos de las luces de la sala, las cuales habían sido programadas para que su evolución produjera una masa sonora con un resultado cercano a lo musical. En la otra capilla hice una instalación que seguía la evolución de la luz natural que entraba por la ventana. Esta instalación contrastaba con la anterior

116. Peiró, Juan Bautista: “Jardín interior (Luces, sonidos, sombras, silencios)”, en *José Antonio Orts*, (Peiró, Juan Bautista. Dir). Consorcio de Museos de la Generalitat Valenciana, Valencia 1999, p. 7. Coincide en esta interpretación abierta e incatalogable de la obra Orts Julián Marrades. Cfr. Marrades, Julián: “La idea i la forma”, en *Doble Ostinato. José Antonio Orts*. IVAM, Valencia 1997, p. 22.

117. José Antonio Orts ha estudiado con cardinales músicos como Amando Blanquer, Luciano Berio o Iannis Xenakis.

118. La exposición fue comisariada por Nuria Enguita y Nicolás Sánchez Durá.

119. Con motivo de la reciente instalación de las obras que pertenecen a la colección del IVAM en el Castillo de Santa Bárbara de Alicante, nos dijo: “Para mí el espacio forma parte de la obra y por eso distribuyo los elementos de la instalación de distintas maneras según la sala de que se trate. Esa distribución se hace atendiendo a criterios visuales y sonoros además de aquellos que posibilitan la relación de la obra con el espectador...”

120. Este trabajo guarda grandes e interesantes concomitancias con las instalaciones que bajo el nombre *Dream House* realizan LaMonte-Young y Mariam Zazecla. Podemos citar, concretamente, el trabajo que crearon para la bienal *Musiques en Scène* en última planta del Museo de Arte Contemporáneo de Lyon en 1999.

DARA BIRNBAUM  
VÍDEO *Technology / Transformation:  
Wonder Woman* (Tecnología /  
Transformación: Wonder Woman),  
1978-79  
Adquisición, 1990

Exposición *José Antonio Orts. Doble  
Ostinato*. IVAM Centre del Carme, 1997



pues producía una melodía infinita contrapunteada por otras melodías a diferentes tesituras. El resultado era de una gran claridad musical y aprovechaba la extraordinaria reverberación que tenía la sala, debido a que era casi un cubo perfecto”.<sup>121</sup>

De esta manera, la rutina que normalmente el espectador seguía en la sala de El Carmen al acercarse, alejarse y rodear los objetos, al situar su cuerpo entre la obra y la fuente de luz produciendo sombras, era utilizada por Orts para provocar un primer sonido de manera inconsciente; el espectador, al descubrir las claves que lo motivaban, podía componer otros si así lo deseaba. Como ha considerado Fernando Castro Flórez, el espectador experimenta ante las obras de Orts un amplio despliegue de emociones: “desde una primera sensación de soledad” a “una sensación lúdica”.<sup>122</sup> El movimiento del espectador, su mirada, su experiencia de ese tiempo y ese espacio, se transforman en lenguaje sonoro a través de los sonidos que emiten los componentes electrónicos. Siguiendo la lógica y la convención que rige en la ejecución musical ¿Podemos considerar al espectador como intérprete de la obra? ¿Puede ser, por tanto, su movimiento una danza? ¿Yendo más allá, podemos considerar el resultado sonoro provocado por el espectador como una composición?

Orts ofrece su perspectiva respecto al papel del espectador: “Para mí lo más importante es precisamente esa experiencia múltiple que genera la obra en el espectador. Cuando una persona entra en la sala en un primer momento ve la obra y la escucha, posteriormente descubre que las piezas son sensibles y que están un poco “vivas” y a partir de este momento se inicia una relación muy intensa y rica del espectador con la obra, relación que es a la vez un proceso de comprensión de la misma. Es entonces cuando el espectador tiene esa vivencia del tiempo y del espacio, cuando es consciente del ritmo de los movimientos de su propio cuerpo y cuando descubre la relación entre sus movimientos, el ritmo musical y la danza. Para mí lo importante es que la obra genere esa experiencia. Será el propio espectador el que podrá considerar sus propios movimientos como danza y el resultado sonoro como música, si esa es su intención.”<sup>123</sup>

En otra de las obras de El Carmen, la célula fotosensible emitía sonidos a un ritmo marcado por la intensidad de la luz natural que se filtraba por una ventana. Así ocurrió también, por ejemplo, en su proyecto *Melodía Solar* para el Congreso de Ecología Sonora de París (Abadía de Royaumont, 1997), para el que exhibió veintiún objetos sonoros fotosensibles que creaban una melodía cuyo ritmo cambiaba con la luz natural, con el ciclo solar. “Si al amanecer se producía un gran *accelerando*, decía

121. Entrevista mantenida con Isabel Tejada.

122. Castro Flórez, Fernando: “Recorridos para contemplar lo inaudito. Aproximaciones parciales a la estética de José Antonio Orts”, en *José Antonio Orts*, (Peiró, Juan Bautista. Dir), *op. cit.*, p. 83.

123. Entrevista con Isabel Tejada.



Exposición *Espacio, tiempo, espectador. Instalaciones y nuevos medios en la colección del IVAM*  
IVAM Centre Julio González, 2006  
(Susy Gómez y Carmen Calvo)

entonces Orts, hasta llegar a un ritmo más vivo al mediodía, conforme iba avanzando la tarde poco a poco se relajaba en un larguísimo *ritardando* en el crepúsculo que desembocaba finalmente en un ritmo extremadamente lento y salpicado de grandes silencios durante la noche.”<sup>124</sup>

Si unos mecanismos transponían el pausado y regular ritmo del amanecer y de la luz natural, el espectador recreaba otra música, unas veces nerviosa, otras solemne, otras suspendida en la que el referente del silencio da sentido a estos sonidos abstractos. Orts ha hablado al respecto de estas similitudes y también del encuentro de ambos ritmos: “Normalmente mis obras se relacionan con el espectador o con el entorno natural o con ambos a la vez. Cuando se relacionan con el espectador la obra adquiere los ritmos propios del cuerpo humano y por tanto el resultado está muy cerca del ritmo de la danza y de la música. Cuando se relaciona con el entorno adquiere los ritmos propios de la naturaleza, que son mucho más lentos. La experiencia del espectador es entonces distinta porque los cambios muy lentos –como por ejemplo el movimiento del Sol– no los percibimos inmediatamente. Sin embargo, el resultado también es interesante, pues si el ritmo cambia lentamente la obra resultará un poco distinta cada vez que el espectador vaya a visitarla, y por otra parte el espectador puede tener la experiencia de confrontar sus propios ritmos con los ritmos de la naturaleza.”<sup>125</sup>

*Doble Ostinato* dotaba de una dimensión visual a la música; dimensión discreta y sin estridencias al limitarse en su escenografía a elementos diminutos. Sonidos y arquitecturas minimalizadores, que no minimalistas, en los que las dos partes de la ecuación se intercambian. Como ha señalado Vicente Jarque “la música (el tiempo) ocupa el espacio, mientras que la instalación (el espacio) se determina por el ritmo que el espectador le confiere”.<sup>126</sup>

\*\*\*

Rosalind Krauss planteó en 1985, que las nuevas prácticas artísticas, y más concretamente las instalaciones, ocupaban una tierra de nadie. Eran algo nuevo que habitaba *el campo expandido* de la escultura. Una concepción propia “de la postmodernidad en la que la práctica no se define con relación a un determinado medio –la escultura–, sino con relación a las operaciones lógicas sobre un conjunto de términos culturales para las que se puede utilizar cualquier medio –fotografía, libros, líneas en las paredes, espejos o la propia escultura–”.<sup>127</sup>

124. Cit. en Galiana, José Luis: “José A. Orts”. *Levante* (Suplemento *Postdata*), 12 de septiembre de 1997, p. VII.

125. Entrevista con Isabel Tejada.

126. Jarque, Vicente: “Espacios sonoros”. *El País* (Suplemento *Babelia*), 6 de febrero de 1999, p. 19.

127. Krauss: *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, op. cit., p. 301.

CARMEN CALVO

*En el centro*, 1996 (detalle)

Cemento, madera, hierro, escayola,  
plástico, tela, pintura, cartón, mimbre,  
barro, mármol y loza  
250 x 400 x 400 cm, dimensiones totales  
aproximadas

Adquisición con aportación de las  
Cortes Valencianas, 1997



Se determinaban nuevas maneras de presentar la creación visual, que se emplazaban frontalmente respecto a las condiciones del arte establecido al ocupar el espacio de forma heterodoxa y anticonvencional y al transgredir los límites entre lo público y lo privado; el espacio del arte y el de lo cotidiano; lo individual y lo colectivo; la alta y la baja cultura; lo visible o invisible; lo material y lo inmaterial; lo permanente y lo procesual. Fenómenos híbridos que se servían de la luz, el audio, la *performance*, la pintura, el dibujo, la escultura, la arquitectura o el vídeo y que prescindían de la unicidad de la obra, estando ésta formada por más de un elemento que, en conjunto, organizaban su propio espacio a partir del espacio real. Eran prácticas del “entre”, como bien especificaran Birnbaum o Muntadas, que dirigían su atención hacia lo impuro –depreciado como tal–, que trabajaban disintiendo de las pautas y convenciones, en los intersticios: identidades invisibles, no lugares. Pasados los años, la verdad se sigue reconstruyendo a partir de los desechos redimidos.

El recorrido en forma de pasaje de esta aportación escrita termina aquí, aunque podía haber continuado debido a la variedad creativa de opciones y prácticas que, de modo más generoso y extenso, ofrece nuestro proyecto expositivo. Hamilton, Voelcker y McHale, Nauman, Smithson, Serra, Miralda y Rosell, Matta-Clark, Birnbaum y Muntadas, marcan pasajes de emancipación y de participación a través de los que se proponen variadas alternativas respecto al espacio del arte, cómo abordarlo y respecto a los medios para visibilizar aquello oculto. Pasajes que participaban de las nuevas identidades políticas nacidas tras los años sesenta. Las siguientes generaciones de artistas, como pone en evidencia José Antonio Orts, se han servido de una práctica normalizada de lo contaminado y mestizo cuyo discurso dejó de ser vindicativo para, ya superadas las trabas, ser un formato lingüístico que sirve a muy distintas poéticas.

Hemos contado una historia balizada de discursos a través de la cual se ha construido una concepción del espacio en la que éste dejaba de ser el escenario donde mostrar la obra para pasar a ser parte de la misma, soporte, a veces material, y otras conceptual de su andamiaje. Un espacio artístico entendido como ámbito de relaciones, de procesos, de intercambios y de tránsitos humanos, para el que la intervención del espectador, con sus tempos, sus ritmos y su *background* cultural continúa resultando, no sólo una parte más de la obra, sino su principal activador.<sup>128</sup>

128. Agradezco desde aquí las sugerencias que Antonio García Álvarez, Fernando López y Jesús Carrillo me han hecho para la confección de este texto. Igualmente a estos dos últimos y a Claire Bishop las contribuciones teóricas contenidas en el presente catálogo.



# MÁS ALLÁ DEL GIRO FENOMENOLÓGICO: NOTAS SOBRE LA ESPACIALIZACIÓN EN LOS ESTADOS UNIDOS. LOS AÑOS 60 Y 70

Jesús Carrillo

Este texto pretende iluminar críticamente algunos de los debates de la historiografía reciente en lo que se refiere a la configuración de las instalaciones, recalando en un proceso de tanta intensidad como fue el paso de la década de los sesenta a los setenta en los Estados Unidos. En el periodo de la “desmaterialización del objeto” y del derribo de los sagrados muros del estudio del artista, que Lucy Lippard describe en primera persona,<sup>1</sup> iba a tener lugar una paralela “espacialización” de los procesos del arte en la que confluyeron factores múltiples y aparentemente en conflicto. Las notas siguientes sólo quieren recoger los cabos sueltos de un debate que contribuyó en gran medida a dar forma al sistema del arte actual.

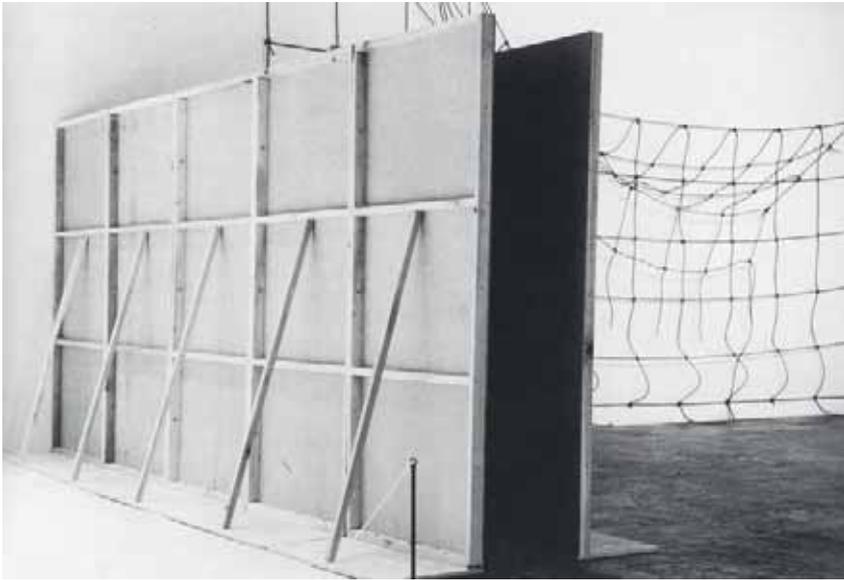
Alex Potts concluye su *Sculptural imagination*, publicado en el fatídico 2001, con una melancólica reflexión acerca de la íntima concomitancia entre la mutación radical observada por la escultura contemporánea –a partir de lo que él denomina el “giro fenomenológico”– y la quiebra de la posibilidad de presentar “una imagen colectiva que medie entre los deseos del espectador individual y el hipotético sistema de valores colectivos en que se sustenta el arte”. En sus palabras, el arte tridimensional de las últimas décadas no se habría limitado únicamente a constatar y a celebrar la supuesta muerte del “sujeto centrado” de la modernidad, sino que también se habría dirigido a provocar en el espectador “formas de proyección del yo acordes con la orientación asocial, fragmentadora y confrontacional de la cultura contemporánea, tal vez con el fin de hacer visible dicha situación o, simplemente, como un esfuerzo por vivir con ella.”<sup>2</sup> Mediante esta “adorniana” admonición, Potts acaba su recorrido por el pensamiento escultórico del siglo XX previniéndonos de cualquier interpretación complaciente del arte actual, aunque declarándose incapaz a su vez de visualizar un horizonte más allá de este giro fenomenológico que, para él, no es sino la respuesta ante la precariedad de nuestro tiempo. La espacialización del arte, que sirve de aglutinante para la presente exposición, sería la expresión más acabada y casi teleológicamente determinada de esta tendencia.

El giro fenomenológico que Potts reconoce en la teoría y la práctica artística de las últimas vanguardias iba a mostrar su sombrío envés desde muy pronto. Aquel mismo impulso que hacia la segunda mitad de los sesenta pretendía sustituir al objeto y su contemplación autónoma y descarnada por una experiencia corpórea, libre de los constreñimientos de la subjetividad burguesa y abierta a las múltiples contaminaciones de la especificidad del mundo, iba pronto a hacer de la alineación del individuo y de la opacidad y la agresividad de ese mismo mundo sus *leitmotif* principales.

El momento crucial en la configuración de la instalación como “género”, tal como la entendemos actualmente, iba a ser precisamente aquel fronterizo de comienzos de los setenta en que una nueva

1. Lippard, Lucy: *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Akal, Madrid 2004. Originalmente publicado en 1973.

2. Potts, Alex: *The Sculptural Imagination. Figurative, modernist, minimalist*. Yale University Press, New Haven 2001, pp. 378-379.



generación de artistas se dedicó a tensar y forzar desde su propia lógica los principios fenomenológicos implícitos en los “objetos específicos” de Donald Judd y el proyecto minimalista en su conjunto hasta hacer saltar en pedazos cualquier resto de ingenuidad experiencialista. Nos hablan de ello los proyectos “espaciales” de Bruce Nauman –*Corridors* (1970)– y de Robert Smithson –*Non-sites* (1968-70)–; lo hacen Gordon Matta-Clark y sus primeras “anarquitecturas” (1973), Michael Asher en el proyecto del *Pomona College* (1970) y Richard Serra en *Strike* (1972). Esta misma evolución puede también observarse respecto a los *happenings*, *environments* y *performances* derivados de los experimentos de John Cage y Allan Kaprow de la década anterior. Así, las “acciones” de Bruce Nauman de finales de los años sesenta –*Bouncing in the corner # 1* (1968)–, de Vito Acconci –*Step Piece* (1970)–, de Chris Burden –*Shoot* (1971)–, o las llevadas a cabo en la *Womanhouse* de California –*Ablutions* (1972)– ilustran la pulsión negativa, a menudo paródica y burlesca, del giro, casi contorsión y mueca, que toma la práctica vanguardista norteamericana en las postrimerías de la modernidad.

La interpretación de tales investigaciones en clave fenomenológica iba a verse favorecida por la acción de la nueva hornada de críticos –mujeres muchas de ellas– que comenzaban su actividad por entonces. La intensa absorción de las teorías de Marcel Merleau-Ponty por Marcia Tucker y las futuras fundadoras de *October*, Annette Michelson y Rosalind Krauss hacia 1968, no sólo iba proporcionar herramientas adecuadas para la relectura del Minimalismo y del Arte procesual desde esa perspectiva –que sin duda les iba como anillo al dedo–, sino que, además, iba a crear el marco conceptual para el desarrollo de un nuevo tipo de discurso crítico que arrojara el trabajo de los artistas más jóvenes, situándolo en relación de superación –y por tanto de continuación– dialéctica respecto a los anteriores. Como nos recuerda Julie H. Reiss en *From margin to center: the spaces of installation art*, Marcia Tucker defendió enfáticamente el sustrato fenomenológico de la obra de Bruce Nauman en un famoso artículo titulado “PheNAUMANology” publicado en *Artforum* 9, n.º. 4 de 1970.<sup>3</sup> La ya clásica obra de Rosalind Krauss, *Pasajes de la escultura moderna* (Akal, Madrid 2002, publicada originalmente en 1977), por su parte, iba a trazar retrospectivamente un linaje fenomenológico desde Rodin al Minimal, con paradas significativas en Picasso, Tatlin, Brancusi, Duchamp y David Smith, tejiendo así una trama de las vanguardias alternativa a la clásica establecida por Alfred H. Barr Jr. en los años treinta.

Por supuesto, había mucho más que fenomenología en el agitado debate artístico y teórico norteamericano de finales de los sesenta, un debate que coincidía, además, como veremos, con importantes proce-

3. Reiss, Julie H.: *From margin to center: the spaces of installation art*. MIT Press, Cambridge Mass. 1999, p. 61.

BRUCE NAUMAN  
*Performance Corridor* (Pasillo de la performance), 1969  
Panel, madera, 244 x 610 x 51 cm  
Solomon R. Guggenheim Museum,  
Nueva York, Panza Collection, 1992

BRUCE NAUMAN  
Imagen de *Walk with Contrapposto*  
(Paseo con contrapposto), 1968  
Vídeo, B/N, sonido, 60 minutos

RICHARD SERRA  
*Strike* (Golpe), 1969-71  
244 x 732 x 2 cm  
Nueva York



sos de reconfiguración del sistema del arte que iban más allá del mero desplazamiento del modelo formalista imperante por otro ajustado a los nuevos tiempos. De hecho, en la base del rechazo a los formatos convencionales y la agresividad de los mensajes que caracterizan a las prácticas del momento, se encuentra casi siempre un ingrediente de contestación al sistema, articulado, según el tono general de la época, en términos marxistas, feministas, antirracistas, antibelicistas o, simplemente, de resistencia a la lógica mercantil y elitista del arte. Es notorio, sin embargo, el modo en que el discurso fenomenológico –o una versión *ad hoc* del mismo– fue capaz de alzarse gradualmente como paradigma dominante y de proporcionar el vocabulario y la gramática utilizados por comisarios y críticos a la hora de evaluar las obras, y por gestores de museo e intérpretes mediáticos a la hora de redefinir la recepción pública de las mismas. Éstos iban a pasar de puntillas por la negatividad y criticidad antedichas, interpretándolas en términos de exaltación del caos frente a los constreñimientos del formalismo y subrayando la naturaleza intensa e inefable de los procesos de experiencia incoados por el artista en el espectador mediante sus operaciones espaciales: el descentramiento o disolución del yo, la toma de conciencia de la propia corporeidad, la pérdida vertiginosa de las referencias espaciales y temporales convencionales, etc.

El ensayo con que en mayo 1969 Marcia Tucker acompañara *Anti-Illusion: Procedures/Materials*, la primera exposición que un museo de la entidad del Whitney dedicara al arte no objetual,<sup>4</sup> pone en evidencia la efectividad del uso de ciertos *topoi* extraídos de la fenomenología: el desorden, el caos, la intuición, la inmediatez de la experiencia, la permeabilidad a los estímulos externos, etc., como argumentos en la superación de las rigideces del *Minimal* y en la iluminación de un nuevo ámbito de investigación estética de vanguardia. La interpretación de la radicalidad de las propuestas artísticas específicas –de Bruce Nauman, Richard Serra y Michael Asher, entre otros– se dirigía a enfatizar su función catalizadora dentro de una dialéctica de la modernidad que quedaba reforzada. En el otro texto que completa el catálogo de la exposición del Whitney, James Monte reconocía en los proyectos contenidos en ella “la misma lógica de rudeza que subyace en el mejor arte norteamericano abstracto de postguerra”,<sup>5</sup> haciendo clara referencia al *Action Painting*. El agresivo rechazo a los formatos del modernismo era, paradójicamente, lo que garantizaba su pertenencia al canon “más auténtico”.

El nuevo marco estético ofrecía la ventaja de que, sin romper el hilo umbilical con Pollock, permitía dejar definitivamente a un lado la abstracción y la pura visualidad que, a pesar de sus múltiples concul-

4. *Anti-Illusion: Procedures/Materials*. Whitney Museum of Art, Nueva York 1969, con textos de James Monte y Marcia Tucker.

5. *Ibid.*, p. 17.



CHRIS BURDEN  
*Shoot (Disparo)*, 1971  
 Santa Ana, California

caciones a lo largo de la década, seguían marcando el debate del arte en Norteamérica. Por otro lado, la centralidad del *hic et nunc* de la experiencia y el acontecimiento en la fenomenología permitía traducir el rechazo partisano a la mercantilización del objeto artístico y a la mistificación de su creador, o bien en términos de experimentalismo estético, o bien como invitación a la interacción con el público, dependiendo de las intenciones particulares de críticos o responsables de museo. Los hitos teórico-críticos fundamentales en la genealogía de la instalación como “Antiform” de Robert Morris, publicado en *Artforum* en abril de 1968,<sup>6</sup> o “In a Warehouse: An Attack on the Status of the Object”, de Max Kozloff, de febrero de 1969, ponían énfasis en la permeabilidad de este arte antiformalista que ocupaba anárquicamente el espacio de la galería y se abría a relacionarse con su entorno y a ser completado por la experiencia específica del espectador. Simultáneamente, sin embargo, como se comprueba también en los textos que acompañaban a *Anti-Illusion*, se esforzaban por interpretar dichas estrategias como gambitos dentro de la lógica de la vanguardia y por rastrear su distintivo pedigrí norteamericano.<sup>7</sup>

Como ya dijimos, tales evoluciones discursivas no se correspondían necesariamente con las intenciones e inspiración iniciales de los artistas. En un informe interno de *Spaces*, la exposición con que el MoMA daba réplica a la muestra del Whitney del año anterior, su comisaria, Jennifer Licht, reconocía que los aspectos anti-mercantilistas y anti-institucionales que fueron discutidos durante el proceso de diseño y montaje de las obras fueron explícitamente excluidos del catálogo y de las notas de prensa que acompañaron a la exposición.<sup>8</sup> Es un lugar común de la historiografía del arte contemporáneo el localizar los orígenes de la instalación en los espacios alternativos que surgieron en distintas ciudades de Estados Unidos y de Europa desde mediados de la década de los sesenta, en un momento de gran efervescencia social y de movilización política de los ámbitos estudiantiles y artísticos. Frente a la estricta delimitación del estudio: templo del artista individual, de la galería: templo del objeto-fetiche de consumo, y de las colecciones: templos del poder económico en que dichos objetos liberaban su valor simbólico, los espacios alternativos ofrecían una superposición indiferenciada entre los lugares y tiempos de producción y de recepción, entre el estudio y la sala de exposición, haciéndolos desaparecer como entidades independientes. El 112 de Greene St., liderado eventualmente por Gordon Matta-Clark, y el Kitchen Center serían los casos más señeros de la escena neoyorquina, aunque se multiplicaban en distintos formatos y grado de radicalidad en ambas costas y al otro lado del Atlántico. La eliminación del objeto, o su desplazamiento del centro del discurso estético tenía mucho que ver, por su parte, con el intento de interrumpir los flujos de circulación económica que conectaban los distintos compartimentos del sistema del arte.

6. El texto de *Artforum* fue extractado por Lucy Lippard en *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, op. cit., pp. 85-86 y publicado de nuevo en el catálogo *The New Sculpture 1965-1975*. Whitney Museum of Art, Nueva York 1990.

7. Al igual que “Antiform”, el ensayo de Max Kozloff, citado en el texto de Nicolas de Oliveira, Michael Petry y Nicola Oxley, vuelve sobre el tema de la vinculación del nuevo Arte Procesual con el Action Painting: “Towards installation”, *Installation art*. Thames & Hudson, Londres 1994, pp. 24-25.

8. Las circunstancias que rodearon a la exposición del MoMA, *Spaces*, han sido documentadas y analizadas en detalle por Reiss, Julie H. en op. cit., pp. 86-96.

ROBERT MORRIS  
*Untitled (Tangle)* (Sin título [Lío]), 1967  
Fieltro  
Grosor 2 cm  
Dimensiones totales variables  
Colección Philip Johnson



Como resultado de estas estrategias, el espacio, el nuevo espacio alternativo y las operaciones que se implementaban en él, heredaba todo el protagonismo. Esa centralidad del espacio y su capacidad de albergar y de generar procesos inseparables del mismo iba determinar el abandono de la escultura como vehículo de experimentación en tres dimensiones y a ser uno de los factores que favorecerían la futura consagración de la instalación como género, así como su traslación gradual al ámbito del museo. La membrana que separaba los respectivos ámbitos del espacio alternativo y la institución museística iba a ser más permeable de lo que en un principio se hubiera podido opinar, pudiéndose decir que en la proliferación y consolidación de un arte de instalación iban a converger tendencias y aspiraciones de ambos bandos, derivándose su desarrollo, en gran medida, de los acuerdos, fricciones, apropiaciones y contaminaciones recíprocos, en una relación cuyos términos han ido renegociándose desde finales de los sesenta hasta el momento presente.

Como nos recuerda Brian O'Doherty en *Inside the White Cube*, ni siquiera la herencia directa del alto modernismo greenbergiano, la abstracción "colour-field" de Frank Stella de mediados de los sesenta, parecía escapar a la tentación de sustituir la exposición de lienzos sobre el muro por la configuración global —la instalación— de espacios para la experiencia, aunque esta fuera de naturaleza fundamentalmente visual.<sup>9</sup> Vanos iban a ser los intentos del crítico Michael Fried de advertir de los peligros de teatralización y literalización que introducía la herejía minimalista.<sup>10</sup> El espacio de relación con el espectador y la experiencia del mismo —fuera esta concebida en términos visualistas, plurisensoriales, fenomenológicos o crítico-políticos— iba a convertirse desde entonces en el eje principal del sistema del arte de vanguardia, si exceptuamos los episodios de transvanguardia de los ochenta. El más agudo analista norteamericano del postmodernismo, Frederic Jameson, diría que las obras de arte habían pasado a ser meras "ocasiones materiales para la experiencia visual".<sup>11</sup>

9. O'Doherty, Brian: *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Lapis Pres, Santa Mónica y San Francisco 1986, p. 34.

10. Fried, Michael: "Art and Objecthood", *Artforum* 5, 10 de junio de 1967, pp. 12-23, traducido en la antología del autor *Arte y objetualidad*. Antonio Machado, Madrid 2004.

11. Jameson, Frederic: "Postmodernism and Utopia", en *Utopia Postutopia: configurations of nature and culture in recent sculpture and photography*. ICA Boston, Cambridge Mass. 1988, p. 15.

En vez detenernos en desarrollar los argumentos que esgrime Jameson para enmarcar esta "espacialización de la cultura" dentro de la debordiana sociedad del espectáculo y las coordenadas del capitalismo tardío, nos ocuparemos de seguir dando algunos apuntes sobre los ingredientes específicos que se iban a conjugar en la configuración de la instalación, sobre todo en su versión norteamericana. El desplazamiento del objeto al espacio en el trabajo de muchos artistas no solamente respondía a motivaciones políticas, como ya hemos indicado, sino que implicaba de por sí un desplazamiento hacia lo político, en tanto que el espacio siempre lleva consigo un debate sobre a quién le pertenece, sobre

quién lo controla y sobre los límites y el sentido de la acción individual y colectiva dentro del mismo. Éste es el sustrato común de las obras de Asher, Nauman, Acconci y Serra en el paso de los sesenta a los setenta, aunque tal debate quedara oscurecido en los textos de críticos y comisarios por la moda fenomenológica o los intentos de enraizar tales experimentos en el Action Painting.

Los espacios del arte se iban a convertir en una arena en la que el principal objeto en disputa —e investigación estética— era el espacio mismo. Mary Anne Staniszewski, en su exhaustivo estudio histórico sobre las políticas de exhibición e instalación del MoMA, pone de manifiesto el sostenido interés de la principal institución del arte contemporáneo en Estados Unidos desde su fundación en 1929 en dirigirse activamente al público y en perfeccionar una sofisticada retórica de persuasión que iba mucho más allá de la mera “presentación” de obras.<sup>12</sup> Según describe convincentemente Staniszewski, el MoMA llevaba realizando complejos montajes espaciales, muchos de ellos explícitamente políticas y propagandísticas, desde mucho antes de que los espacios alternativos comenzaran a potenciar la instalación *in situ* sobre la exposición de obras de estudio en la escena neoyorquina de mediados de los sesenta. En ese sentido es interesante señalar el hecho de que el término que finalmente se consagrara no fuera el de “ambiente” derivado de los experimentos de Allan Kaprow y utilizado aún por Germano Celant en la *Biennale di Venezia* de 1976,<sup>13</sup> sino uno vinculado a las operaciones del museo en la configuración de su espacio y de su relación con el público: la instalación. Como apunta Julie H. Reiss, el desplazamiento terminológico no se produce del “ambiente” a la “instalación”, lo que lo situaría dentro de la lógica interna de la experimentación artística, sino de la “exposición” a la “instalación”, términos ambos procedentes del argot propio del museo.<sup>14</sup>

Ello indica que no solamente nos encontramos ante un nuevo género derivado del *telos* experimental de la vanguardia o ante el derrocamiento partisano del reinado del objeto, sino también y, sobre todo, ante una evolución en la definición de la función del museo y de relación con el público. El *Minimal* iba a jugar el ambivalente papel de cabeza de puente en esta evolución, como atestigua la exposición que bajo el título *Art of the Real* le dedicó el MoMA en 1968. Este precedente inmediato explica la facilidad con que el museo adaptó sus estructuras conceptuales y materiales para abordar la instalación y la interacción con el público necesarios para un proyecto como *Spaces* (diciembre de 1969 - marzo de 1970) y secuelas directas como *Information*. Reiss recoge el dato de que el título inicial de *Spaces –Environments–*

12. Staniszewski, Mary Anne: *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. MIT Press, Cambridge Mass. 1998.

13. Celant, Germano: *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art*. Biennale di Venezia, Venecia 1977.

14. *Op. cit.*, p. xi.

fue modificado por las autoridades del museo con el fin aprovecharse del tirón publicitario y de las connotaciones patrióticas de la reciente “conquista del espacio” por América al poner Neil Amstrong su pie en la luna.<sup>15</sup> Más allá de la anécdota, ello implicaba una imposición de las prioridades del museo sobre la lógica de la vanguardia y la adopción de una noción de espacio sutilmente distanciada de las connotaciones políticas de un término que se había proyectado hacia distancias cósmicas.

Sin embargo, sería erróneo pensar que la institución más importante del arte contemporáneo norteamericano procedía *de motu proprio* en la asimilación de los nuevos partisanos de la vanguardia dentro de sus muros. Este proceso no puede entenderse sin tener en cuenta la presión a que se vio sometido el MoMA durante 1969 por parte de una comunidad artística neoyorquina que no se contentaba con llevar a cabo sus experimentos en los espacios alternativos, sino que reivindicaba la radical transformación de la función social del museo mismo en lo que era una verdadera “batalla por el espacio”. La actitud de Sol Lewitt, Daniel Buren, Mel Bochner y Lawrence Weiner al trabajar directamente sobre las paredes del Jewish Museum de Nueva York en la exposición *Using the Walls* (1970), no solamente trasladaba las operaciones de la galería alternativa y la lógica del *site specificity* al museo, sino que suponía una ocupación simbólica de dicho espacio por parte de los artistas. Las negociaciones entre Bates Lowery, director del MoMA, y la recientemente fundada Art Workers Coalition, tal como las describe Staniszeswski en su libro,<sup>16</sup> son paradigmáticas del modo en que la institución artística ha intentado encajar desde entonces las distintas oleadas de abordaje activista ante sus muros.

Es indicativo a este respecto que las acciones de protesta desarrolladas por los componentes de la coalición y del afín *Guerrilla Art Action Group* en el lobby y los alrededores del museo no fueran muy diferentes en esencia de las propuestas que pronto albergaría dentro de sus paredes, primero en *Spaces* y, sobre todo, en *Information*, comisariada por Kynaston McShine a los pocos meses. Joseph Kosuth o, más explícitamente, Hans Haacke con su famoso *MoMA Poll*, habían pasado a dar la batalla dentro del museo en un giro crucial tanto para el activismo artístico como para la institución. En los turbulentos acontecimientos de 1969-1971, en que los conflictos de política nacional e internacional impregnaban todos los estratos de la cultura, no estaba tan claro quiénes estaban a qué lado de las barricadas: el Whitney y el Jewish Museum se sumaron a la convocatoria de una huelga en protesta contra “el racismo, el sexismo, la represión y la guerra” el 22 de mayo de 1970.<sup>17</sup>

15. *Ibid.*, p. 88.

16. *Op. cit.*, pp. 263-269.

17. Según recoge Staniszeswski, Mary Anne, en *op. cit.*, p. 269.



HANS HAACKE

*MoMA-Poll* (Votación-MoMA), 1970

Instalación para la participación del público: dos urnas transparentes de material acrílico, cada una de 101,6 x 50,8 x 25,4 cm, equipadas con un dispositivo fotoeléctrico capaz de registrar cualquier trozo de papel insertado a través de una ranura situada en la parte superior. En una urna ponía “sí”, en la otra “no”.

Instaladas como parte de la exposición colectiva internacional *Information*, en el Museum of Modern Art de Nueva York, 20 de junio - 20 de septiembre de 1970

Pero el proceso que asiste al parto de la instalación como género dotado de potencial hegemónico a finales de los sesenta tiene más matices y más protagonistas que los aparentemente involucrados en el armisticio provisional entre activismo artístico e institución. De hecho, se puede interpretar como el síntoma más evidente de una transformación en la estructura económica y de gestión del museo y, por extensión, de una redistribución de papeles dentro de la institución arte. En su aportación a *Blurring the boundaries. Installation art 1969-1996*, texto publicado por el Museo de Arte Contemporáneo de San Diego (California) para acompañar a una exposición del mismo título, su director, Hugh M. Davies, reflexiona sobre las circunstancias que rodearon al florecimiento del arte de instalación en el museo desde principios de los setenta.<sup>18</sup> Para Davies, la experimentación radical con el espacio de la experiencia dentro del museo no habría sido posible sin la inyección de dinero federal por parte del NEA (*National Endowment for the Arts*) fundado durante la presidencia demócrata de Lyndon Johnson en 1965, inspirado en el Arts Council británico y recuperando la tradición del Federal Art Project de la era Roosevelt. En su opinión, los sponsors privados tradicionales del museo difícilmente se habrían embarcado en tales aventuras. Ciertamente, en sus primeros veinte años de existencia el NEA no sólo iba a dotar de cierta autonomía a los museos, sino que, iba a arropar una noción pública –en algunas ocasiones populista– del arte que coincidía, al menos en ciertos principios, con el radicalismo anti-objetual y experiencialista de los artistas. No habían llegado aún los años en que el ultra-conservador Jesse Helms encabezara el comité responsable del NEA en el Senado.

La retrospectiva nostálgica y algo idealizada de Davies no ha de cegarnos, sin embargo, ante el hecho de que gran parte de las primeras exposiciones-instalaciones albergadas por museos –notoriamente *Spaces e Information*– se llevaron a cabo de modo bien visible gracias al dinero de grandes compañías multinacionales, lo que era paradójico si tenemos en cuenta el sentido específicamente anticapitalista de alguna de las obras. Los estudios de Reiss e Staniszeswski están de acuerdo en subrayar el hecho de que ambas exposiciones marcaron un salto cualitativo en lo que respecta a la relación entre el museo y las entidades financiadoras. Se podría que las grandes compañías entendieron pronto las ventajas publicitarias –y de impuestos– de sumarse y emular la política de subvenciones del NEA en su versión más populista. No erraron en su decisión, dada la cobertura mediática que lograron las exposiciones del MoMA. Aunque la Art Workers Coalition exigió, sin éxito, a Dan Flavin que no aceptara la infraestructura donada por la General Electric para la realización de su obra, y sectores de la crítica a la crítica cuestionaron la moralidad del procedimiento,<sup>19</sup> lo cierto es que se estaba inaugurando

18. Davies, Hugh: “Introducing Installation. A legacy from Lascaux to last week”, *Blurring the Boundaries. Installation art 1969-1996*. Museum of Contemporary Art of San Diego, San Diego 1997, pp. 8-11.

19. Cfr. Reiss, Julie H., en *op. cit.*, pp. 95-97 y Mary Anne Staniszeswski, Mary Anne, en *op. cit.*, pp. 282-287.

un nuevo capítulo en el uso de la exposición como espectáculo que se alejaba de las intenciones de democratización del arte que provocaron las manifestaciones de 1969.

La apertura del museo a las operaciones no objetuales e instalaciones de los artistas en esas primeras exposiciones del Whitney y el MoMA dio lugar al ensayo de modos de relación entre la institución, el artista y sus producciones que trastocaban el sistema tradicional de arte orientándose hacia lo que estaba por venir en las décadas siguientes. En primer lugar, el museo dejaba de ser el repositorio de artefactos producidos en otro lugar –principalmente el estudio– para convertirse él mismo en marco físico y estructural de producción de estos artefactos, desbancando al templo tradicional del artista, además de en patrono de los mismos. Se estaba resquebrajando así la división fundamental del sistema del arte que Daniel Buren denunciara en su famoso ensayo “La función del estudio” de 1979,<sup>20</sup> pero sin las consecuencias revolucionarias que el artista francés y sus compañeros en *Using the Walls* hubieran deseado.

Pero el nuevo protagonismo del museo como “lugar” y agente del arte de vanguardia en él, a partir de ahora normalizado, arte de instalación no se iba a producir a costa de la voluntad del artista, quien adquiere unas cotas de control sobre el proceso global que va desde la producción a la recepción, poco frecuentes hasta entonces, si tenemos en cuenta la tradicional enajenación ritual y real del objeto de arte respecto a su productor una vez fuera del estudio y concluida la transacción económica. Asistimos pues a una compleja redistribución de papeles y de responsabilidades. En cierto modo el artista está llamado a asumir algunas de las funciones de “instalación” que hasta ese momento habían estado en manos de la institución, que cede temporalmente sus espacios, descualificándolos respecto a su primitiva tarea de exhibición ordenada del canon, para transformarlos en continente de las intervenciones individuales del artista. Es interesante comprobar cómo los proyectos de artistas directamente involucrados en este proceso, como Michael Asher y Bruce Nauman, en sus trabajos de 1970 –la intervención en el Montgomery Art Center del Pomona College y los *Pasillos*, respectivamente–, se ocupan precisamente de llevar a límite la exploración de esta nueva capacidad de modelar el espacio del museo.

Ciertos casos, como el notorio *affaire* Daniel Buren en la sexta exposición internacional del museo Guggenheim de 1971, que supuso la remoción de la instalación “Peinture-Sculpture” del hueco central del edificio de Wright, hacen patente que incluso el nuevo sistema tenía unas normas y unos límites que no era posible traspasar. Es interesante recordar que fueron precisamente los artistas america-

20. Buren, Daniel: “The Function of the Studio”. *October* n.º. 10, 1979, pp. 51-58.

nos involucrados en el “giro fenomenológico” del Minimalismo, Donald Judd y Dan Flavin, quienes pusieron de manifiesto dichos límites al insistir en el veto a la obra del “francés”, aludiendo a que estorbaba “la visión” de sus propias instalaciones.<sup>21</sup>

Como es bien sabido, el arte de instalación aún tuvo que esperar más de una década para su implantación definitiva –dos en el caso del MoMA, que no repitió la experiencia hasta 1991 en que albergó *Dislocations*, con instalaciones de Bruce Nauman, Louise Bourgeois, Chris Burden, Sophie Calle, Ilia Kavakov, David Hammons y Adrian Piper–, pero, en gran medida, las cartas estaban ya echadas. Dan Cameron, al reflexionar en 1984 sobre las causas que explicaban la vuelta imparable del arte de instalación tras el impás de las transvanguardias, restaba importancia al rechazo contra la definición de la obra de arte como objeto de consumo, para subrayar que “simplemente, cada vez más artistas se están dando cuenta del potencial sin límite de la instalación en términos de control absoluto”.<sup>22</sup> Añadía además, en relación con ello, que frente a la tendencia al desorden, la improvisación y el caos de las instalaciones de principios de los setenta, las nuevas se caracterizaban por el ejercicio sistemático de ese control. La sustitución del caos por el control –con creciente frecuencia también auto-impuesto– no es el único rasgo diferencial de las nuevas oleadas de arte de instalación que se han producido desde entonces, siendo notoria también la acentuación de la tendencia complementaria antes mencionada: el creciente protagonismo del museo, que está teniendo una segunda “edad de oro” al adaptar su gestión, su estructura financiera, su relación con el visitante y su propia configuración arquitectónica y dimensión urbanística con el fin de ser el vehículo perfecto de los nuevos aparatos temporales de “producción de experiencia” diseñados por los artistas, llegando incluso a convertirse él mismo en una mega-instalación. La simbiosis actual entre museo e instalación, además de favorecer una “doma” progresiva de los ingredientes de trasgresión que caracterizaran a esta práctica en sus inicios, ha dado lugar también a una progresiva estilización de sus formatos y contenidos. Las redes de espacios expositivos con el fin de abaratar costos y favorecer la fácil distribución y montaje de las obras están orientando dicha homogeneización hacia la producción de ambientes audiovisuales mediante el uso de tecnologías cada vez más estandarizadas.

Dicho todo ello, sería tan incorrecto renegar de un modo absoluto de la herencia de la fenomenología y del proceso que resulta en el arte de instalación actualmente hegemónico, como lo es asumirlo melancólicamente, tal como hace Alex Potts, por ser el único arte posible en nuestro tiempo. Es más, muchos de

21. Sobre los múltiples aspectos del *affaire* Buren, cfr. Alberro, Alexander: “The Turn of the Screw: Daniel Buren, Dan Flavin, and the Sixth Guggenheim International Exhibition”. *October* n.º 89, 1997, pp. 57-84.

22. Cameron, Dan: *Arts* 5, n.º. 4, 1985, pp. 66-67. Citado por Reiss, Julie H., en *op. cit.*, p. 132.

CLAES OLDENBURG

*Stake Hitch* (Pal d'enganxada), 1984  
Aluminio, acero y resina epóxica,  
pintados con esmalte de poliuretano;  
y espuma de poliuretano y plástico  
pintados con látex  
Dallas Museum of Art



los que hacen una crítica a la totalidad poniendo en duda la legitimidad misma del medio —y no sólo sus formulaciones específicas— suelen hacerlo a menudo desde posiciones netamente reaccionarias, nostálgicas de un sistema de seguridades y valores inmutables. Amelia Jones tiene razón al valorar el potencial crítico del giro fenomenológico iniciado por el Minimalismo por su afirmación de la contingencia del yo en su relación con el mundo y el consiguiente descentramiento del sujeto autosuficiente de la modernidad. En ese sentido la fenomenología iba a ser un buen aliado del activismo de la diferencia: “Desde el Minimalismo, el *body art* y la instalación, los artistas utilizan el cuerpo como modo de afirmar la particularidad de cada sujeto, tal como esta se expresa y se experimenta en la relación con la obra de arte [...] Dada la historia, larga y tenaz del patriarcado anglosajón, ésta constituye una importante baza que jugar por los artistas políticamente comprometidos con la causa racial, *queer* o feminista”.<sup>23</sup>

Para concluir, querría hacer alusión a la deriva crítica de la que fuera una de las campeonas del giro fenomenológico de principios de los setenta, Rosalind Krauss. En un artículo de 1990 cuyo título hacía un guiño a las tesis de Frederic Jameson —“La lógica cultural del museo del capitalismo tardío”—, Krauss, reflexionaba no sin cierta amargura acerca de la paradójica confluencia entre aquellos rasgos distintivos del Minimalismo que precisamente habían constituido sus hallazgos “fenomenológicos” más celebrados, y el nuevo tipo de museo postmoderno, ahistórico, espectacular y dirigido a la intensificación de la experiencia del turista que Thomas Krens imaginaba para el MASS MoCA de Massachussets.<sup>24</sup> Dando razón a sus intuiciones, un año después de este artículo, Thomas Krens, director del museo Solomon R. Guggenheim desde 1987, emprendía una arriesgada operación por la que la institución adquiriría 350 piezas de arte *Minimal* de la colección Panza di Biumo y otras 335 a modo de préstamo, para lo que hubo de deshacerse de algunas de las joyas de las vanguardias históricas procedentes de los fondos del museo. Poco después se abrirían las negociaciones para la construcción de la sede del Guggenheim en Bilbao cuya inmensa sala principal sería el *site specific* de una monumental obra de Richard Serra.

Ya a este lado del tercer milenio, y dando muestras de un escepticismo aún mayor, en el capítulo que dedica al año 1976 en la magna *Art since 1900*, Rosalind Krauss no ha podido evitar subrayar la sincronía entre la masiva exposición que el Metropolitan dedicó al tesoro de Tutankamon y la fundación del P.S.1, versión normalizada de los espacios alternativos de finales de los sesenta. En 1999 el MoMA se haría con el famoso espacio de Queens. Es de notar que el subtítulo que identifica al artículo a pie de página sea “La estructura institucional del arte”.<sup>25</sup>

23. Jones, Amelia: “The 1970’s Situation and Recent Installation”, en Suderburg, Erika (ed.): *Space, Site, Intervention. Situating Installation Art*. Minnesota University Press, Minneapolis 2000, p. 336.

24. Krauss, Rosalind: “The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum”, *October*, n° 55, 1990, pp. 3-17. El MASS MoCA, primer gran proyecto de Krens, concebido un año antes de que tomara las riendas del emporio Guggenheim en 1987, no abriría sus puertas hasta 1999.

25. Krauss, Rosalind: “1976”, en *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Thames & Hudson, Nueva York 2004, pp. 576-579.



# EL ARTE DE LA INSTALACIÓN Y SU LEGADO

Claire Bishop

“Tal vez todos nuestros modelos, no sólo de la historia sino de la estética, sean modelos en secreto de un sujeto.”

Hal Foster<sup>1</sup>

El arte de instalación se diferencia de los medios tradicionales (escultura, pintura, fotografía, vídeo) en que está dirigido directamente al espectador como una presencia literal en el espacio. Más que considerar al espectador como un par de ojos incorpóreos que inspeccionan la obra desde una cierta distancia, las instalaciones presuponen un espectador *corporeizado* con los sentidos del tacto, olfato y oído tan desarrollados como el de la vista. Esta insistencia en la presencia literal del espectador podría decirse que es la característica clave de las instalaciones. El concepto no es nuevo: al principio de su libro *From Margin to Center: The Space of Installation Art* (1999), Julie Reiss ya destacaba una serie de características recurrentes en los diferentes intentos de definición de las instalaciones, una de las cuales es que “el espectador está considerado en cierta manera como parte integral de la conclusión de la obra.”

La cuestión es, pues, que las instalaciones presuponen un sujeto observador que se adentra físicamente en la obra para experimentarla, y que es posible clasificar las instalaciones según el tipo de experiencia que estructuran al espectador. Desde luego, es posible decir que todo arte supone un sujeto, en el grado en que está realizado por un sujeto (el artista) y recibido por otro (el espectador). Sin embargo, en el caso de la pintura o la escultura tradicionales, cada elemento de esta comunicación a triple banda (artista - obra de arte - espectador) es relativamente discreto. Por el contrario, el arte de instalación, ya desde sus principios en los años sesenta, buscaba romper radicalmente con este paradigma: en lugar de hacer un objeto contenido en sí mismo, el artista empezó a trabajar en unos emplazamientos determinados en los que el espacio entero estaba tratado como una situación única en la que se adentra el espectador. La obra de arte se desmontaba y, a menudo, se destruía apenas acababa el período de exposición, y este esquema efímero y sensible a la ubicación insiste aún más en la experiencia en primera persona del espectador.

Puesto que los espectadores son interpelados directamente por las instalaciones —en virtud del hecho de que estas piezas son lo suficientemente grandes como para que se pueda entrar en ellas—, nuestra experiencia es considerablemente diferente de la que se puede tener con la pintura o escultura tradicionales. En lugar de *representar* texturas, espacios, luz, etc., las instalaciones nos *presentan* estos elementos de modo directo para que los experimentemos. Esto implica un énfasis en la inmediatez sensorial, en la participación física (el espectador debe, literalmente, penetrar en la obra) y en la conciencia agudizada de otros visitantes que llegan a formar parte de la pieza en exposición. Muchos artistas y críticos han dicho que esta necesidad de moverse por y a través de la obra para poder sentirla *activa*

1. FOSTER, Hal: “Trauma Studies and the Interdisciplinary”, en: *de-, dis-, ex-*, vol. 2, p. 165.



ALLAN KAPROW  
*Words* (Palabras), 1962

Helio Oiticica – o una hamaca  
 Cosmococas o Edén, Whitechapel  
 Londres 1969

al espectador, en contraposición al arte que simplemente requiere de la contemplación visual (considerada como pasiva y distanciada). Esta activación es vista además como emancipatoria, ya que es análoga al compromiso del espectador con el mundo. Así pues, se plantea una relación transitiva entre “la condición de espectador activada” y el compromiso activo en el ámbito sociopolítico.

El concepto del “sujeto descentrado” va de la mano de lo dicho. A finales de los años sesenta se dio un crecimiento de la escritura crítica sobre la perspectiva, lo que marcó unas teorías a principios del siglo XX sobre la perspectiva que defendían la idea de una “mirada” panóptica o masculina. El historiador del arte Erwin Panofsky decía en *Perspective as Symbolic Form* (1924) que la perspectiva renacentista situaba al espectador en el centro del hipotético “mundo” representado en la pintura; las líneas de la perspectiva, con el punto de fuga en el horizonte del cuadro, conectaban con los ojos del espectador que estaba frente a él. Se entendía que existía una relación jerárquica entre el *espectador centrado* y el “mundo” de la pintura desplegado ante él. Así pues, Panofsky comparaba la perspectiva renacentista con el sujeto cartesiano racional y autorreflexivo, “Pienso, luego existo”.

A lo largo del siglo veinte, los artistas han intentado romper este modelo jerárquico de diferentes maneras. Nos acuden al pensamiento las naturalezas muertas cubistas, en las que se representan varios puntos de vista al mismo tiempo, o la idea de la “pangeometría” de El Lissitzky. En los años sesenta y setenta, la relación que se dice que establece la perspectiva convencional entre la obra de arte y el espectador atrae cada vez más una retórica crítica de “posesión”, “dominio visual” y “centrado”. Estas teorías, que proliferan en los setenta y que, en términos generales, se pueden definir como postestructuralistas, intentan otorgar una alternativa a la idea del espectador que está contenida en la perspectiva renacentista: es decir, en lugar de un sujeto humanista racional, centrado y coherente, la teoría postestructuralista defiende que cada persona está intrínsecamente dislocada y dividida, reñida consigo misma. En suma, que el modo correcto de observar nuestra condición de seres humanos es como sujetos fragmentados, múltiples y descentrados, por deseos e inquietudes inconscientes, por una relación con el mundo interdependiente y diferencial, o por estructuras sociales preestablecidas. Este discurso del descentrado ha tenido especial influencia en las críticas de arte partidarias de la teoría feminista y postcolonial, que sostienen que las fantasías de “centrar” perpetuadas por una ideología dominante son masculinas, racistas y conservadoras; esto se debe a que no existe un modo “correcto” de mirar el mundo, ni ningún lugar privilegiado desde el que hacer tales juicios. Como consecuencia, se conside-

ra que las múltiples perspectivas de las instalaciones han subvertido el modelo de perspectiva renacentista porque niegan al espectador ese sitio ideal desde el que contemplar la obra.

Si hacemos hincapié en la experiencia de primera mano del espectador en la obra, las instalaciones han acabado justificando, pues, sus reivindicaciones de significado político y filosófico, apoyándose en dos conceptos: *la condición de espectador activada* y la idea del *sujeto disperso o descentrado*. Este argumento respalda el consenso ampliamente extendido entre académicos, artistas, comisarios y críticos del arte contemporáneo de que el descentrado de la subjetividad normativa (esto es, moderna) es hoy un hecho consumado. En este ensayo se cuestionan dichas reivindicaciones, planteándose, además, el hecho de si en realidad se pueden considerar los logros del postmodernismo crítico como algo tan fácilmente consumado. Los discursos que contribuyen a la formación de la fenomenología, el postestructuralismo, el feminismo o el postcolonialismo, suscitan un sinfín de problemas y contradicciones que se inmiscuyen en una historia de las instalaciones basadas exclusivamente en esos modelos.

La instalación *Empty Club* (Club vacío) (1996) del artista mexicano Gabriel Orozco, constaba de una serie de intervenciones en un antiguo club masculino de Londres. Una de las piezas tenía una mesa de billar oval sin agujeros y, sobre ella, una bola roja que colgaba del techo de un fino cable a modo de péndulo. En el catálogo, la crítica Jean Fisher observa que los visitantes, al circular por la instalación, llegaban a comprender que un “orden críptico o hermético para el cual no se facilitan las reglas del juego” socavaba una visión imperialista del mundo.

“En un mundo desterritorializado, que ya no posee un centro (un *telos*, un principio organizador, como Dios, el Imperio, o incluso el club masculino), sólo puede haber múltiples inflexiones o puntos de vista contingentes. [...] En la *Mesa de billar oval*, el péndulo-bola, oscilando, desafía la autoridad del centro gravitacional, una posición que nosotros no podemos ocupar. Además, a diferencia de una mesa de billar tradicional, la elipse sin agujeros de Orozco no nos proporciona posición privilegiada alguna desde la que observar el terreno, sino un número indeterminado de puntos de vista, todos ellos tangenciales. Podría ser significativo que no presente tampoco en sí mismo un juego de eliminación —ni las bolas ni los jugadores se eliminan del juego—, aunque las relaciones de las partes puedan cambiar; en otras palabras, el desplazamiento es un hecho inherente a las relaciones internas de la obra, así como a las de los espectadores o jugadores”.<sup>2</sup>

2. FISHER, Jean: Texto del catálogo *Empty Club*. Gabriel Orozco. Artangel, Londres 1996, pp. 19-20.

Fisher afirma también que, puesto que los visitantes “no pueden ubicarse en un campo enteramente familiar”, “pierden las certezas y llegan a ‘descentrarse’.” En otras palabras, hace una analogía directa entre la *experiencia* del espectador con la obra y un *sujeto/observador* políticamente correcto, como si la instalación de Orozco, al activar una sensación de desorientación, pudiera originar un espectador que se identifica con una posición del sujeto postcolonial y descentrada. Sin embargo, ¿cómo va a reconocer este espectador “fragmentado” su propio desplazamiento si no es a partir de una posición de centrado racional? A lo largo del texto de Fisher, así como en muchos similares, encontramos al espectador de las instalaciones como un sujeto descentrado y, *sin embargo también*, como un espectador distanciado, campo de la experiencia perceptiva.

La definición anterior de las instalaciones se resiente del mismo problema: el descentramiento que las instalaciones desencadenan debe experimentarse y entenderse racionalmente desde una posición de subjetividad centrada. Todo sobre la estructura y el *modus operandi* de las instalaciones valora persistentemente la presencia de primera mano del espectador; una insistencia que en última instancia restituye al sujeto –como una entidad unificada–, independientemente de lo fragmentado o disperso que haya resultado ser nuestro encuentro con el arte. Quizás, de modo más preciso, las instalaciones *insti*tuyen al sujeto como un componente fundamental de la obra, a diferencia del *Body Art*, la pintura, o el cine, que no reclaman –podría decirse– nuestra presencia física en un espacio. Lo que ofrecen las instalaciones es, pues, una experiencia de centrado y descentrado: obras que insisten en nuestra presencia centrada para poder así someternos a una experiencia de descentrado. En otras palabras, las instalaciones no sólo articulan una noción intelectual de subjetividad dispersada –reflejada en un mundo sin centro o principio organizador–; sino que también construyen un conjunto en el que el sujeto observador puede experimentar esta fragmentación de primera mano.

Así pues, el “descentrado” del espectador que escenifica el arte contemporáneo no es tan simple y automático como puede parecer a simple vista. Este énfasis de las instalaciones en la experiencia de primera mano aparece en los años sesenta como respuesta a la publicitaria cultura de consumo y en oposición a la obra de arte como mercancía. Pero al hacerlo, admiten un mar de llamadas contradictorias a la auténtica experiencia del espectador de la “conciencia elevada” –de cuerpo, ser, lugar, tiempo, grupo social–, paradójicamente como una reafirmación y un descentrado de la subjetividad. Esto

DAN GRAHAM

*Public Space / Two Audiences* (Espacio público / Dos audiencias), 1976



se debe a que las instalaciones juegan con la ambigüedad entre dos tipos de sujeto: el espectador *real* que se adentra en la obra, y un *modelo* abstracto filosófico que se postula mediante el modo en que la obra estructura este encuentro. En cierto modo, esta observación ya fue adelantada por Dan Graham en 1978, al observar que el arte de los sesenta era una “forma nueva de idealismo kantiano” en la que “la *subjetiva* conciencia-en-sí-mismo del espectador aislado sustituye al objeto de arte percibido-por-sí-mismo; la percepción del espectador o espectadora es el producto del arte. Así, en lugar de eliminar el objeto de arte físicamente presente, el enfoque meditativo del arte ambiental crea un objeto secundario velado: la conciencia del espectador como sujeto.”<sup>3</sup> El comentario de Graham señala la ambigüedad de las instalaciones: ¿se convierte la conciencia del espectador en el sujeto/objeto, o en el tema? Las instalaciones y su literatura unifican a los dos sujetos a los que se dirige: el sujeto observador real (que entra en la obra como un “objeto velado”) y un modelo abstracto del sujeto (del cual idealmente se conciencia al espectador a través de su presencia en la obra).

Esta tensión entre el *sujeto modelo* disperso y fragmentado de la teoría postestructuralista y un sujeto observador autorreflexivo capaz de reconocer su propia fragmentación se demuestra en la contradicción aparente entre las pretensiones de las instalaciones de *descentrar* y *activar* a la vez al espectador. Después de todo, descentrar supone la falta de un sujeto unificado de voluntad consciente (es decir, un sujeto “moderno”). La concepción de la democracia como un antagonismo que defendían Laclau y Mouffe contribuye hasta cierto punto a la resolución de este conflicto aparente; aun así, la mayoría de las instalaciones se sostienen gracias a un modelo más tradicional de activación política y, por consiguiente, de subjetividad “moderna”. Como tales, las instalaciones operan en dos niveles, dirigiéndose al espectador real como individuo racional, y planteando un modelo ideal o filosófico del sujeto descentrado. Ambos tipos de espectador están implícitos, pero es imposible reducir el uno al otro: yo, Claire Bishop, no soy intercambiable con el sujeto de conciencia fenomenológica que Bruce Nauman postula en una de sus instalaciones. Pero, paradójicamente, yo, Claire Bishop, quedo sometida por la obra de Nauman a un experimento que fragmenta la percepción de mí misma como un ego autónomo y coherente.

Algunos dirían que este concepto dividido del “sujeto” —como algo centrado y descentrado a la vez— indica un fallo de las instalaciones, sobre todo porque se trata de una época tan fuertemente marcada por afirmaciones que sostienen que el sujeto filosófico no está sólo descentrado, sino completamente

3. GRAHAM, Dan: “Public Space/Two Audiences”, en ALBERRO, Alexander (ed.): *Two-Way Mirror Power. Selected Writings by Dan Graham on his Art*. Cambridge Mass., MIT Press, 1999, p. 157.

muerto.<sup>4</sup> Se podría decir algo así: las instalaciones se alimentan del proyecto postestructuralista de dispersar el sujeto singular y unificado, y de proponer un modelo alternativo de subjetividad como algo fragmentado y múltiple; sin embargo, al hacer esto, el repetido énfasis de las instalaciones en la necesidad de un observador real nos convierte en una síntesis que socava tales deconstrucciones de interioridad, presencia real y dominio. No obstante, la situación es mucho más compleja y cuenta con muchos más matices de lo que permite este argumento: las instalaciones nos proponen como algo *a la vez* centrado y descentrado, y este conflicto es *en sí mismo descentralizador*, puesto que origina un antagonismo irresoluble entre los dos. Las instalaciones reclaman un sujeto observador presente precisamente para someterlo/a al proceso de fragmentación. Si resulta con éxito, esto supone un solapamiento entre el modelo filosófico de subjetividad presupuesto por la obra y la creación de este modelo en el espectador real que la experimenta de primera mano. De este modo, las instalaciones no sólo tratan de problematizar el sujeto como descentrado, sino que también lo producen.

Esta interacción es lo que diferencia la presencia del espectador en las instalaciones de lo sugerido por Michael Fried en su famosa –y cuasirreligiosa– afirmación: “la presencia es gracia”.<sup>5</sup> Las diferencias están claras; con la palabra “presencia” Fried se refiere a la obra de arte, más que al espectador, que queda virtualmente *eclipsado* por ésta (idealmente, pintura y escultura abstractas); el modelo friediano de sujeto es centrado y trascendente, adecuado a la pintura centrada y autosuficiente que se halla frente a nosotros. Las instalaciones, en cambio, exigen la presencia física del espectador precisamente para *someterlo a una experiencia de descentrado*, una transición apropiada a la obra contextualmente dependiente en la que nos encontramos. Pero es aquí donde vemos una diferencia crucial entre el uso que hacen las instalaciones de la filosofía y lo que ésta realmente articula. La fenomenología de Merleau-Ponty es una exposición de nuestra relación *cotidiana* con el mundo y no está dirigida a engendrar mecanismos específicos de fragmentación subjetiva. Asimismo, para Freud y Lacan estamos “descentrados” en todo momento y no sólo cuando experimentamos la contemplación de una obra de arte. En el intento de lograr un momento de descentrado, las instalaciones estructuran implícitamente al espectador, *a priori*, como centrado. Aun así, lo que logran las instalaciones en algunas ocasiones –tal vez escasas– es que el modelo ideal del sujeto se solape con nuestra experiencia real, y que nos sintamos verdaderamente confundidos, desorientados y desestabilizados por nuestro encuentro con la obra.

4. “El estructuralismo, la reconstrucción, el historicismo [...] muchos de los discursos contemporáneos han anunciado la [...] atomización y desaparición del sujeto, y no podemos evitar sentirnos golpeados por la meticulosidad de su disipación.” Joan Copjec, “Introduction” en COPJEC, Joan (ed.): *Supposing the Subject*, Londres 1994, p. xi. Copjec está pensando en el posicionamiento que hace Lacan del sujeto como una división (ex-céntrica al ego freudiano), en la ‘muerte del autor’ de Roland Barthes, en el sujeto de Foucault como un efecto del discurso y en la reinscripción del sujeto de Derrida como *différance*, *destinérance* y *alterity*.”

5. FRIED, Michael: “Art and Objecthood”. *Artforum*, verano 1967, p. 22.

OLAFUR ELIASSON  
*The Weather Project* (El proyecto meteorológico)  
Exhibición en la Tate Modern,  
Londres, 16 de octubre de 2003 - 21 de marzo de 2004  
Fotógrafo de la instalación: Jens Ziehe  
© Olafur Eliasson 2003



El grado de proximidad entre el sujeto modelo y el espectador real puede, en consecuencia, proporcionar un criterio de juicio estético de las instalaciones: cuanto más cerca esté el modelo ideal de la experiencia del espectador real, mayor capacidad de atracción tendrá la instalación. Es posible decir que la insistencia de las instalaciones en la experiencia del espectador pretende cuestionar nuestro sentido de estabilidad y de dominio del mundo, y revelar la “verdadera” naturaleza de nuestra subjetividad fragmentada y descentrada. Al intentar exponernos a la “realidad” de nuestra condición de sujetos descentrados sin fin, las instalaciones sugieren que podemos llegar a adecuarnos a este modelo, y a estar más preparados para negociar nuestras acciones en el mundo y con el otro. Que consiga esto nuestra inmersión física en un discreto espacio contiguo al “mundo real” ha sido el manifiesto tácito –y el logro– de las instalaciones.

### Epílogo: las instalaciones en la actualidad

En el número de verano de 2004 de la revista *Artforum*, James Meyer lamentaba la nueva costumbre de los museos de promocionar “un arte de envergadura”. Citaba al crítico Hal Foster acerca del Guggenheim de Bilbao: “Para hacerse eco en el mundo de la cultura hoy en día hay que hacer un gran estruendo”. Se da por hecho que al gran público le gusta y pide grandes obras: proyecciones que ocupen toda una pared, fotografías enormes y esculturas descomunales. Más que “inducir a la consciencia y provocar la reflexión” –escribe Meyer–, este tipo de arte está “creado para abrumar y pacificar”. Las instalaciones buscan cada vez más elevados patrocinios, lo cual alimenta el sentimiento extendido entre los artistas y críticos de que se ha alcanzado la fecha de caducidad. Liam Gillick dice que “el término [instalaciones] ha llegado a designar una producción mediocre, ‘seria’, de nivel intelectual medio y de contenido pseudoprofundo. Esto ha sido agravado por el uso frecuente del término para indicar cualquier espectáculo reprimido en un contexto de galería de arte”. Gillick, como otros muchos, se resiste a clasificarse como artista de instalación. Thomas Hirschhorn ha renunciado muchas veces a la palabra instalación como descripción de su obra, y ha preferido usar el término muestrario [*display*] con toda su resonancia comercial y pragmática. Otros, como Paul McCarthy con su *Piccadilly Circus* (2003) o Dominique Gonzalez-Foerster, insisten en que es un método más entre los muchos con los que trabajan.

Mientras las obras de estos artistas hacen que el visitante sea consciente del espacio en el que se encuentra, muchos, en los años noventa, pusieron más énfasis en la participación activa del especta-



THOMAS HIRSCHHORN  
*United Nations Miniature* (Miniatura de Naciones Unidas), 2000-03  
 (detalle: Líbano)  
 Cartón, madera, papel, papel de aluminio, pintura en aerosol, libros, impresos, cinta adhesiva, plástico, luces, juguetes pintados, plantas artificiales  
 Aprox. 320 m<sup>2</sup>  
 Rwanda, Sierra Leone, Congo, Kosovo, Bosnia, Chechenia, Timor, Líbano, Palestina, Chiapas, Afganistán

dor para generar el significado de la obra; tendencia que el crítico cultural Nicolas Bourriaud tildó de “estética relacional”. Rirkrit Tiravanija recreó para su obra *Untitled (tomorrow is another day)* (Sin título [mañana será otro día]) de 1997, su apartamento de Nueva York en la Kunstverein de Colonia y lo dejó abierto 24 horas al día, con lo que los visitantes podían ir, comer, dormir, ver la tele o darse un baño. Christine Hill, en cambio, hizo para la *Documenta X* de 1997 *Volksboutique* (Tienda de segunda mano), una tienda de segunda mano abierta y a pleno rendimiento. En ambos ejemplos, el énfasis no recae tanto en la apariencia visual del espacio, sino en el uso que hacen de él los visitantes. De modo más experimental, Carsten Höller ha creado ambientes y artilugios, como por ejemplo su *Pealove Room* (1993), un espacio reducido para hacer el amor sin tocar el suelo (la obra consta de dos arneses sexuales, un colchón y una ampolla y una jeringuilla con PEA [siglas en inglés de la feniletilamina], sustancia química que segrega el cuerpo cuando nos enamoramos, o *Flying Machine* (Máquina voladora) de 1996, en la que se abrocha un arnés a los espectadores y se les hace volar en círculos por la sala; se puede controlar la velocidad, pero no la dirección del viaje.

Otros artistas han convertido las instalaciones en una rama del diseño de interiores. La decoración *funky* de Jorge Pardo para el café bar del K21 de Düsseldorf es un ejemplo de esta tendencia, como también lo es el diseño del suelo oriental en rosa de Michael Lin para el salón del Palais de Tokyo, en París. Asimismo, Pardo también ha diseñado y construido una casa en 4166 Sea View Lane de Los Angeles, que le hace a la vez de hogar y obra de arte. En un principio, cuando fue abierta al público, fue subvencionada por el MoCA, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, California, con ocasión de su exposición individual en 1998. Hoy, la casa es propiedad de Pardo, aunque el museo todavía da información e indicaciones para llegar a ella. Su reciente exposición en Londres mostraba fotografías de una casa en México que está renovando para venderla como obra de arte. Pero, a diferencia de las instalaciones que adoptan la casa como formato –como la de Gregor Schneider *Dead House ur* (Casa muerta ur) reformada una y otra vez (desde 1984)–, los interiores de Pardo son un telón de fondo de la actividad más que el acontecimiento principal en sí: cualquier interés por la inmediatez perceptiva de la conciencia del espectador se disipa en una estética de diseño de buen gusto; es más una experiencia de estilo de vida que contenido cultural.

Un tercer aspecto en que se observa que el arte de instalación ha cambiado en la última década es el aumento de exposiciones comisariadas por artistas. *The Uncanny* (Lo siniestro) de Mike Kelley es un



ejemplo de ello, ya que operaba a dos niveles: como exposición de objetos hechos por otras personas y como una única obra de arte realizada por el artista. Para la mayor parte de los espectadores, *The Uncanny* fue experimentada como una colección de esculturas inquietantes y dobles humanos policromados. Alex Farquharson escribía en una crítica de la exposición: “En lugar de sentir que estábamos en una galería de arte moderno, parecía que nos hubiéramos topado con un set de rodaje de una película de terror, una lección de anatomía del siglo XVIII, una escena de crimen espantosa, o un retablo ocultista.” Para aquellos familiarizados con la obra de Kelley, podía considerarse como una proyección de su interés por el psicoanálisis y la abyección, así como una exploración de estas ideas bajo el formato de exposición. La exposición *Klütterkammer* que hizo John Bock en 2004 en el ICA de Londres complicaba todavía más esta idea. La red de túneles, cabinas y plataformas que Bock construyó alrededor de las galerías sirvió para albergar una selección de objetos efímeros históricos extraños —como por ejemplo la uña de Rasputín—, su propia obra y la de otros artistas que le han influido —más de cuarenta: entre ellos Martin Kippenberger, Cindy Sherman, John McCracken, Matthew Barney y los accionistas vieneses—. Los visitantes tenían que ir a gatas por unas cajas de madera, vencer obstáculos de lana y trepar por unas escaleras desvencijadas para ver la obra. Todos los objetos se contaminaban de la excéntrica visión que tenía Bock del mundo, pero encajaban a la perfección en su caprichoso país de las maravillas con la hojalata, las balas de heno y las repugnantes mantas de fieltro.

La diversidad de las obras detalladas más arriba demuestra que las instalaciones se han convertido en muchas cosas hoy en día. Pero, como observó Gillick, hablar de su “final” es muy difícil, puesto que el término describe “un modo y un tipo de producción más que un movimiento o un fuerte marco ideológico”. Aunque no exista un manifiesto, se podría señalar, sin embargo, la persistencia de ciertas ideas en el trabajo de los artistas contemporáneos que continúan su tradición. Estos valores tienen que ver con un deseo de activar al espectador, en contraposición a la pasividad que caracteriza al consumo de medios de comunicación de masas, y de fomentar una actitud crítica hacia el entorno en que nos encontramos. Cuando la experiencia de visitar un museo compita cada vez más con la de entrar a restaurantes, tiendas o clubes, puede que las obras de arte ya no necesiten adoptar la forma de experiencia interactiva y de inmersión. Por eso, el mejor arte de instalación se caracteriza por cierto antagonismo hacia su entorno, una fricción con el contexto que opone resistencia a la presión organizativa y que, en su lugar, establece sus propios términos de interacción.





**RICHARD HAMILTON** Londres (Gran Bretaña) 1922

**JOHN McHALE** Glasgow [Gran Bretaña] 1922-1978,

**JOHN VOELCKER** Preston [Gran Bretaña] 1927

El crítico norteamericano Hal Foster ha llamado “Primera Edad del Pop” a un conjunto de reflexiones y prácticas llevadas a cabo en Gran Bretaña por los integrantes del *Independent Group*, un colectivo de arquitectos, críticos y artistas particularmente activos reunidos en torno al Institute of Contemporary Art (ICA) de Londres. Desde 1952, el grupo comenzó a realizar distintas actividades y debates en torno a la tecnología y la cultura contemporánea, con el fin de revisar los postulados de la modernidad tras el fin de la Segunda Guerra Mundial. En una Gran Bretaña en pleno reajuste económico y social, el paso de una sociedad de producción a una sociedad de consumo incitó en ellos un espíritu optimista muy mediatizado por su visión a distancia del fenómeno estadounidense. Los medios de comunicación de masas, la publicidad y las nuevas conquistas tecnológicas constituían promesas democratizadoras y de prosperidad, y esto se tradujo en una actitud de apertura a todas las manifestaciones culturales que ya no hacía distinciones horizontales ni verticales: ni entre alta y baja cultura, ni entre diferentes disciplinas artísticas.

La exposición más influyente del Grupo sería la organizada en 1956 en la Whitechapel Art Gallery: *This Is Tomorrow*. En ella, hasta 12 equipos de creadores trabajaron en la construcción de sus respectivas propuestas de ambientes bajo el *leitmotiv* común de la colaboración interdisciplinar. *Fun House*, llevada a cabo por el “grupo 2” –los artistas visuales Richard Hamilton y John McHale y el arquitecto John Voelcker– se convirtió en la más exitosa de todas, y el cartel realizado por Hamilton para representar al “grupo 2”, *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*, es hoy en día una de las más conocidas imágenes de la cultura pop y una de las obras clave del arte del siglo XX. “Adquirimos mayor conciencia de la posibilidad de contemplar el mundo entero a través de la gran matriz visual que nos rodea, una visión instantánea sintética. El cine, la televisión, las revistas ilustradas, los periódicos inundaron a los artistas con un paisaje total...”, diría Hamilton, y en el texto del catálogo los tres componentes del grupo proclamaban: “Rechazamos la noción de que el mañana pueda expresarse a través de la presentación de conceptos formales rígidos. El mañana sólo puede extender las posibilidades



Exposición *The Independent Group*. IVAM Centre Julio González 1990

FUN HOUSE (Casa de la risa), 1956 (reconstruida en 1987)  
Stand prefabricado para el montaje de la obra *Fun House*  
Madera, metal y otros materiales, 500 x 600 x 300 cm (dimensiones variables)  
Donación de Richard Hamilton, 1995

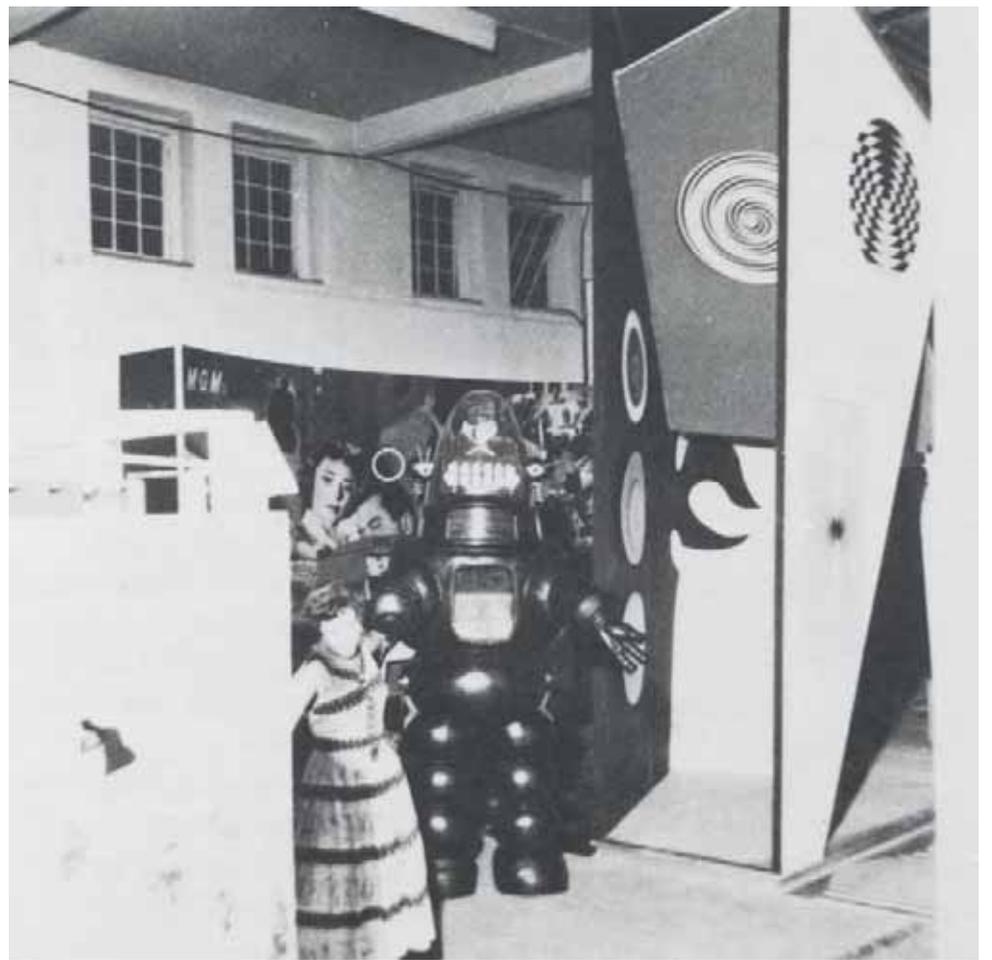


del actual corpus de la experiencia visual”. La *Fun House* constituía, pues, un entorno multimedia (incluso multisensorial) en el que, como en un collage tridimensional, se exhibían sin jerarquías elementos tomados del cine, la cultura de consumo y el arte “elevado”,<sup>1</sup> “reunidos y presentados del modo más excitante posible”. Hamilton hablaría retrospectivamente de la colaboración con McHale y Voelcker explicando que “las ideas fueron desde luego comunes; acordamos que la muestra debería representar las cosas de las que habíamos hablado en el *Independent Group*, como el arte Pop, la música pop, el cine y todas esas cosas que ves en una lista cuando se habla del Pop Art. John McHale estaba muy interesado en problemas ópticos, la psicología de la Gestalt y todo eso. Yo tomé algunas ideas de John y las incorporé. John Voelcker diseñó la estructura”. Sin embargo, McHale y él se fueron distanciando durante el proceso, y la *Fun House* conserva, de hecho, más elementos comunes con el trabajo de Hamilton, como su admiración por la obra de Duchamp (del que se reproducían motivos tomados de sus rotorrelieves), y su interés por el diseño de exposiciones como una forma de controlar el contexto –otra idea duchampiana– en el que las obras e imágenes son percibidas e interpretadas.



1. Para una descripción más extensa de *Fun House*, consultar el texto de Isabel Tejada en este catálogo.

Exposición *The Independent Group*. IVAM Centre Julio González 1990



Aunque finalmente se graduase en arte, Bruce Nauman había iniciado sus estudios universitarios en el campo de las matemáticas: “No logré hacerme matemático, pero creo que hubo un cierto aire de este pensamiento que era muy parecido y que se trasladó al arte. Esta actividad indagatoria es necesaria”. En aquel momento (segunda mitad de los años sesenta) muchos artistas estaban replanteándose de manera radical el significado y la forma en que llevaban a cabo su arte, más allá de disciplinas y estilos. Intentando librarse de condicionamientos, los puntos de partida fueron variados, y Nauman decidió empezar por su estudio: “Si yo era un artista y estaba en el estudio, entonces cualquier cosa que hiciera en el estudio debía ser arte. En este punto el arte se convirtió más en una actividad que en un producto”. Convencido de que “todo movimiento realizado en este espacio podrá tener valor artístico”, Nauman comenzó a grabar acciones simples y obsesivas como la que había llevado a cabo públicamente en su época de estudiante en la Universidad de California: “... de pie con mi espalda en la pared cuarenta y cinco segundos o un minuto, apartándome de la pared, doblándome por la cintura, en cuclillas, sentado y por fin tumbado. Había siete posturas diferentes en relación con la pared y con el suelo. Luego completé de nuevo la secuencia total, pero apartándome de la pared, encarando la pared, y al fin con el perfil izquierdo y el derecho. Había un total de veintiocho posturas y la presentación duró una media hora”. Tres años después, Nauman repetiría esta acción en privado para el vídeo *Wall-floor positions* (1968). La cámara se convirtió en testigo de las evoluciones de Nauman en aquellos años, época en que llegó a realizar unas veinticinco películas en medio fílmico y videográfico.

De hecho, la videocámara se convirtió en una herramienta de autoanálisis tan frecuente para los artistas que la teórica norteamericana Rosalind Krauss llegaría a ligar el vídeo con una “estética del narcisismo”. La introducción del nuevo medio en las prácticas artísticas emergentes de la *performance* y el *body art* vino acompañada de fructíferas consecuencias en las cuestiones que estos trabajos planteaban en su relación con el espacio, el tiempo y el espectador.

Las acciones que Nauman llevaba a cabo en el estudio implicaban nociones como la exploración consciente del cuerpo en un ejercicio de autoconocimiento y su relación con el espacio: “pensaba en ellas como problemas de danza sin ser un bailarín, interesado en el tipo de tensión que surge cuando tratas de hacer equilibrio y no puedes”. Nauman las grababa de forma directa, sin recurrir a la edición, rehuyendo todo atractivo visual a favor de la concentración en la actividad. Al principio, empleaba la cámara sólo para registrarlas, pero pronto comenzó a trabajar con las posibilidades inherentes al medio. Vídeos como el citado *Wall-floor positions*, *Stamping in the studio*, *Bouncing in the corner, n.1*, o *Revolving Upside Down* no eran documentos con los que después restituir la presencia del artista en acción, sino obras videográficas deliberadas realizadas con medios mínimos. Con frecuencia, invertía o escorbaba la posición de la cámara en ellas, con el fin de provocar una desorientación espacial. En cada cinta, Nauman utilizaba distintos tipos de plano estático durante toda su duración (*Revolving Upside Down* recoge un encuadre general del estudio, mientras que *Bouncing in the corner* sólo hace visible su cuerpo del cuello a los tobillos). El propio monitor en que estas obras se muestran colabora a incidir en una sensación de confinamiento que subraya la atmósfera beckettiana de las piezas. Nauman apreció rápidamente la posibilidad de rebobinado del vídeo, ya que esto permitía su reproducción continua, bloqueando definitivamente cualquier narrativa con principio o final y frustrando toda noción de propósito en las acciones. Mediante estas estrategias, que no escamotean la aridez ni ciertos tintes irritantes, el espectador es obligado a realizar un esfuerzo y readecuación mentales constantes, bloqueando la identificación y la experiencia vicaria.

A principios de los setenta, Nauman pasaría de la experiencia del propio artista en el aislamiento del estudio a la construcción de entornos para el espectador. Este desplazamiento está relacionado con sus lecturas sobre psicología de la *Gestalt*: la concepción de espacios intencionadamente molestos y desestabilizadores tenía que ver con una voluntad de obligar al espectador a enfrentarse a situaciones espaciales muy controladas y provocar un análisis de las



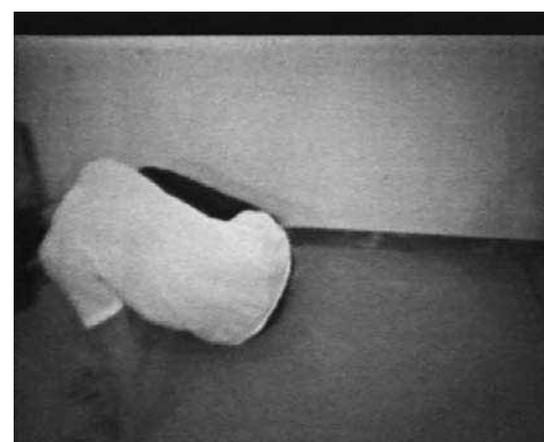
respuestas físicas y psicológicas que éstas suscitaban, a la vez que planteaba una reflexión en torno a la regulación social del espacio y la vigilancia. Si bien estos primeros ambientes (como *Performance Corridor*, de 1969) se conciben para ser experimentados por un espectador individual, pronto Nauman se interesará por la concepción de espacios más amplios en los que explorar la conducta colectiva, animado en parte por la lectura de *Masa y poder* de Elías Canetti y la metáfora que Beckett describía de una comunidad atrapada en un cilindro en *The Lost Ones*. De esta última, Nauman llegaría a decir: “cuando leí esto, una conexión muy poderosa con mucho de lo que había hecho hasta entonces me empujó en la dirección de los ‘túneles’ y el tipo de comentario indirecto que hacen sobre la sociedad”. *Model for Tunnels* forma parte de una serie que Nauman comenzó a materializar en 1977, aunque los primeros dibujos relacionados con estos diseños datan de principios de la década: maquetas de corredores subterráneos, pozos, trincheras, etc. realizadas con todo tipo de materiales que encontraba en su estudio (papel celofán, escayola, hierro, cartón, papel, madera...). Aunque se trate de modelos, y no propiamente de espacios que puedan recorrerse, como comenta Nancy Spector, “la percepción en sí —el encuentro del espectador con su cuerpo y mente en relación con el objeto artístico— puede interpretarse como el tema del trabajo de Nauman”. De hecho, la gran escala que el artista emplea en estas maquetas está directamente relacionada con su voluntad de generar un impacto psicológico en el espectador: “la escala da dos clases de información: información física y visual e información intelectual que indica que la escultura es sólo un modelo. De inmediato te pones a imaginar cómo sería a tamaño real y cómo reaccionarías ante ella” (B. Nauman). Todas las maquetas muestran variados desarrollos de perturbadores entornos controlados, lugares de paso desconectados o de una circularidad exasperante, que no conducen a ninguna parte y adoptan diferentes configuraciones: secciones triangulares, recorridos desiguales, aberturas a un exterior al que no es posible acceder sin correr el riesgo de precipitarse o desniveles desorientadores.

En una entrevista conducida por Joan Simon en 1989, Nauman comentaba: “Mi trabajo proviene de una frustración con la condición humana. Y de cómo las personas rehúsan comprender a otras personas. No es que piense que yo pueda cambiar eso, pero es una parte tan frustrante de la historia humana...” *Good Boy, Bad Boy*, su primer trabajo en vídeo desde 1973, muestra una extrema concisión típica en su trabajo que, sin embargo, despierta respuestas complejas por parte del espectador. Dos monitores dispuestos a la altura de la cabeza muestran respectivamente un primer plano de un hombre negro y una mujer blanca. Ambos entonan las mismas cien frases en un *loop* continuo, notablemente más preocupados por hablar que por escucharse. Se trata de frases simples de conjugación repetitiva. En su aparente banalidad, no obstante, abarcan desde la confesión personal a la imprecación, la solemne calificación moral, el comentario banal o el desamparo. El recitado comienza de forma pausada. Pronto, el ritmo propio de la dicción de cada personaje ocasiona desfases en las voces. Esto introduce una tensión que crece a medida que los actores van imprimiendo un tono progresivamente enojado al texto, dirigiéndose a un espectador que se ve interpelado por la mirada y las sentencias de los actores desde un primer momento: “te involucra al hablarte... No es una conversación: no se te permite hablar. Pero estás involucrado simplemente por el hecho de que alguien emplea esa forma de discurso”. Como en muchas obras de Nauman, en ésta el lenguaje juega un papel central. Si en otros casos se trataba del lenguaje escrito, Robert Storr ha señalado cómo en los años ochenta el vídeo le permite al artista “explorar el vacío entre las denotaciones y las connotaciones de las palabras al contrastar toda una escala de emociones establecidas respecto a una letanía de frases”. Las mismas palabras van adquiriendo significados distintos en función del uso, y éste conlleva no sólo el tono emocional implicado, sino también la posición del sujeto que las emite, en este caso personas de raza y sexo diferente, o del que las escucha: para una persona no angloparlante, la monótona repetición de las conjugaciones verbales puede recordar una lección de inglés.

REVOLVING UPSIDE DOWN (Girando al revés), 1968  
VÍdeo. B/N. Sonido. 60 min  
Adquisición, 1996



WALL FLOOR POSITIONS (Posiciones de pared suelo), 1968  
VÍdeo. B/N. Sonido. 63 min  
Adquisición, 1996



STAMPING IN THE STUDIO (Pateando en el estudio), 1969  
VÍdeo. B/N. Sonido. 63 min  
Adquisición, 1996



GOOD BOY, BAD BOY (Buen chico, mal chico), 1985  
 Vídeo (2 cintas de vídeo, 2 monitores). Color. Sonido. 15.20 min  
 Adquisición, 1993

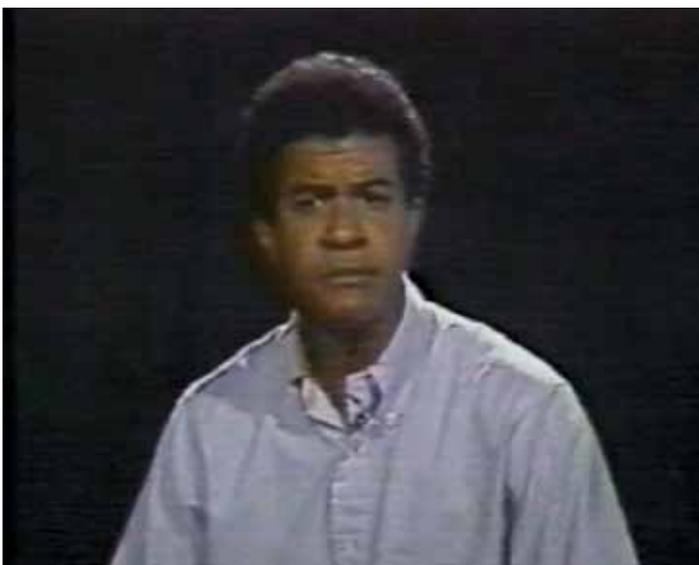


### GOOD BOY BAD BOY

I was a good boy	You're alive	We love
You were a good boy	We're alive	This is our love
We were good boys	This is our life	I hate
That was good	I live the good life	You hate
I was a good girl	You live the good life	We hate
You were a good girl	We live the good life	This is hating
We were good girls	This is the good life	I like to eat
That was good	I have work	You like to eat
I was a bad boy	You have work	We like to eat
You were a bad boy	We have work	This is eating
We were bad boys	This is work	I like to drink
That was bad	I play	You like to drink
I was a bad girl	You play	We like to drink
You were a bad girl	We play	This is drinking
We were bad girls	This is play	I (like to) shit
That was bad	I'm having fun	You (like to) shit
I am a virtuous man	You're having fun	We (like to) shit
You are a virtuous man	We're having fun	This is shit(ing)
We are virtuous men	This is fun	I piss
This is virtue	I'm bored	You piss
I am a virtuous woman	You're bored	We piss
You are a virtuous woman	We're bored	This is piss
We are virtuous women	Life is boring	I like to sleep
This is virtue	I'm boring	You like to sleep
I am an evil man	You're boring	We like to sleep
You are an evil man	We're boring	Sleep well
We are evil men	This is boring	I pay
This is evil	I have sex	You pay
I am an evil woman	You have sex	We pay
You are an evil woman	We have sex	This is payment
We are evil women	This is sex	I don't want to die
This is evil	I love	You don't want to die
	You love	We don't want to die
		This is fear of death.

### NIÑO BUENO NIÑO MALO

Yo era un niño bueno	Yo estoy vivo	Amamos
Tú eras un niño bueno	Tú estás vivo	Esto es nuestro amor
Éramos niños buenos	Estamos vivos	Yo odio
Estaba bien	Esto es nuestra vida	Tú odias
Yo era una niña buena	Yo vivo la buena vida	Odiamos
Tú eras una niña buena	Tú vives la buena vida	Esto es odioso
Éramos niñas buenas	Vivimos la buena vida	A mí me gusta comer
Estaba bien	Esto es la buena vida	A ti te gusta comer
Yo era un niño malo	Yo tengo trabajo	Nos gusta comer
Tú eras un niño malo	Tú tienes trabajo	Esto es comible
Éramos niños malos	Tenemos trabajo	A mí me gusta beber
Estaba mal	Esto es trabajo	A ti te gusta beber
Yo era una niña mala	Yo juego	Nos gusta beber
Tú eras una niña mala	Tú juegas	Esto es bebible
Éramos niñas malas	Jugamos	Yo cago (y me gusta)
Estaba mal	Esto es un juego	Tú cagas (y te gusta)
Yo soy un hombre virtuoso	Yo me divierto	Cagamos (y nos gusta)
Tú eres un hombre virtuoso	Tú te diviertes	Esto es una caca(da)
Somos hombres virtuosos	Nos divertimos	Yo meo
Esto es virtud	Esto es divertido	Tú meas
Yo soy una mujer virtuosa	Yo me aburro	Meamos
Tú eres una mujer virtuosa	Tú te aburres	Esto es un meado
Somos mujeres virtuosas	Nos aburrimos	A mí me gusta dormir
Es una virtud	La vida es aburrida	A ti te gusta dormir
Yo soy un hombre malvado	Yo soy aburrido	Nos gusta dormir
Tú eres un hombre malvado	Tú eres aburrido	Dormir bien
Somos hombres malvados	Somos aburridos	Yo pago
Está mal	Esto es aburrido	Tú pagas
Yo soy una mujer malvada	Yo practico el sexo	Pagamos
Tú eres una mujer malvada	Tú practicas el sexo	Esto es un pago
Somos mujeres malvadas	Practicamos el sexo	Yo no quiero morirme
Está mal	Esto es sexo	Tú no quieres morirte
	Yo amo	No queremos morirnos
	Tú amas	Esto es miedo a la muerte



MODEL FOR TUNNELS (Maqueta para túneles), 1981  
Escayola reforzada, hierro y madera, 80 x 475 x 447 cm  
Adquisición, 1991





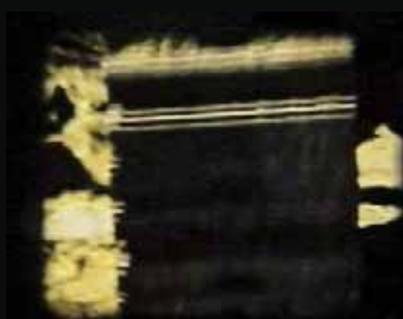
En un texto titulado “Confinamiento cultural” que redactó en 1972 como contribución a Documenta V, Robert Smithson escribía: “Estoy a favor de un arte que toma en cuenta el efecto directo de los elementos tal y como existen de un día para otro además de su representación”. Esta cita aclara las intenciones que guiaban un tipo de obras que comenzó a acometer desde finales de la década anterior y basadas en una dialéctica entre lo que denominó *Sites* (“lugares”: intervenciones realizadas en lugares remotos) y *Nonsites* (“no-lugares”: obras a partir de materiales, planos e imágenes extraídos de o alusivos al *Site* que mostraba después en las salas convencionales). Smithson exploró distintas estrategias basadas en el diálogo entre sus obras al aire libre (que incorporaban tanto la intervención del artista como la posterior acción de los agentes naturales sobre la obra), sus trabajos realizados para espacios expositivos y sus numerosos escritos. Esta labor se enmarcaba en una crítica al idealismo implícito en el espacio pretendidamente neutro y aséptico del museo moderno, del que escribió: “La Historia es representacional, mientras que el tiempo es abstracto, y ambos artificios se pueden encontrar en los museos [...] El museo socava nuestra confianza en los datos de los sentidos y erosiona la impresión de las texturas en las que nuestras sensaciones existen [...] Visitar un museo es un recorrido de un vacío a otro vacío”. La dinámica interior/exterior que estas obras ponen en marcha, sin embargo, no pretendían simplemente minar el museo, sino encontrar un campo de acción fértil que terminaba por culminar en una atopía, la consideración del mundo como un museo ampliado, “un museo infinito cuyo centro se encuentra en todas partes y cuyos límites en ninguna”: “aunque el *Nonsite* designa el *Site*, el propio *Site* está abierto, realmente libre de confinamientos y en continuo cambio. Así que la cuestión era conjuntar ambas cosas”.

Smithson consideraba que *Spiral Jetty* era la culminación de sus investigaciones en torno a la dialéctica *Site/Nonsite*. Levantó un brazo de tierra 1.500 pies de longitud que se internaba en espiral en el lago, empleando para ello materiales extraídos del mismo paisaje. Globalmente, la obra incluía distintos desarrollos, comenzando por la construcción de la *earthwork* en el Gran Lago Salado, la pelí-

cula, el texto del mismo título que publicó en la revista *Artforum* y un proyecto que nunca llegó a realizar: el Museo de *Spiral Jetty*, una sala subterránea en el entorno del lago a la que se accedería por una escalera de caracol y en la que se exhibiría la proyección del filme junto con otros elementos referidos al muelle en espiral “real” (rocas con cristales salinos, fotografías circulares).

La película, realizada con la ayuda de su esposa Nancy Holt, Bob Fiore y Barbara Jarvis, consiste en un complejo collage de imágenes acompañadas de los comentarios en *off* de Smithson. Un viaje hacia el Gran Lago Salado, el propio desarrollo de realización de la *earthwork* y la película, las ideas que la inspiraron, mapas que relacionan su situación topográfica actual con procesos geológicos milenarios, dinosaurios en un museo de historia natural, junto con imágenes que traducen en términos cinematográficos la experiencia del recorrido de la obra o acciones llevadas a cabo en ella se entremezclan de forma aparentemente anárquica pero con una gran coherencia poética, acumulando libremente distintos sistemas y capas de tiempo, espacio y sentido en una cadena de signos que parte de la obra realizada en el remoto lago hasta su recepción en la sala oscura. Ésta es materialmente tomada en consideración dialéctica con el exterior: sintomáticamente, la película comienza, se desarrolla y termina aludiendo a los fenómenos físicos y perceptivos procurados por la energía solar.

Smithson volvería a la espiral con posterioridad. “Me di cuenta de que me estaba ocupando no tanto del centro de las cosas como de las periferias. Así que me empecé a interesar en todo ese diálogo entre, digamos, la circunferencia y el centro, y cómo esas dos cosas funcionaban juntas”. Un año después de llevar a cabo *Spiral Jetty*, fue invitado a participar en *Sonsbeek 71* (Holanda). Allí concibió un proyecto doble, titulado *Broken Circle, Spiral Hill*, para una cantera agotada al noroeste de Emmen. De esta obra, que suponía su primer esfuerzo realizado para recuperar una zona abandonada a través del arte, diría que se trataba de un lugar en que “el futuro remoto se encuentra con el remoto pasado”. El IVAM cuenta entre sus fondos con uno de los dibujos vinculado al proyecto. En *Spiral*

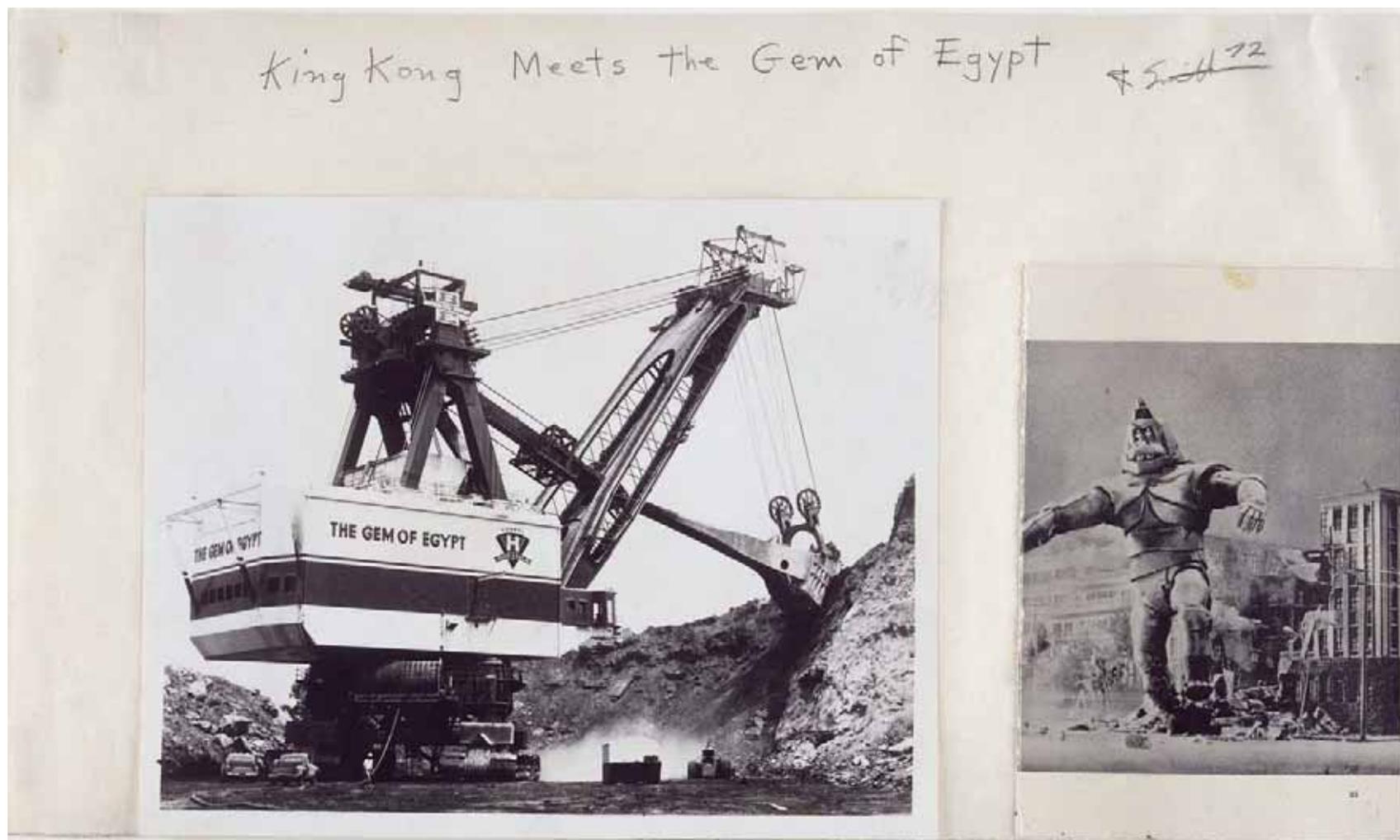


*Hill*, la espiral toma forma en altura, haciendo visibles estratos que en el recorrido se muestran como uno. El IVAM conserva también dos obras relacionadas, un boceto de 1971 referido a la “escultura” *Pierced Spiral*, de 1973. Los materiales empleados en ésta última son elementos extraídos de dos ámbitos que interesaban mucho a Smithson: un cartón ondulado de desecho procedente de la civilización postindustrial y unos palos provenientes de la naturaleza. Cercano a los *Nonsites*, su combinación en forma de espiral precaria parece dibujar un mapa atópico. Tanto *Spiral Hill* como *Pierced Spiral* han recordado por su forma al *Monumento a la III Internacional* de Tatlin, y, sin embargo, pueden leerse como su estricto negativo: frente a la fe en la historia y el progreso de una sociedad industrializada basada en el nuevo sistema de organización social comunista, las espirales de Smithson oponen la imagen de un discurrir entrópico.

La entropía, concepto fundamental en el discurso de Smithson, asoma también en un foto-collage de 1972, *King Kong Meets the Gem of Egypt*. En él, un buldózer excavando en la roca (la Gema de

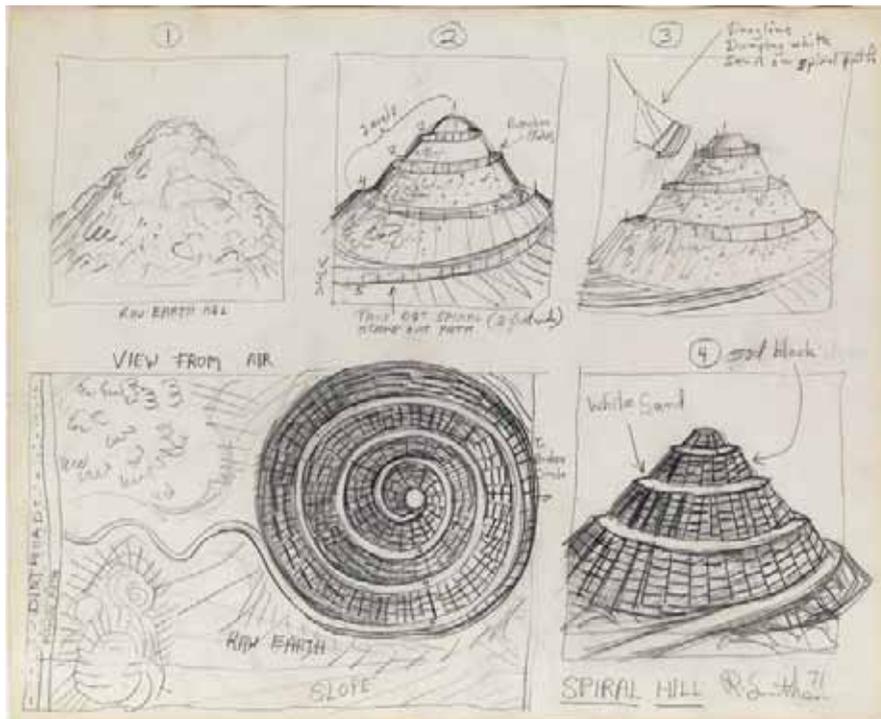
Egipto) y un simio gigante causando estragos en una ciudad (King Kong) se ponen en relación no sin buenas dosis de sentido del humor y un tono desinhibido muy propio del artista. Smithson sentía desde sus visitas infantiles a los dioramas del Museo de Historia Natural una gran fascinación por los dinosaurios, y éstos se convertirían en motivo de algunas pinturas tempranas en las que los empleaba para alejarse de la representación antropomórfica. Los reptiles eran una presencia recurrente en los dibujos, collages y fotomontajes de principios de los sesenta. *It's King Kong*, un collage realizado entre 1961 y 1963 (Col. Whitney Museum of American Art, Nueva York) en el que un simio amenazador irrumpe en medio de distintas fotografías de edificios símbolo de civilización, formaba parte de esa serie de imágenes que aunaban reminiscencias prehistóricas con sensacionalismo hollywoodiense. En *King Kong Meets the Gem of Egypt*, Smithson mezcla cultura popular, la acción erosiva del hombre sobre el entorno natural y la actividad destructiva de la naturaleza sobre la civilización como partes de un proceso entrópico abierto que engloba naturaleza y cultura en una constante mutación.

KING KONG MEETS THE GEM OF EGYPT (King Kong se encuentra con la Gema de Egipto), 1972  
Foto-collage, 26,5 x 45 cm  
Adquisición, 1992

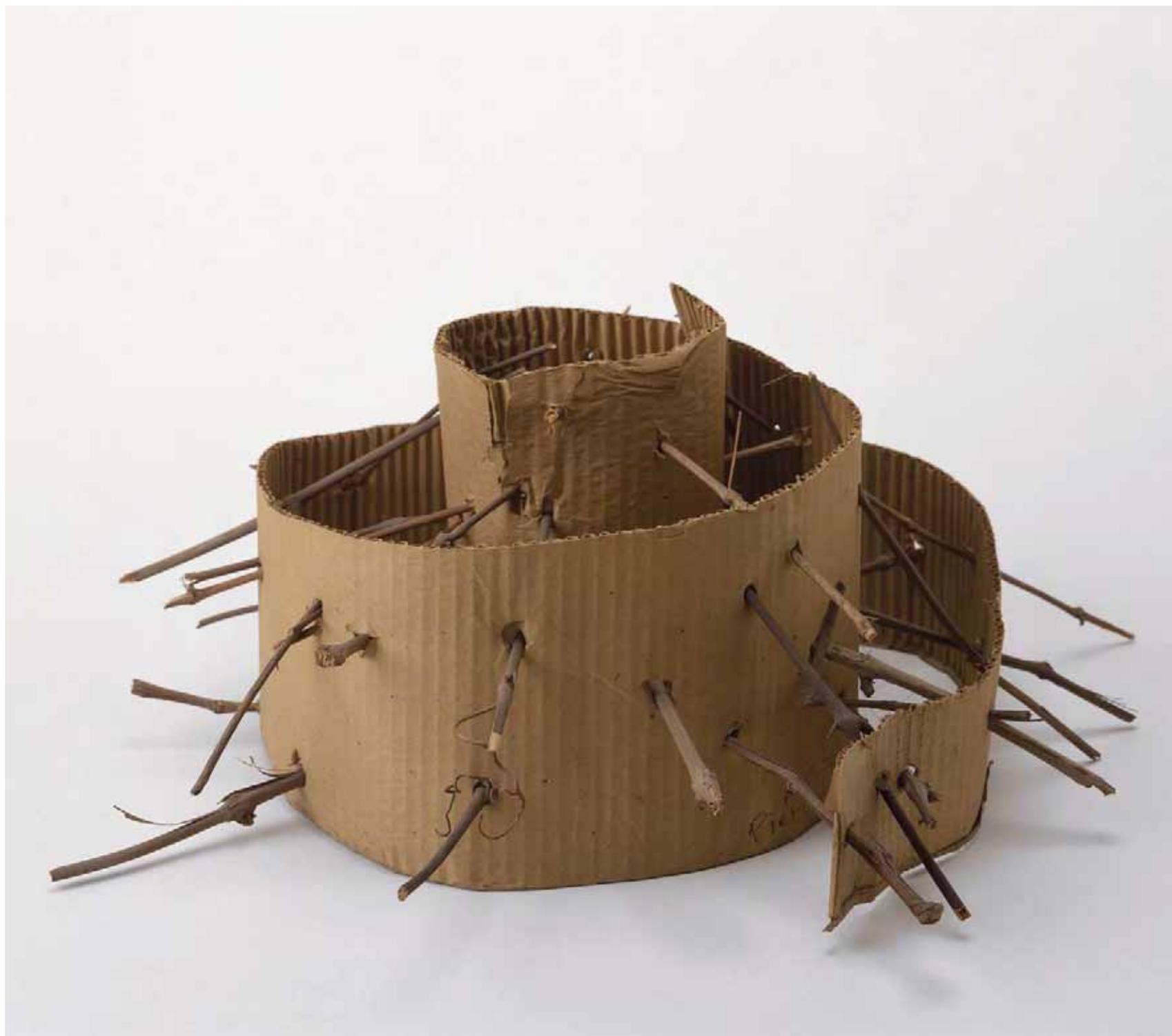


SPIRAL HILL (Colina espiral), 1971  
Lápiz sobre papel, 31,7 x 39,6 cm  
Adquisición, 1993

PIERCED SPIRAL (Espiral perforada), 1971  
Lápiz sobre papel, 47,8 x 36,3 cm  
Adquisición, 1993



PIERCED SPIRAL (Espiral perforada), 1973  
Cartón y madera, 24 x 54 x 57 cm  
Adquisición, 1992



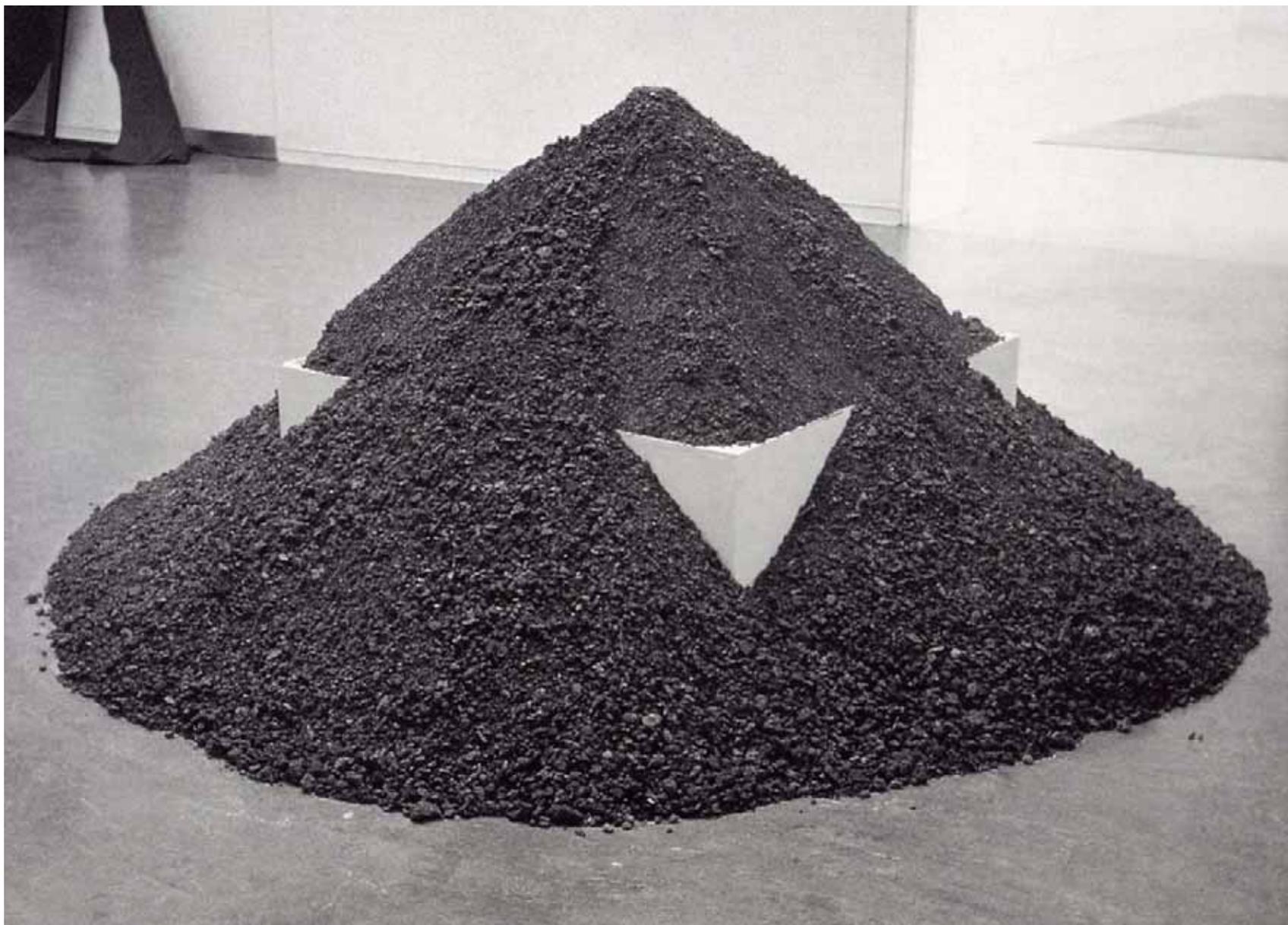
Tras iniciar su carrera como fotógrafo, Reiner Ruthenbeck ingresó en 1962 en la Kunstakademie de Düsseldorf, institución que jugó un papel clave en la efervescencia cultural que viviría la ciudad alemana a lo largo de la década. Docentes como Joseph Beuys se convirtieron en catalizadores de una intensa actividad, debate, reflexión e intercambio de ideas en torno a las capacidades transformadoras del arte y la difusión de nuevas prácticas artísticas. Desde la Academia se organizaron eventos que, como el célebre *Festum Fluxorum*, hicieron coincidir a una nueva generación de artistas alemanes (Jörg Immendorf, Blinky Palermo, Katharina Sieverding, Gerhard Richter o Sigmar Polke) con otros creadores internacionales provenientes de distintas disciplinas (Daniel Spoerri, Nam June Paik, Robert Filliou, Marcel Broodthaers, Dick Higgins, George Maciunas, etc.).

*Aschehaufen VIII, über Quader*, realizada en 1970, pertenece a una serie iniciada con anterioridad y parcialmente exhibida en 1968 en la Wide White Space Gallery fundada por Panamarenko (Amberes). Estas obras consistían en conos de ceniza industrial vertidos *in situ* sobre otros elementos de distintos materiales: tablas de madera, tubos de metal, un ovillo de alambre... El empleo de materiales inusuales y el uso de sus propiedades físicas (flexibilidad, peso, gravitación, levedad, etc.) como motivo plástico eran características comunes con el trabajo de Beuys, con el de algunos artistas italianos cuya obra comenzaba a emerger en aquel momento bajo la denominación de *Arte Povera* y con los norteamericanos que fueron agrupados en torno al concepto de “antiforma”.

Sin embargo, si muchos de estos artistas fomentaban la proliferación de asociaciones personales o antropológicas del material o liberaban su comportamiento como una forma de introducir sistemas abiertos a la configuración de la obra, el trabajo de Ruthenbeck se distinguirá por someterlos a un tratamiento dialéctico del que emerge un potente sentido unitario. Al poner en contacto dos elementos contrastantes tan sencillos como un paralelepípedo blanco y un montón de ceniza, Ruthenbeck consigue concentrar la atención del espectador en una percepción relacional cuya experiencia emerge del reconocimiento inmediato de propiedades opuestas: claro / oscuro, compacto / disperso, duro / blando, estabilidad / fugacidad, etc. “Quiero mostrar al mismo tiempo polaridad y unidad, contrastes que se concentran en una unidad formal”, explica el artista. De este modo, Ruthenbeck pretendía obtener el mayor grado de abstracción basándose estrictamente en la materialidad de la obra, lo que lo aleja del idealismo que había caracterizado a los proyectos abstraccionistas de la primera mitad del siglo XX.

Las obras constituyen “momentos de tensión” que se libran entre sus propios componentes y el lugar en que se instalan, y esto las dota de una silenciosa absorción: “Reduje al máximo posible las estructuras formales. El resultado ofrece poco alimento al intelecto. Quiero llevar al espectador a una recepción contemplativa y total de mi obra”, comentaría Ruthenbeck, que añade: “la experiencia de la meditación se refleja seguramente en mi arte”.

ASCHEHAUFEN VIII ÜBER QUADER (Montón de ceniza VIII, sobre cuadrado), 1970  
Ceniza industrial y madera, 85 x 225 x 225 cm  
Adquisición, 1991



En 1961, Dieter Roth hizo la primera de sus “salchichas literarias” (*Literaturwürst*), elaboradas a base de libros de autores que no le gustaban o cuyo éxito envidiaba triturados. En algunas mezcló este ingrediente con grasa y especias, según recetas tradicionales, y en 1974 llegaría a convertir en picadillo veinte volúmenes con las obras completas de Hegel. A las primeras *Literaturwürsten*, curioso híbrido entre objeto escultórico, literatura y “comida”, seguirían los experimentos de Roth con materiales comestibles. Iniciados durante su estancia en Estados Unidos como profesor visitante en la Rhode Island School of Design en 1965, incluiría en ellos desde chocolate hasta queso, salchichas o frutas –una dieta, por cierto, muy germana: “yo me llamaría un inventor de máquinas hechas con la intención de entretener (o inspirar) sentimientos (o pensamientos) que ayuden a digerir esta civilización centroeuropea enfangada”–.

Roth estaba fascinado por el modo en que los elementos orgánicos se descomponían en función de las circunstancias ambientales que los rodeaban, incorporando el tiempo como un factor más de la obra y colaborando a hacer de ella una entidad con vida propia: “La leche ácida es como el paisaje, siempre cambiante. Las obras de arte deberían ser así, deberían cambiar como el propio hombre, crecer y morir”.

Un año antes de realizar la *Gewürzfester* (ventanas de especias) del IVAM, Roth celebró una polémica exposición en la galería de Eugenia Butler en Los Ángeles –*Staple Cheese (A Race)*– en la que treinta y siete maletas repletas de queso iban pudriéndose durante el tiempo de duración de la muestra. Más allá de las nociones

obvias de impermanencia, cambio, caducidad y deterioro, y un claro sentido escatológico, que estas obras exploraban, con ellas el artista pretendía enriquecer la experiencia sensorial del arte involucrando también el olfato: “oler es un vehículo importante para mi memoria”, explicaba, y en algún momento declaró haber empleado el chocolate por el placer que le producía su aroma.

“Después de hacer cosas repugnantes con la comida enmohecida, queríamos hacer algo bello, refinado. Estimulados por los olores maravillosos en el mercado de las hierbas, donde las especias se presentan en bolsas grandes, nos surgió la idea de utilizarlos para hacer objetos”, comenta su colaborador Rudolph Rieser. Las “ventanas de especias” fueron uno de estos tipos de obras. Roth encargó a un carpintero de ataúdes de Düsseldorf la construcción de las vitrinas en las que luego Rieser vertería las especias según las indicaciones del artista. Las vitrinas cuentan con goznes para poder girarlas y usar los tiradores que permitirían percibir el olor más intensamente. Roth había producido ya en los años cincuenta y principios de los sesenta obras que involucraban la participación del espectador, el movimiento y la excitación sensorial, si bien dentro de los parámetros estrictamente visuales de las vanguardias opto-cinéticas. Colgadas como si fueran cuadros, las *Gewürzfensteren* conformaba diferentes composiciones con número variable de aparadores. En su interior se alojaban distintas variedades de especias o una sola. Al asomarse a estas “ventanas”, el espectador percibe lo que parecen horizontes paisajísticos o profundidades geológicas, representaciones pictóricas creadas por el azar de la caída y la pigmentación propia de las especias.

GEWÜRZFENSTER (Ventanas de especias), 1971  
Madera, cristal y especias, 78 x 157 x 7 cm  
Ed. 17/30  
Adquisición, 1994



Ligado desde los inicios de su carrera al *Land Art*, Hamish Fulton prefiere llamarse a sí mismo “artista caminante”. Aunque lo que se presente al espectador sean fotografías, textos, dibujos, libros de artista o murales, éstos no son sino los medios a través de los que comunicar al espectador el contenido real de la experiencia artística: el trayecto andado. “¿Es el camino realmente el arte?”, se pregunta en un momento dado, para responderse: “el camino puede pensarse como una forma artística”. Por tanto, para Fulton es esa experiencia del caminar por un lugar concreto lo que constituye el aspecto central; de ahí la conocida máxima que rige su trabajo: “sin camino no hay obra” [*no walk, no work*].

En el fondo, lo que Fulton hace es llevar a la práctica de manera radical la clásica metáfora de la vida entendida como un camino. Un camino que, de manera sintomática, recorre a solas la mayor parte de las veces, y que termina siendo no sólo físico, sino también espiritual. Igual que en la vida, Fulton parte de un propósito trazado de antemano (recorrer un número de millas al día de un determinado punto a otro, por ejemplo) que se irá enriqueciendo con los desafíos que las circunstancias del viaje van imponiendo y

los encuentros que se suceden en su transcurso (“en caso de duda, sigue caminando”): “Caminar es un intento de sentirme física y mentalmente superado –con el deseo de flotar a través del ritmo que se crea caminando– para experimentar un estado de euforia temporal, una íntima relación de mi mente con el mundo natural exterior”, explica. Se trata, por tanto, de un proceso de interiorización y armonización entre el yo y el entorno, de ahí que, a diferencia de otros artistas “caminantes” como Richard Long o Andy Goldsworthy, Fulton se muestre reacio a modificar la naturaleza en sus paseos.

En sus excursiones, Fulton suele llevar cuadernos en cuyas notas y apuntes se basa para las intervenciones murales y textos que luego muestra en las exposiciones. Los *Campfire Drawings* de la colección del IVAM presentan la inmediatez del registro gráfico de la experiencia de un lugar concreto, resumido en el trazo de la trémula línea del horizonte y los fenómenos atmosféricos que se superponen sobre éste. Más que una intención descriptiva, los trazos tienden a una fidelidad con los ritmos de la naturaleza y cierta soltura producto de una conciencia en comunión con el entorno. La obra del

Exposición *Hamish Fulton*. IVAM Centre del Carme, 1992



COMB FELL, 1976  
Tipografía y gelatina de plata sobre papel (copia de época), 109,5 x 130 cm  
Adquisición, 1991



COMB FELL

A THIRTY-MILE WALK FROM THE NORTH SEA SHOPS TO THE CHESTNUT HILLS AND BACK.  
NORTH-EAST ENGLAND - SPRING 1976

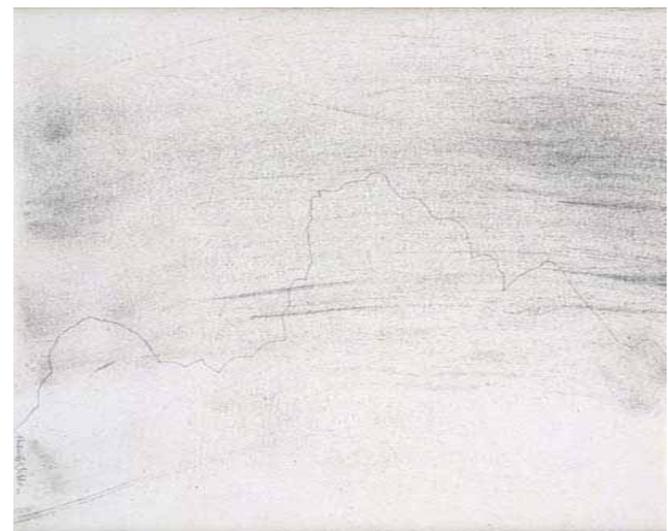
inglés se ha ligado con la tradición nacional del paisajismo pastoral y con el romanticismo. Sin embargo, él se refiere a sus visitas a los asentamientos de cheyennes y sioux en Montana, Dakota y Utah en 1969, culturas en las que encontró una forma de vida más cercana a la naturaleza, como una experiencia formativa clave. Con el paso de los años, Fulton ha incorporado en su trabajo otras muchas fuentes de influencia ajenas al campo artístico, desde la disciplina de los montañeros hasta los saberes de los monjes budistas.

La fotografía de *Comb Fell* localiza al espectador en uno de los parajes recorridos durante el trayecto que realizó en la primavera

de 1976 entre la costa del Mar Norte y las colinas Cheviot (frontera natural entre Inglaterra y Escocia), un viaje que duró dos días para volver al punto de partida. Estos pormenores son enunciados en el texto que sirve de pie de foto, una composición tipográfica al estilo minimalista típico de Fulton. En su obra, las fotografías nunca tienen carácter autónomo: su cualidad documental es subrayada por la persistente inserción de esos breves textos que añaden una información ausente en la imagen pero esencial al proyecto. Al incluir estos apuntes, el artista no sólo pretende suministrar detalles precisos de su realización, sino también ofrecer datos que el espectador pueda relacionar con momentos concretos de su propia vida.



SKYLINES... CAMPFIRE DRAWINGS. MEXICO (Líneas de horizonte... Dibujos de hoguera de campamento. México), 1987  
Lápiz sobre papel, cinco dibujos 21 x 25,5 cm cada uno  
Adquisición, 1991



“Me incluyo en la línea de los que pretenden establecer un puente entre las ciencias y las artes, ampliando de esta manera el repertorio idiomático ‘artístico’ con nociones básicas actualizadas por los avances conceptuales de nuestro tiempo”, explicaba José María Yturralde en una carta de noviembre de 1970. Dos años antes, Yturralde se había incorporado al Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid, donde un grupo de investigadores interdisciplinar conformó el núcleo de los Seminarios de Generación Automática de Formas Plásticas, primera experiencia coherente del uso de medios informáticos con aplicación artística en nuestro país, dentro de una serie de iniciativas que a escala internacional se denominaron entonces *Computer Art*. Inmediatamente antes, Yturralde había formado parte del grupo “Antes del Arte” (1967), liderado por el crítico Vicente Aguilera Cerni y nacido en Valencia de la urgencia de analizar, sistematizar y poner al día las bases teóricas y operacionales de unas prácticas artísticas que sentían hipertrofiadas por una rémora intuicionista y subjetivista fomentada por intereses de mercado y la inercia cultural de la España franquista, y que anulaban de raíz un aspecto central de la creación artística: el arte como un método de conocimiento.

La actividad de Yturralde se había venido centrando en investigaciones de raíz constructivista y opto-cinética, un tipo de experiencias en las que ponía constantemente a prueba la eficacia comunicativa de sus formulaciones y mediante las que desarrolló sus preocupaciones en torno a la representación del espacio y el estímulo de una percepción activa por parte del espectador. Sus “figuras imposibles”, en las que trabajaba desde 1967, habían surgido de la pretensión de obtener figuras tridimensionales utilizando datos bidimensionales, requiriendo un análisis participativo y una reeducación mental, y en ellas existía una deliberada intención de someter al espectador a una tensión a la búsqueda de soluciones a situaciones perceptivas ambiguas.

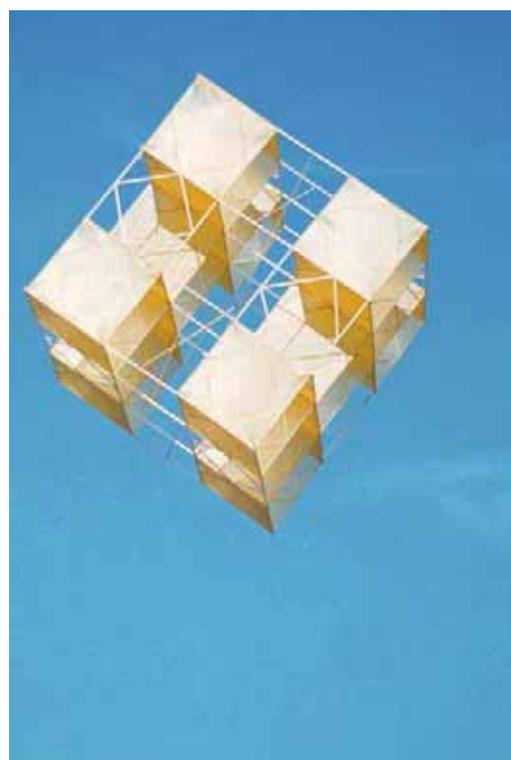
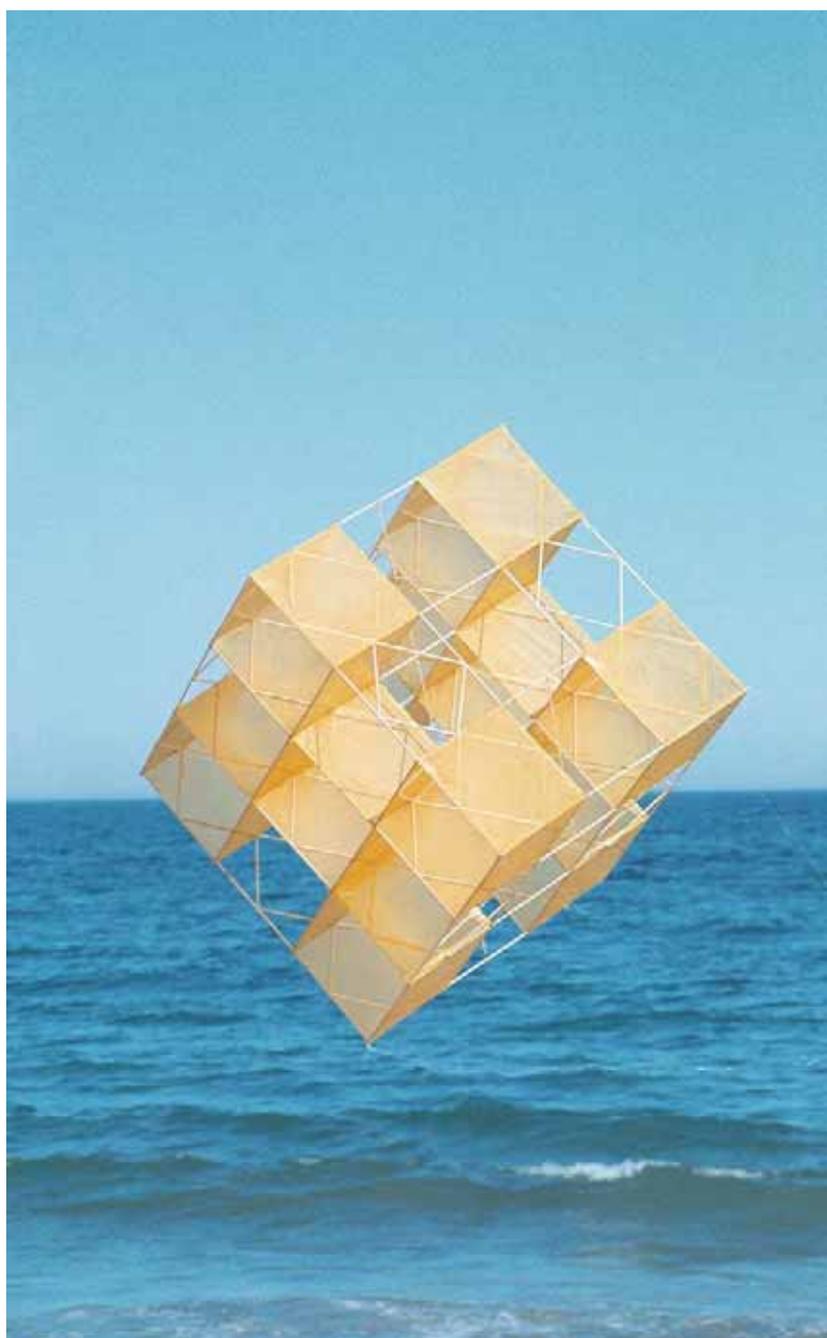
Tras su primera retrospectiva, celebrada en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid en 1973, Yturralde obtuvo al año

siguiente una beca gracias a la que se desplazó al Center for Advanced Visual Studies del Massachusetts Institute of Technology (MIT), donde prosiguió con sus estudios sobre sistemas proyectivos de más de tres dimensiones y otras tecnologías aplicadas al arte como el láser y la fibra óptica, pero también fuentes energéticas naturales (sol, viento, mareas, olas, etc.) de las que parten las estructuras volantes.

*Estructura volante II* es una de las más antiguas piezas de estas series que se conservan. “Me dedicué al estudio de redes que permitieran establecer relaciones espaciales más allá de la tercera dimensión como soporte de un flujo formal capaz de explorar los nuevos espacios”, ha explicado el artista. Yturralde recogió las experiencias cosechadas en España y, a través de los nuevos influjos recibidos por el estimulante contacto con sus compañeros del MIT y la lectura de obras como el *Synergetics* de Buckminster Fuller, empezó a concebir nuevas estructuras geométricas, retículas de madera de balsa que son representaciones espaciales complejas pensadas para inserirse en la inmensidad del espacio real: “los cielos y el espacio,



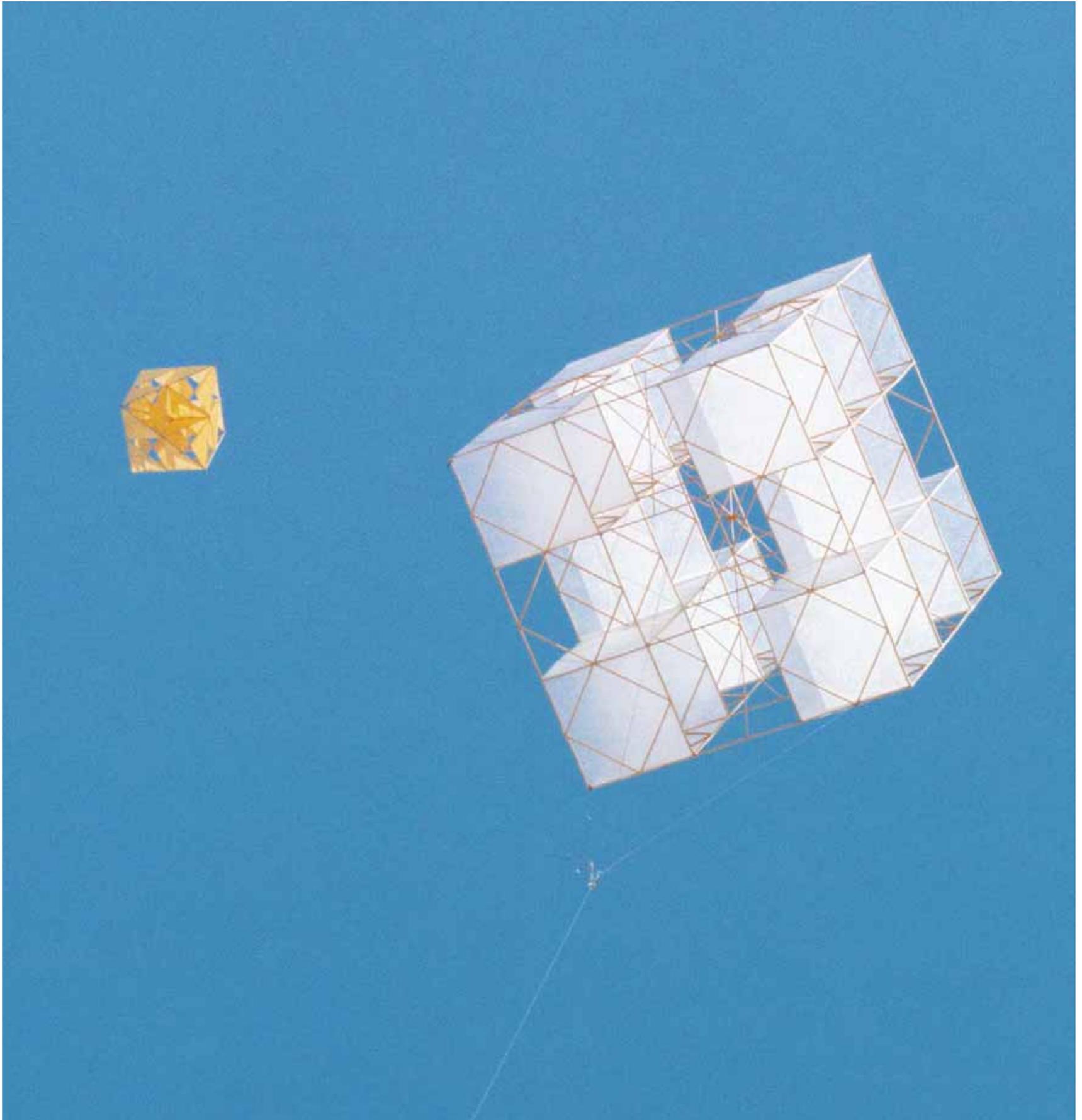
ESTRUCTURA VOLANTE II, 1976  
Papel y madera, 184 x 186 x 184 cm  
Donación del artista, 2000



la luz y el color, su ausencia o las sombras, la brisa y sus murmullos son el soporte donde intento establecer estas estructuras capaces de volar, y quizás, de interpretar la dinámica, la relatividad de nuestra posición en el cosmos, la interacción de todos los componentes de la naturaleza, el sentimiento de integración en la infinita complejidad y al mismo tiempo simplicidad del universo”.



Biennale di Venezia 1978



**ANTONI MIRALDA** Terrassa (Barcelona) 1942

**BENET ROSSELL** Ager (Lérida) 1937

Antoni Miralda y Benet Rossell formaban, junto a Joan Rabascall y Jaume Xifrà, el grupo que Alexandre Cirici llamó “los catalanes de París”, jóvenes artistas que, desde los años sesenta, tomaron distancias con respecto al cerrado ambiente cultural de la España franquista para instalarse en la capital francesa, donde entraron en contacto con la revitalizada escena del *nouveau réalisme*.

Miralda mostraría su trabajo internacionalmente desde fechas tempranas. En 1966 presentó en el ICA de Londres una serie de dibujos realizados el año anterior, apuntes tomados durante el servicio militar en el campamento de Castillejos: “la observación de las posturas adoptadas por los soldados durante las largas horas de instrucción, las piezas del uniforme, los accesorios, el calzado, etc., me sirvieron como motivo de concentración y estudio, pero sobre todo de supervivencia y escape”. Estos dibujos supusieron el inicio de distintas series que desarrolló simultáneamente en los años sucesivos y que culminarían en la película realizada con la colaboración de Rossell, *París. La Cumparsita*.

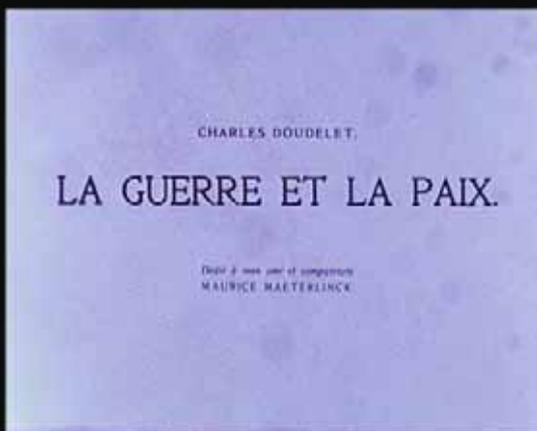
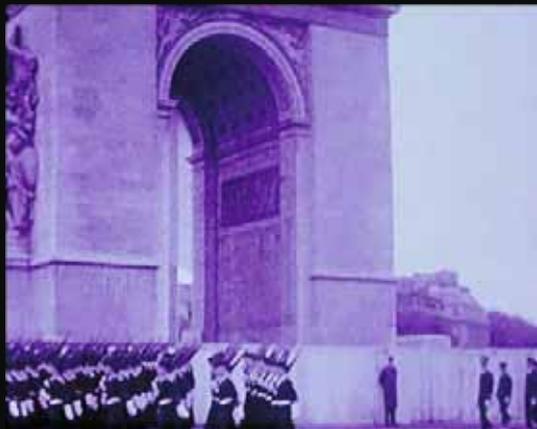
Soldaditos de plástico blanco y negro se convirtieron en la presencia iconográfica predominante de estas obras. Con ellos, invertía y ridiculizaba el brazo armado de la autoridad estatal y, sobre todo, los valores militares ritualizados socialmente desde la infancia y venerados y reactualizados públicamente a través de monumentos urbanos. Miralda dispuso los soldados formando “cuadros” sobre telas y tablas en los *Soldats-soldés* (soldados de saldo) realizados entre 1967 y 1970, “metáforas de las reglas del juego de la guerra”. En 1968 inicia otra serie, los *Essais d'amélioration* (ensayos de mejora), “versiones ‘mejoradas’ de objetos de la vida cotidiana, en la calle y en la naturaleza, así como estatuaría popular y clásica (copias del Louvre), imaginería histórica (pósters de la Primera Guerra Mundial) y todo tipo de elementos de significación iconográfica o simbólica”. Con los *Éssais*, Miralda realiza sus primeras intervenciones sobre monumentos públicos, introduciendo batallones enteros de soldaditos sobre las

escenas de los relieves de la Place de la République o el Duomo de Milán, o empleándolos junto con telas estampadas de Jouy para modificar las musas de la Pintura, la Escultura y la Arquitectura del Palais Galliera durante la *Bienal de París*. Las figuritas de plástico aparecían también en distintos proyectos de *Monuments funéraires* ideados por Miralda en las mismas fechas como homenaje “a generales reales o imaginarios, sus mujeres, amantes y perros mascota”.

Este interés por el espacio público y el monumento como aglomerador de significados y ritos colectivos dará paso a las obras de carácter participativo que Miralda llevaría a cabo en la década siguiente, organizando desfiles, fiestas y ceremonias centrados en comida de colores. La película *París. La comparsita* supone una primera aproximación a este ámbito, si bien desde las temáticas desarrolladas en las series citadas. La cámara de Benet Rossell —que acompañará a Miralda en la filmación posterior de algunos ceremoniales— recoge el recorrido del artista por la ciudad de París acompañado por el consabido soldado de plástico en su sempiterna y estereotipada posición de ataque, esta vez a tamaño natural. La escena inicial presenta a Miralda entre la concurrencia de un desfile militar en torno al Arco del Triunfo. Esta patriótica ceremonia en tiempos de paz inspira al sonriente protagonista, que acto seguido aparece bañándose al aire libre en un barreño junto al soldado antes de iniciar su periplo. A cuestas, en un carrito a ruedas o sobre la vaca de su coche, el soldado es embarcado en un viaje situacionista por calles y lugares emblemáticos de la ciudad, desencadenando subversivas discontinuidades propiciadas por la interferencia del soldado en espacios de uso y connotaciones sociales establecidos: Nôtre Dame, la Escuela de Bellas Artes, la torre Eiffel, el cine, la vida nocturna de Pigalle, el cementerio... La película muestra un tono humorístico cercano al cine cómico mudo, con textos intercalados entre las escenas extraídos de *La Guerre et la Paix* de Charles Doudelet y una irónica y ecléctica banda sonora seleccionada por el propio Miralda



con temas populares de distintos estilos y épocas, desde la *Canción del Arlequín* de la zarzuela *La Generala* hasta el entonces reciente éxito de ventas *El soldadito* interpretado por el grupo folk La Compañía.



UNTITLED (CUT DRAWING) (Sin título [Dibujo cortado]), 1972  
Papel, grafito, tinta, madera y cristal, 120 x 112 x 7 cm  
Adquisición, 1992

Arquitecto de formación, estudiante de literatura, ayudante de Dennis Oppenheim y Robert Smithson, Gordon Matta-Clark fue un artista con una extraordinaria capacidad para extraer las conclusiones más avanzadas que la generación inmediatamente anterior había puesto sobre el tapete y emplearlas en su propio trabajo. Su obra revela una compleja y rica permeabilidad entre escultura y arquitectura, entre especificidad espacial y producción de piezas fotográficas, fílmicas o videográficas, entre instalación y *performance*, entre proceso y producto, entre arte y vida cotidiana y entre permanencia y transitoriedad que lo han convertido en uno de los más influyentes artistas de las últimas décadas.

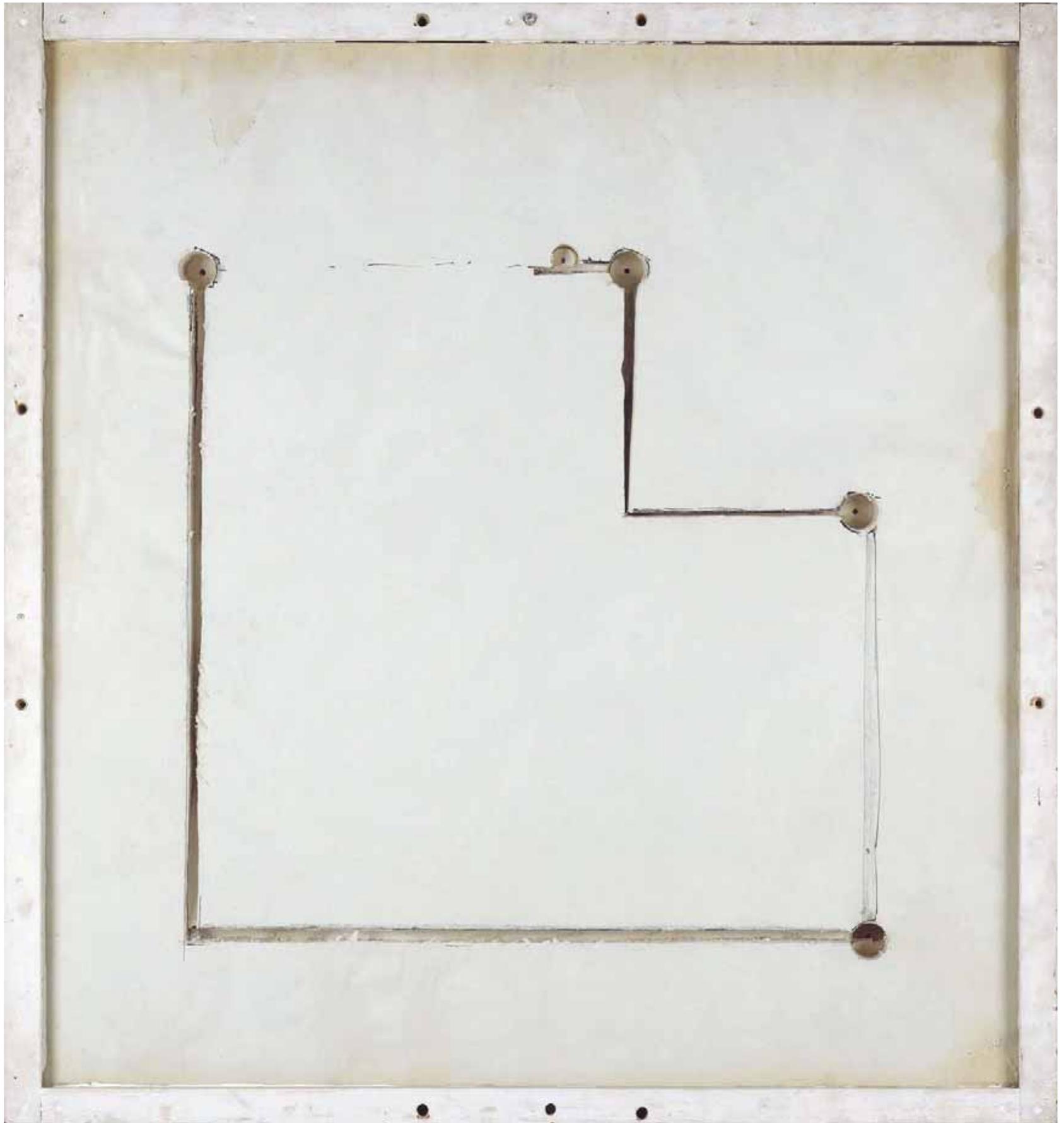
Matta-Clark fue una figura clave en la efervescente escena artística del SoHo neoyorquino de los setenta. En 1973, fundó el colectivo *Anarchitecture*, cuya actividad se basó en una revisión crítica de la arquitectura como disciplina reguladora del espacio que administra los entornos urbanos y domésticos en los que se desarrolla la vida: “Con lo que disiento, en primer lugar, es con el abuso de la Bauhaus y de los primeros ideales puristas [...] Así pues, contra lo que reacciono es contra la deformación de valores (éticos) bajo el disfraz de modernidad, renovación, planificación urbana o como quieran llamarlo”.

*Sin título* fue realizado en 1972, año en que Matta-Clark inicia este tipo de obras a las que llamaría “dibujos cortados” (*cut drawings*), “una manera de dibujar –explicaba– del mismo modo que uno hace esculturas”. Se trataba de tacos de papel sobre los que practicaba recortes y extracciones de formas geométricas, estrechamente relacionados con las intervenciones que comienza a llevar a cabo ese mismo año en edificios abandonados o a punto de ser demolidos. Éste era el caso de *Bronx Floors*, con el que está vinculado *Sin título*: sierra en mano, Matta-Clark cortó distintas secciones de suelos y paredes que luego expuso en la galería alternativa 112 Green Street. Destruyendo elementos de la arquitectura existente, el artista construía aberturas que sugerían relaciones inéditas entre espacios convencionalmente incomunicados, revelaban las capas que sus sucesivos moradores habían impreso en el edificio y liberaba la

estructura funcional de la casa para abrirla a nuevas lecturas metafóricas. En *Sin título*, Matta-Clark da la vuelta a la idea del papel blanco sobre el que el arquitecto levanta sus planos *ex novo* y traza una intervención que reconoce el espesor de las realidades espaciales existentes, en un rechazo a “la arquitectura moderna [que] consideraba el edificio aislado como ‘positivo’ y el espacio ‘negativo’ a su alrededor como vacío o como ‘suelo’”.

Las obras de edificios cortados por las que Matta-Clark es más conocido no sobrevivieron a su temprana muerte. El rastro más vívido que queda de ellas es la gran cantidad de fotomontajes, películas y vídeos que produjo a su alrededor. Gracias a ellos podemos hoy aproximarnos a los factores de orden procesual y performativo que involucraban estas intervenciones, en las que la obra abarcaba, más allá del objeto arquitectónico intervenido, todo el cúmulo de situaciones que provocaba, desde el carácter colaborativo y festivo o el esfuerzo físico que implicaba su realización hasta la curiosidad que suscitaba en los viandantes, y la experiencia de quienes llegaron a recorrer los desestabilizadores espacios resultantes. Jane Crawford recordaba: “Siempre andaba correteando con una cámara en mano...” Esta afición no deja de implicar una mirada voyeurística también presente en las piezas de cortes y que había plasmado de manera más explícita en proyectos tempranos como la película *Sauna* (“pienso que el voyeurismo es un buen espacio en el que dejarse caer de vez en cuando”).

En 1974, *Splitting* y *Bingo* fueron dos intervenciones más radicales sobre típicas casas suburbanas. “Yo trato la estructura arquitectónica como una realidad [...] Es como jugar con la sintaxis, o como desintegrar algún tipo establecido de secuencia establecida de partes.” En la primera cortó el edificio en dos mitades para rebajar después los cimientos de una de ellas. En la segunda, seccionó la fachada en nueve partes, extrayéndolas y dejando en su emplazamiento original la sección central intacta. Matta-Clark llevó a cabo películas que documentaban el proceso de realización de ambas, que en el caso de *Bingo* culminó con la demolición del edificio por parte de los servicios municipales.



Si, desde un punto de vista formal, *Day's Passing* y *Conical Intersect* –proyectos ambos de 1975– jugaban con formas circulares recortadas (en la superficie del muelle 52 de Nueva York y en una casa urbana parisina del siglo XVII respectivamente), bajo otro punto de vista, el primero recuperaba una zona degradada de la ciudad mientras que el segundo creó un anti-monumento efímero junto al solar donde se estaba construyendo el Centro Pompidou. La acción de la luz cambiante en el transcurso del día era un aspecto fundamental en la percepción del espacio transformado. Este factor otorga un nuevo sentido a las películas que llevó a cabo durante su realización (*Day's End* y *Conical Intersect*), más allá del aspecto documental, especialmente en *Conical Intersect*, una intervención inspirada por el film estructuralista *Line Describing a Cone* de Anthony McCall.

Para Matta-Clark, “eso que todos entendemos como el edificio, o incluso lo que consideramos como el paisaje urbano, no es otra cosa que una especie de zona intermedia”, de modo que “unir las regiones superiores del edificio con las inferiores” formaba parte de su proyecto. En 1976 comentaba: “la siguiente área que me interesa es una expedición a lo subterráneo: una búsqueda de los espacios olvidados de la ciudad, bien como una memoria histórica, bien como recordatorios supervivientes de proyectos y fantasías perdidos, como el famoso tren fantasma. Esta actividad incluiría el levanta-

miento de planos y la penetración o excavación de estos cimientos perdidos: la reintroducción en la sociedad desde abajo”. Durante ese año y el siguiente, Matta-Clark acometió distintos proyectos en París relacionados de un modo u otro con esta idea, como *Substrait* o *Descending Steps for Batan*. También durante 1977 realizó la serie de fotomontajes verticales *Underground Paris*. Éstos resumían sus incursiones en edificios o lugares conocidos de la ciudad, investigando en la estructura subterránea de Les Halles, el edificio de la Ópera, St. Michel o, como en el caso de la obra de esta serie perteneciente al IVAM, la catedral de Nôtre Dame.

En estos fotomontajes y en la película que realizó paralelamente, *Sous-sols de Paris*, la cámara adquiere su carácter más propio de agente explorador. Las obras fotográficas muestran unos procedimientos de montaje que desdican su sentido estrictamente documental (entendido a la manera convencional). De hecho, algunos las han encontrado próximas al tratamiento pictoricista de Rauschenberg, e ilustran las elaboradas formulaciones de Matta-Clark en torno al medio fotográfico: “Están el collage y el montaje. Me gusta mucho la idea de romper –de la misma manera en que corto edificios–. Me gusta la idea de que el proceso sagrado del encuadre fotográfico sea igualmente violable. Y creo que, en parte, lo he trasladado de mi manera de tratar las estructuras a mi forma de tratar las fotografías.”

Exposición *Gordon Matta-Clark*. IVAM Centre Julio González 1992





**RICHARD TUTTLE** Rahway (Nueva Jersey, Estados Unidos) 1941

THE POINT FROM THE CORNER OF THE ROOM III, IV AND IX (El punto desde el rincón de la sala III, IV y IX), 1973-74  
Tela, cuerda y escayola, 3 elementos, 7,6 x 16,5 x 17,8 cm; 3,2 x 26 x 20,3 cm; 2 x 21,5 x 21 cm  
Adquisición, 1991

La obra de Richard Tuttle, surgida a mediados de la década de los sesenta, se inscribe en el horizonte de la primera generación posminimalista, en la que artistas como Bruce Nauman, Eva Hesse o Richard Serra llevaron a la práctica una reevaluación de materiales y procesos que acompañaba una nueva actitud con la que encarar la producción y recepción del arte. En este contexto, Tuttle desarrolló una poética extraordinariamente personal que en muchas ocasiones ha hecho referencia al dibujo como una suerte de paradigma. La noción de dibujo en Tuttle no guarda necesariamente una relación con un tipo de formalización prefijada (bidimensionalidad, linealidad, etc.). Dibujo, para Tuttle, equivale tanto a “idea” como a una obra que debe aprehenderse a través de los sentidos, de ahí la conjunción de desmaterialización y libertad formal que gran parte de su trabajo comparte.<sup>1</sup> Realizadas a menudo con materiales descartados y perecederos, las obras de Tuttle rehuyen conscientemente una formulación rotunda, y se muestran tan frágiles y modestas como poéticas y afirmativas, como pequeñas criaturas con vida propia.

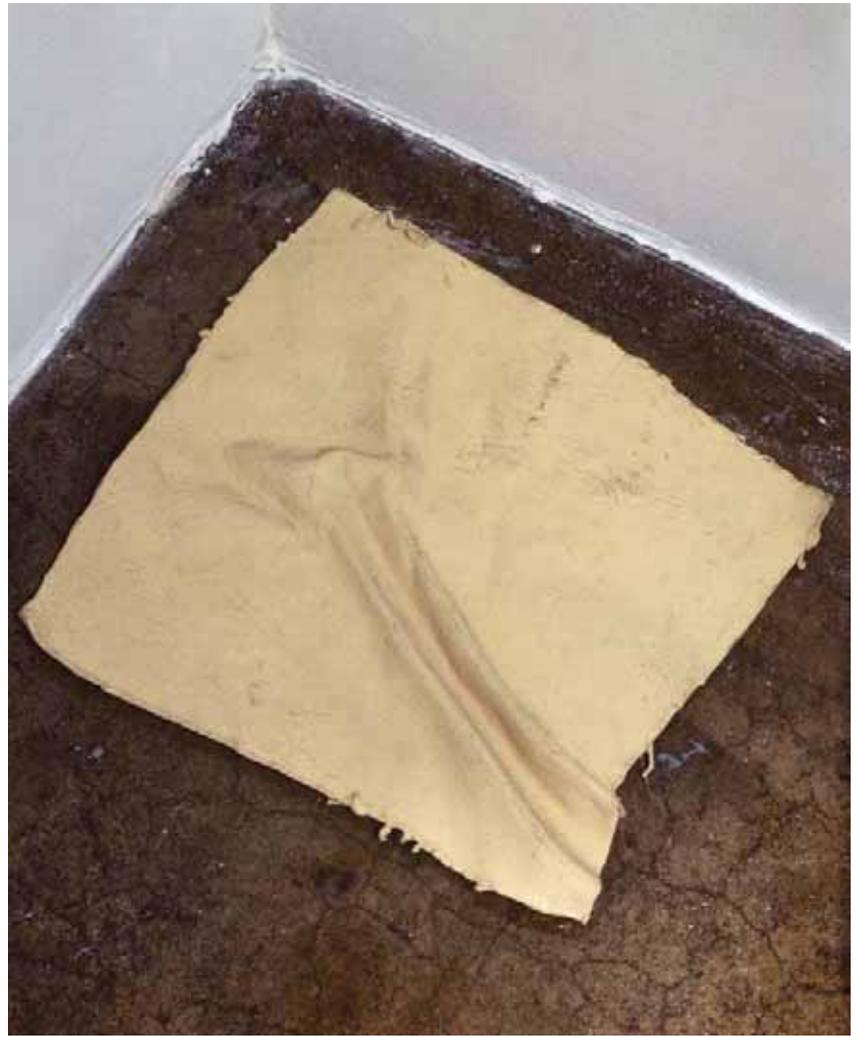
La serie *The Point From The Corner Of The Room* guarda relación con trabajos anteriores de Tuttle en su voluntad antiformalista y carácter reductivo, como las *Constructed paintings* de mediados de los sesenta, telas teñidas de color indeterminado y bordes irregulares, que podían ser colgadas o dispuestas sobre el suelo indistintamente, o las figuras de papel blanco pegadas al muro de principios de los setenta, sin parte superior o inferior, anterior o posterior pre-determinada, y que era necesario rehacer en cada montaje.

El espectador que se enfrenta a las piezas de la serie puede tomarlas alternativamente como pinturas (pues se trata de lienzos pintados), como esculturas (por su cualidad objetual y sus pliegues que describen sutiles volúmenes), o como dibujos (por su formato redu-



Exposición *Richard Tuttle: The poetry of form*. IVAM Centre Julio González 1992

1. El IVAM cuenta con una obra perteneciente a la serie *Veinte dibujos sobre el suelo* (1987-89), *There's No Reason a Good Man Is Hard To Find I* (1988). La serie ponía de manifiesto esta noción ampliada de dibujo, con obras tridimensionales que guardaban un carácter lineal a la vez que integraban todo tipo de materiales y tratamientos pictóricos. “El dibujo es una idea de escultura; es tanto una idea como lo sería una escultura con tres dimensiones. Es curioso que la gente piense que la escultura está limitada como idea (por encima de la bidimensionalidad), quizá porque la idea no es física y la escultura sí. Por eso me gusta tomar lo bidimensional, subordinarlo a la escultura, e igualar su valor como idea, para soñar una escultura mucho más rica en valor como idea, aunque conseguida por medio del dibujo.”



cido y las líneas que demarcan sus bordes o las que trazan las cuerdas). Sin embargo, no llegan a cumplir con ninguno de los prescriptivos elementos y protocolos de montaje diseñados para separar, proteger y distinguir al *objet d'art* del resto de objetos de la vida ordinaria: sin bastidores, marcos ni peanas, las obras ocupan su lugar justo donde nunca habiéramos esperado encontrarlas, situadas sobre el suelo y reivindicando el rincón, punto muerto por excelencia.

Una de las características más notables del trabajo de Tuttle consiste precisamente en la relación que establece entre pieza y espacio:

su aspecto instalativo. La obra no depende únicamente del espacio que ocupa su propio tamaño y volumen, muchas veces mínimo, sino que se extiende por un área de influencia mucho mayor que pone en solfa la ubicación habitual y subvierte la noción convencional de escala, absorbiendo, en su concentración extrema, el espacio circundante. “Lo que espero que ocurra es que tengamos una especie de espacio deformado donde las relaciones normales que tenemos con el arte en nuestro mundo se vuelvan al revés y se inviertan, tanto que pueda liberar espacio. En lugar de pensar en el espacio como en algo que se podría manipular, podría pensarse en términos de algo que liberara espacio”.

Exposición *Espacio, tiempo, espectador. Instalaciones y nuevos medios en la colección del IVAM*  
IVAM Centre Julio González 2006



*Sin título* pertenece a un período de la trayectoria de Richard Serra particularmente fructífero. Realizada en 1970, es hacia estas fechas cuando comienzan sus investigaciones en torno a la escultura como lugar y la especificidad espacial. Durante ese año, Serra viaja a Japón, invitado a participar en la *Bienal de Kyoto*. El viaje supuso un catalizador de ideas que seguramente había ido gestando en el tiempo sin llegar a materializar. Aunque Serra ya conocía las teorías fenomenológicas sobre la percepción elaboradas por el filósofo francés Merleau-Ponty desde su época de estudiante en Yale, no fue hasta ese momento cuando su trabajo se desplazó desde la deconstrucción de los principios compositivos de la escultura hacia un enfoque más centrado en la percepción del espectador. En Japón acometió su primera obra en exteriores, *Untitled (To Encircle Base Plate Hexagram, Right Angles Inverted)*, cuya primera versión instaló en el Parque Ueno de Kyoto. De hecho, si bien no se debe desdeñar la influencia que pudiera haber ejercido sobre él la actividad de amigos y colegas como Smithson o Heizer en el campo del *Land Art*, Serra siempre ha insistido en que fue su contacto con los jardines zen japoneses lo que le condujo a integrar en su trabajo un “recorrido deambulatorio” y una “visión peripatética”, pasando de la obra aislada al “campo escultórico que es experimentado en el tiempo”.

Serra había estado trabajando en una serie –los *Prop*– que ponía en cuestión las nociones formalistas de composición y estructura. El IVAM cuenta en su colección con una versión en acero de la primera obra de esta serie, realizada originalmente en plomo (1968).<sup>1</sup> Basadas en el equilibrio físico que la gravedad y el peso de sus distintos componentes mantienen en su interacción o con respecto al muro de la sala, los *Prop* señalaban una duración para la obra que, dependiente estructuralmente de ese equilibrio, sólo existía mientras era expuesta y hacía visibles sus propios principios constructivos. Sin embargo, obras como *Prop* seguían requiriendo sólo una percepción estática por parte del espectador.

A partir de la experiencia japonesa, Serra inició una línea de trabajo en la que la obra, en conjunción con un espacio dado, definiría un lugar que no es simplemente para ser visto, sino recorrido y percibido en función de los límites y sugerencias dispuestos por el artista. Los primeros ensayos en esta dirección fueron una serie de piezas horizontales planas entre las que se encuentra *Sin título*. Son piezas a situadas a ras del suelo, en ocasiones semienterradas –propiedad que explicita en ocasiones el título–, con un claro sentido anti-monumental (como en los *Spoletto Circles* o *Base Plate Deflection*). *Sin título* es una obra única que, al igual que *To Encircle* (de la que Serra hizo tres versiones), señala un territorio que el espectador es invitado a circular y percibir desde distintos puntos de vista. Semihundida en la tierra, la obra se integra en el espacio no mimetizando el entorno, sino en función de su situación y la escala que guarda con éste. Antes de ingresar en la colección del IVAM, la obra había pertenecido a Roger Davidson, el coleccionista canadiense para el que Serra realizó otra de sus primeras y más conocidas obras *site-specific*, *Shift* (1970-72).

Como gran parte de los artistas de su generación involucrados en cuestiones procesuales, de comunicación y políticas, Richard Serra realizó varios vídeos y películas entre finales de los sesenta y durante la década siguiente. Las incursiones de Serra en el vídeo pasaron también obligatoriamente por un interés en la crítica a los medios tan extendida entre los primeros videoartistas que estaban definiendo los desarrollos del medio como un negativo de la televisión. En colaboración con Carlota Schoolman –productora de una gran cantidad de piezas y programas que relacionaban arte y nuevos medios de destacados artistas de la escena neoyorquina del momento–, Serra realizó en 1973 *Television Delivers People*.

“Había habido un encuentro en Nueva York de la Universidad de NY, Columbia, National Broadcasting, y todos presentaron comunicaciones. Las comunicaciones fueron impresas en varios

1. V+5: *To Michael Heizer* (1969) es otra de estas obras autoportantes pertenecientes a los fondos del IVAM. Como en el caso de *Prop*, se trata de una versión en acero realizada con posterioridad.



periódicos y yo las recorté y las reuní en un guión. A continuación me fui con Carlota Schoolman a Channel 13, donde conseguimos un generador de caracteres. Pensé en cuánto espacio querría entre cada frase. Pregunté a la gente de Channel 13 qué color sería más efectivo para su lectura, y me dijeron que amarillo y azul. Nos sentamos por la mañana con cuatro latas de cerveza y lo hicimos”.

El vídeo se compone de la sucesión de esas frases, similar a un despliegue de créditos al final de un programa televisivo, y un anestesiante hilo musical. La fácil escucha y la fácil lectura contrastan con la urgencia interpelativa de los textos, auténtico vademécum de las advertencias, definiciones, motivaciones y críticas que en el momento rondaban por la cabeza del mediartivista medio: “decidimos usar lenguaje e hilo musical para decir algo evidente acerca de las diferencias del vídeo y la televisión, y por qué los artistas se encontraban en un dilema cuando trataban con la televisión”. Aunque es tentador hablar de la presencia escultórica de los motivos tipográficos y su estructura se presenta como una acción de desenrollamiento (algo que de inmediato nos recuerda la lista de

verbos de Serra), sus preocupaciones al realizar la obra iban por otros derroteros; tampoco estaba interesado en un discurso sofisticadamente autorreflexivo: “Decidí que había algo valioso que decir directamente a la gente, y simplemente elegí las herramientas para presentar el material que pensé que llegaría a una gran audiencia. Pensé que la manera más fácil de hacerlo sería la manera más directa... Con algunas obras, he decidido emplear el medio para comunicar de manera explícita. He usado esa forma cuando he sentido que había algo políticamente válido que decir.”

La cinta, concebida para su transmisión televisiva, era muy consciente de las limitaciones ideológicas de las emisoras, controladas por el gobierno y condicionadas por el “*status quo* capitalista”. Serra decidió rehuir el utopismo de otros artistas (que pretendían generar canales autónomos, caseros y descentralizados) y realizar una especie de anti-spot que hacía explícitas esas condiciones y limitaciones, una preocupación contextual que trasladaba a un medio de comunicación las ideas políticas que motivaban sus intervenciones escultóricas en espacios públicos específicos.



The Product of Television, Commercial Television, is the Audience.  
 Television delivers people to an advertiser.  
 There is no such thing as mass media in the United States except for television.  
 Mass media means that a medium can deliver masses of people.  
 Commercial television delivers 20 million people a minute.  
 In commercial broadcasting the viewer pays for the privilege of having himself sold.  
 It is the consumer who is consumed.  
 You are the product of t.v.  
 You are delivered to the advertiser who is the customer.  
 He consumes you.  
 The viewer is not responsible for programming——  
 You are the end product.  
 You are the end product delivered en masse to the advertiser.  
 You are the product of t.v.  
 Everything on television is educational in the sense that it teaches something.  
 What television teaches through commercialism is materialistic consumption.  
 The NEW MEDIA STATE is predicated on media control.  
 Media asserts an influence over an entire cultural spectrum without effort or qualification.  
 We are persuaded daily by a corporate oligarchy.  
 Corporate control

advocates materialistic propaganda.  
 Television establishments are committed to economic survival: .....  
 Propaganda for Profit.  
 Television is the prime instrument for the management of consumer demands.  
 Commercial television defines the world in specific terms.  
 Commercial television defines the world so as not to threaten the status quo.  
 Television defines the world so as not to threaten you.  
 Soft propaganda is considered entertainment.  
 POPULAR ENTERTAINMENT IS BASICALLY PROPAGANDA FOR THE STATUS QUO.  
 POPULAR ENTERTAINMENT IS BASICALLY PROPAGANDA FOR THE STATUS QUO.  
 Control over broadcasting is an exercise in controlling society.  
 Seventy-five percent of news is received by you from television.  
 What goes on over the news is what you know.  
 It is the basis by which you make judgements, by which you think.  
 You are the controlled product of news programming.  
 Television programming dominates the exposure of ideas and information.  
 There is inherent conflict between:  
 COMMERCE.

INFORMATION.  
 ENTERTAINMENT.  
 There is a mass media compulsion to reinforce the status quo. To reinforce the distribution of power.  
 The NEW MEDIA STATE is dependent on television for its existence.  
 The NEW MEDIA STATE is dependent on propaganda for its existence.  
 Corporations that own networks control them.  
 CORPORATIONS ARE NOT RESPONSIBLE.  
 CORPORATIONS ARE NOT RESPONSIBLE TO GOVERNMENT.  
 CORPORATIONS ARE NOT RESPONSIBLE TO THEIR EMPLOYEES.  
 CORPORATIONS ARE NOT RESPONSIBLE TO THEIR SHAREHOLDERS.  
 Shareholders do not organize and enforce their will. Shareholders buy stock in companies and don't even know what the companies do.  
 Corporations mitigate information.  
 Every dollar spent by the television industry in physical equipment needed to send a message to you is matched by forty dollars spent by you to receive it.  
 You pay the money to allow someone else to make the choice.  
 You are consumed.  
 You are the product of television.  
 Television delivers people.

TELEVISION DELIVERS PEOPLE (La televisión libera\* a la gente), 1973  
 Vídeo. Color. Sonido. 5.47 min  
 Adquisición, 1996

\* Juego de palabras en el inglés original. *To Deliver* significa suministrar, pero también entregar; liberar, librarse de algo

El Producto de la Televisión, de la Televisión Comercial, es la Audiencia.  
 La televisión abastece de personas al anunciante.  
 Salvo la televisión, en Estados Unidos no existen los medios de comunicación de masas.  
 El término "medios de comunicación de masas" implica que un medio puede proporcionar infinidad de personas.  
 La televisión comercial suministra 20 millones de personas cada minuto.  
 En las emisiones comerciales el espectador paga por el privilegio de ser vendido.  
 Lo que se consume es el propio consumidor.  
 Eres el producto de la tele.  
 Se te entrega al anunciante, que es el cliente.  
 Él te consume.  
 El espectador no es responsable de la programación——  
 Eres el producto final.  
 Eres el producto final entregado en masa al anunciante.  
 Eres el producto de la tele.  
 Todo en la televisión es educacional en el sentido que siempre enseña algo.  
 Lo que la televisión enseña a través del comercialismo es el consumo materialista.  
 EL NUEVO ESTADO DE LOS MEDIOS se basa en el control mediático.  
 Los medios de comunicación ejercen una influencia sobre un amplio espectro cultural sin ningún esfuerzo ni requisito.  
 Diariamente somos convencidos por una oligarquía empresarial.  
 El control empresarial

aboga por la propaganda materialista.  
 Las televisiones están entregadas a la supervivencia económica: .....  
 Propaganda para el Beneficio.  
 La televisión es el principal instrumento en la gestión de la demanda del consumidor.  
 La televisión comercial define el mundo en términos específicos.  
 La televisión comercial define el mundo para no amenazar el *statu quo*.  
 La televisión define el mundo para no amenazarte a ti.  
 La propaganda blanda se considera entretenimiento.  
 EL ENTRETENIMIENTO ES SOBRE TODO PROPAGANDA PARA EL *STATU QUO*.  
 EL ENTRETENIMIENTO ES SOBRE TODO PROPAGANDA PARA EL *STATU QUO*.  
 El control de las televisiones es un ejercicio para controlar la sociedad.  
 El 75% de las noticias llega a través de la televisión.  
 Lo que prevalece después de las noticias es lo que sabes.  
 Es la base por la cual emites juicios, por la cual piensas.  
 Eres el producto controlado de la programación de las noticias.  
 La programación domina la exposición de ideas y la información.  
 Hay un conflicto inherente entre:  
 EL COMERCIO  
 LA INFORMACIÓN  
 EL ENTRETENIMIENTO  
 Existe una coacción para

reafirmar el *statu quo*. Para reafirmar la distribución de poder.  
 EL NUEVO ESTADO DE LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN necesita la televisión para su existencia.  
 EL NUEVO ESTADO DE LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN necesita la propaganda para su existencia.  
 Las empresas que poseen cadenas las controlan.  
 LAS EMPRESAS NO SE HACEN RESPONSABLES.  
 LAS EMPRESAS NO SE HACEN RESPONSABLES ANTE EL GOBIERNO.  
 LAS EMPRESAS NO SE HACEN RESPONSABLES ANTE SUS EMPLEADOS.  
 LAS EMPRESAS NO SE HACEN RESPONSABLES ANTE SUS ACCIONISTAS.  
 Los accionistas no establecen ni imponen su voluntad. Los accionistas compran las acciones y no saben cómo actúan las empresas.  
 Las empresas atenúan la información.  
 Cada dólar que gasta la industria televisiva en el equipo físico que se necesita para enviar un mensaje se une a los cuarenta que tú gastas para recibirlo.  
 Pagas para que otro decida por ti.  
 Te consumen.  
 Eres el producto de la televisión.  
 La televisión suministra personas.

You are the product  
of television.

Television delivers  
people.

You pay the money  
to allow someone else  
to make the choice.

You are consumed.

Every dollar spent by  
the television industry  
in physical equipment  
needed to send a  
message to you  
is matched by  
forty dollars spent  
by you to receive it.

A partir de la celebrada acción por la que John Baldessari quemó su obra pictórica producida hasta 1966 (el conocido *Cremation Project*, 1970), el artista pasó a convertirse en representante de un conceptualismo *sui generis* en la costa oeste de Estados Unidos. La cuestión geográfica se ha sacado a colación en no pocas ocasiones al analizar el trabajo de Baldessari. El crítico Alexandre Melo, por ejemplo, ha destacado el “aura de Hollywood” y el “espíritu de California” como dos aspectos esenciales de la cultura sobre la que se recorta el proyecto artístico de Baldessari, en la que el cine jugaba un papel central.

Abandonada la pintura, “llegué a un punto en el que estaba bastante resentido con el arte en general, y entonces pensé: ¿por qué no darle a la gente lo que más entiende, que es la palabra escrita y la fotografía? Estaba razonando perversamente. ¿Para qué luchar? ¿Por qué no darles simplemente lo que quieren?” La fotografía y el texto se convirtieron entonces en instrumentos para una interrogación constante acerca de la propia práctica artística, un cuestionamiento que guardaba relación con su influyente actividad paralela como docente. Lejos de la severidad característica en los ejercicios de los artistas conceptuales canónicos, las series de Baldessari mantendrían una sensibilidad juguetona y escéptica que atravesaba su concienzuda exploración en torno a conceptos como creación, percepción, interpretación y sentido.

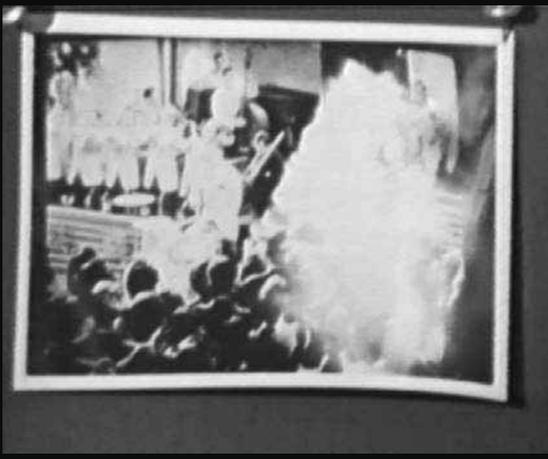
John Miller ha apuntado a John Cage y Andy Warhol como antecedentes de la actitud de Baldessari. En la aceptación del contexto como parte de la obra por la que aboga Cage y en la deliberada integración de la obra dentro de la cultura de consumo que se produce en Warhol podemos rastrear dos fuentes para una efectiva concepción del arte como instancia desde la que llevar a cabo una indagación y crítica de la cultura visual contemporánea. En este sentido es en el que Baldessari echaría mano del cine como poderosa maquinaria de construcción de significados sociales. “Baldessari —explica Miller— utiliza la fotografía para dejar al descubierto los procesos microscópicos del cine y la manera en que éstos repercuten en la cultura de masas”.

En *A Movie: Direccional Piece Were People Are Walking* el artista selecciona imágenes de personas caminando por la calle, y las ordena helicoidalmente siguiendo la dirección de su paso. Las flechas superpuestas subrayan este factor, al modo en que los pies de foto fijan el sentido de una imagen o en que determinados signos convencionales aclaran los bocetos de un *storyboard*. La obra plantea un dilema entre dos ámbitos de sentido diferenciados: el contenido aparente de las fotografías y la secuencia narrativa impuesta por el montaje. El hecho de que el examen de las fotografías descontextualizadas frustré la expectativa de reconocer un relato “naturalista” obliga al espectador a construir activamente significados que se encuentran “fuera de campo”. A la vez, la arbitrariedad del principio de recontextualización que da coherencia al conjunto desencadena un humor basado en el reconocimiento de la convencionalidad de los procedimientos del lenguaje cinematográfico: selección, encuadre, montaje, secuencia,...

En *Ed Henderson reconstructs movie scenarios*, John Baldessari somete a su amigo y entonces estudiante de arte Ed Henderson a la prueba de reconstruir guiones a partir de fotogramas borrosos de películas. A pesar de la dificultad de descifrar el contenido de las imágenes, Henderson consigue inventar distintas historias que ponen de relieve nuestro grado de absorción de los clichés y narrativas producidos por la industria cinematográfica.

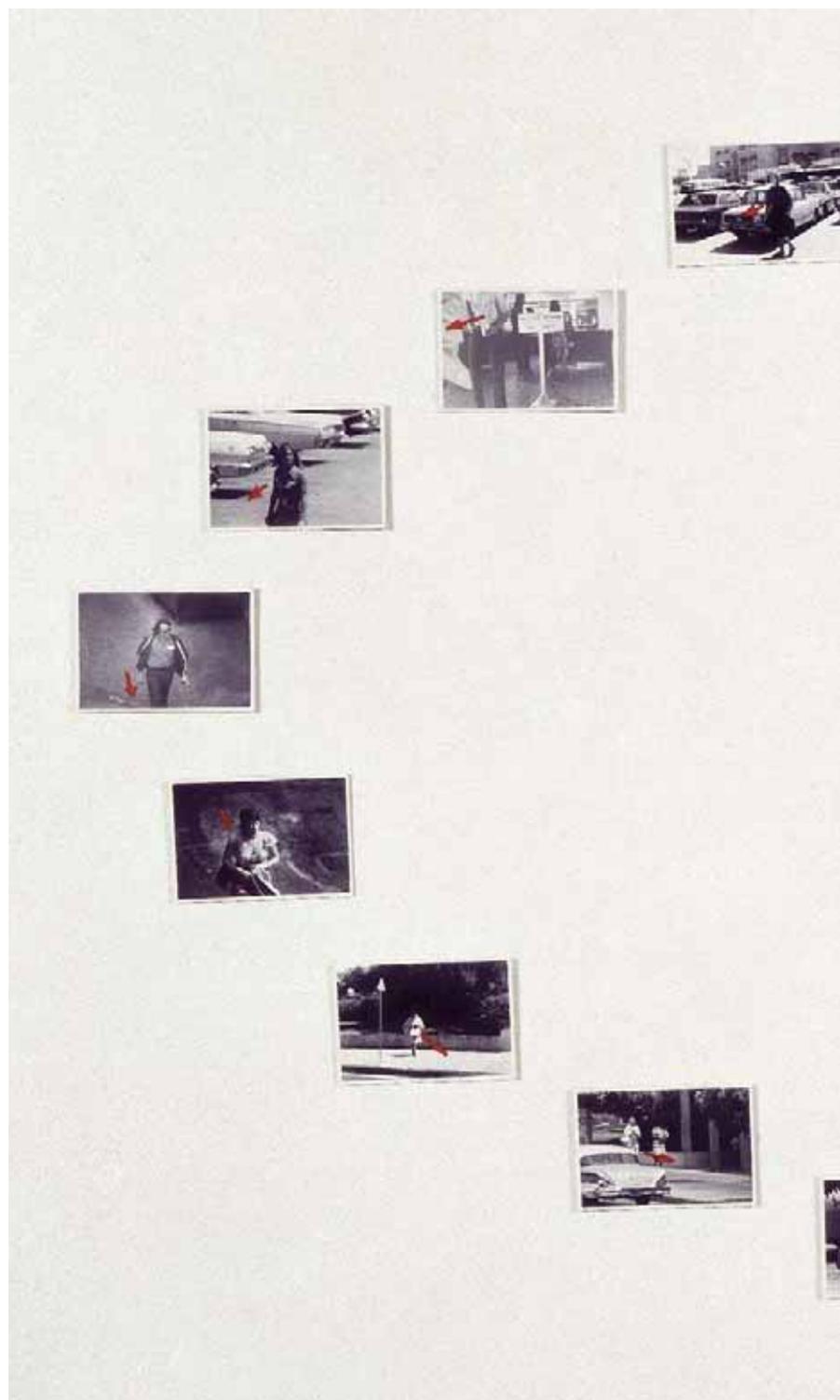
La obra pertenece a una serie de vídeos que Baldessari realizó entre 1973 y 1974. En dos de ellos (*The Meaning of Various Photographs to Ed Henderson*, *The Meaning of Various Newsphotos to Ed Henderson*) Henderson era invitado a interpretar imágenes cuyo contexto desconocía. El colaborador se aplicaba entonces en descripciones hipotéticas sin fundamento: cómo fueron hechas, dónde, con qué propósito, qué circunstancias las rodeaban, si fueron retocadas o escenificadas... En otro vídeo de la serie, *Ed Henderson Suggests Sound Tracks for Photographs*, Baldessari complicaba aún más los procesos de interpretación, aludiendo a las asociaciones entre imagen y sonido a través de fotografías extraídas de

Ed Henderson  
reconstructs  
movie scenarios:

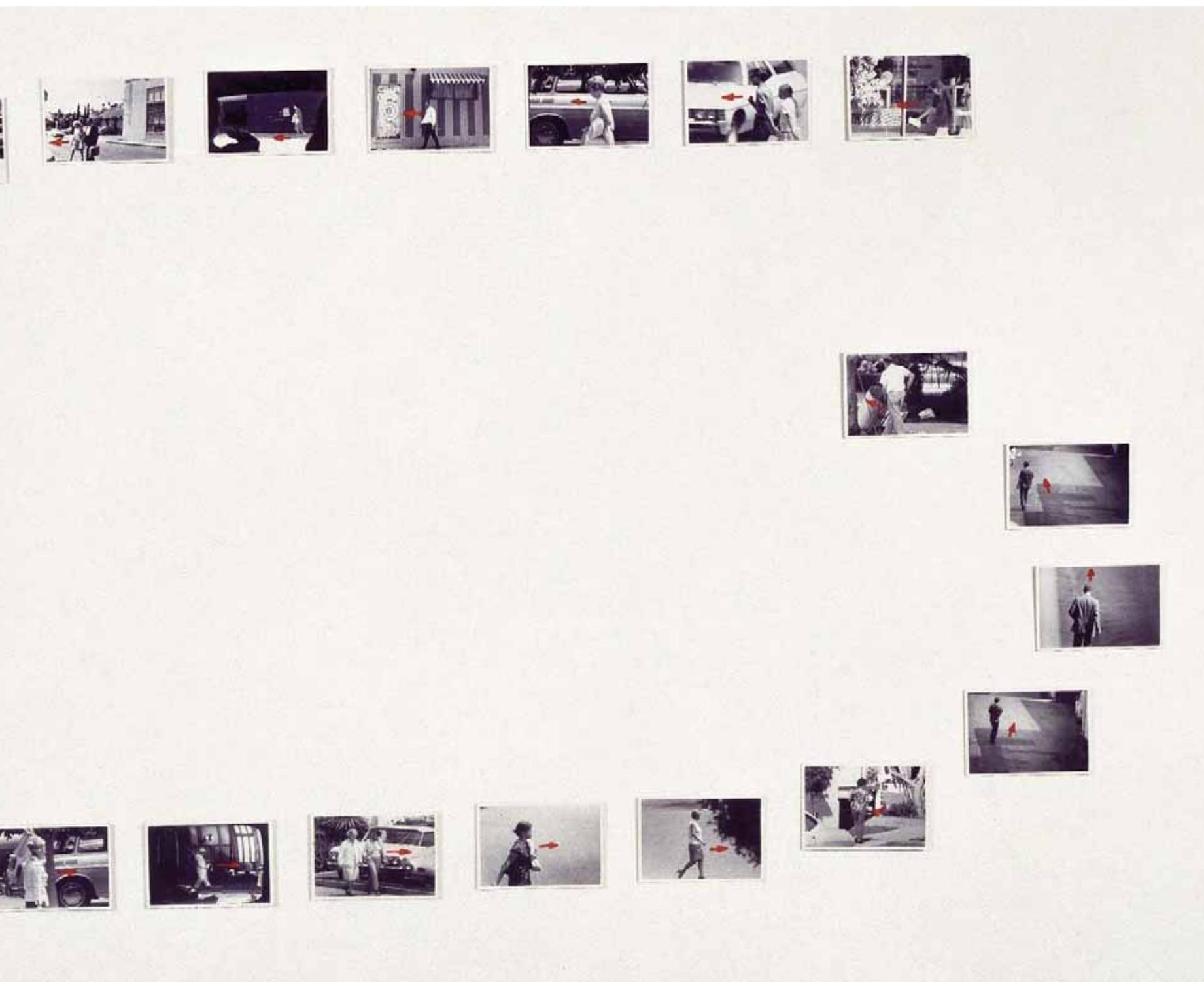


la revista *National Geographic*, que él describía mientras pedía a Henderson que eligiera un fondo sonoro apropiado.

Del mismo modo que las manchas de los tests de Roschach ayudan a sacar a la luz los conflictos y obsesiones personales, las fotografías descontextualizadas que Baldessari presentaba a Henderson terminaban revelando asociaciones alojadas en el inconsciente colectivo. De esta forma, Baldessari cuestionaba las inercias que gobiernan nuestra interpretación de las imágenes que consumimos a través de los medios y las sobredeterminaciones que la cultura de masas impone sobre nuestras percepciones.



A MOVIE: DIRECTIONAL PIECE WHERE PEOPLE ARE WALKING (Una película: pieza direccional donde la gente camina), 1972-73  
Acrílico sobre fotografía, 23 fotografías, 8,8 x 12,7 cm cada una. Dimensiones totales aproximadas 81,3 x 162,6 cm  
Adquisición, 1991



Hacia finales de los años setenta e inicios de la década siguiente, Dara Birnbaum realizó una influyente serie de obras basada en la apropiación de imágenes tomadas de seriales y programas televisivos de máxima audiencia. La más popular de estas obras es *Technology-Transformation. Wonder Woman*, que completó entre 1978 y 1979. Aunque a principios de la década Birnbaum había terminado sus estudios de arquitectura y diseño urbanístico, muy pronto se interesó por el vídeo y la edición electrónica: “Yo provenía de la arquitectura, y estaba buscando un lugar donde todavía pudiera cambiar el modo en que ‘vivimos’. Si no lo iba a hacer a través de la arquitectura tradicional, lo haría a través del vídeo y la televisión, que yo pensaba que *era* la arquitectura del momento. Yo pensaba que la televisión definía mucho más el modo en que estábamos viviendo y el modo en que ocupábamos el espacio público y privado”. En la época en que llevó a cabo esta pieza, la artista impartía clases en la Nova Scotia College of Art and Design de Halifax junto a otro pionero videoartista, Dan Graham.

A lo largo de la década, muchos artistas se habían aproximado al medio del vídeo y pensaban en nuevos formatos que, difundidos a través de la televisión por cable, propiciarán una vía emancipatoria frente al control ideológico y la colonización psicológica ejercidos por la televisión oficial y comercial. La misma Birnbaum ha recordado cómo, a raíz de estos trabajos, adquirió una feroz reputación de “mujer pirata” (“Oh, es ésa que piratea imágenes”). Para ella, apropiarse de imágenes y subvertirlas a través del mismo medio que las producía era una forma inmediata de contestar a los medios en un momento en que la televisión se había convertido en el paisaje ubicuo del hogar medio norteamericano. “Era importante responder y resistir la pasividad de la recepción, tanto en lo relativo a las formas dominantes de los medios de masas como a sus ideologías”. *Technology/Transformation: Wonder Woman* fue emitido a través “de la televisión por cable, en oposición a la *Wonder Woman* de la televisión corporativa. De forma que, si estabas haciendo *zapping*, con suerte darías con ambas versiones, lo que —creía yo—

podría desestabilizar el sentido y la intención del programa original”. La obra fue mostrada asimismo en el escaparate de una peluquería, ya que el territorio sobre el que Birnbaum pretendía intervenir no era sólo el regulado por la emisión, sino también su recepción y consumo. El vídeo consiste en la yuxtaposición de escenas seleccionadas de la serie (como la conversión en mujer maravilla de la anodina secretaria tras un estallido de luz), que se repiten constantemente sobre el fondo musical de la canción *Wonder Woman in Discoland*. Mediante la descontextualización, fragmentación y repetición, las imágenes adquirirían un carácter paródico que traicionaba las intenciones de la producción original y situaban al espectador de bruces con los estereotipos de identidad nacional y femenina que la serie promovía. “Supongo que ha habido una creciente crisis de la identidad y de la capacidad de actuar como un individuo en una sociedad altamente tecnocrática [...] Sabía que [*Wonder Woman*] es una visión muy tecnocrática de la mujer. O la heroíza o la subestimas como secretaria. ¿Y qué lugar creas para mí —entendiéndolo como mi representación—? ¿Dónde estoy en medio de estos dos términos? No hay espacio entre los dos. El estallido de luz decía: soy una secretaria, soy una Mujer Maravilla —soy una secretaria— soy una Mujer Maravilla. Y nada entre las dos. Y el ‘entre’ es realmente la realidad en que necesitamos vivir”.



Montaje en Nueva York en una peluquería

TECHNOLOGY / TRANSFORMATION: WONDER WOMAN (Tecnología / Transformación: Wonder Woman), 1978-79  
Vídeo. Color. Sonido. 5.50 min  
Adquisición, 1990



Según Muntadas, “estamos rodeados de dos paisajes: uno medioambiental, y el otro, un paisaje mediático que obtenemos de la televisión”. Éste era el argumento principal de una instalación realizada entre 1978 y 1979, *Two Landscapes*: dos paisajes, uno natural y otro artificial, pero ambos igualmente reales.

*La Televisión*, llevada a cabo en 1980, continúa un cuerpo de trabajo que Muntadas había desarrollado durante la década anterior y a través del que pasaba lista a diferentes temas relativos al medio televisivo: los efectos sobre la audiencia y su incidencia en las formas de relación social (*Emisión/recepción*, 1974); su poder homogeneizador a escala global (*The Last Ten Minutes*, 1976-77); su forma de fragmentar y presentar la información y la necesidad de generar lecturas críticas de los mensajes que emite (*Between the lines*, 1979), etc. Del mismo modo que utilizaba el propio medio para criticar su uso y efectos, Muntadas llevó a cabo también dos experiencias pioneras –casi podríamos decir piloto– de televisión comunitaria: *Cadaqués Canal Local* (1974) y *Barcelona Distrito Uno* (1976). En el contexto de las postrimerías del franquismo, estas prácticas adquirirían un tinte activista común a otros artistas del *Grup de Treball* (colectivo al que perteneció Muntadas) y, en el ambiente contestatario del post-68 norteamericano (Muntadas se establece en Estados Unidos en 1971) formaban parte de la agenda contrainformativa y a veces utopista de muchos artistas que se alistaron al frente del vídeo y el *media art*.

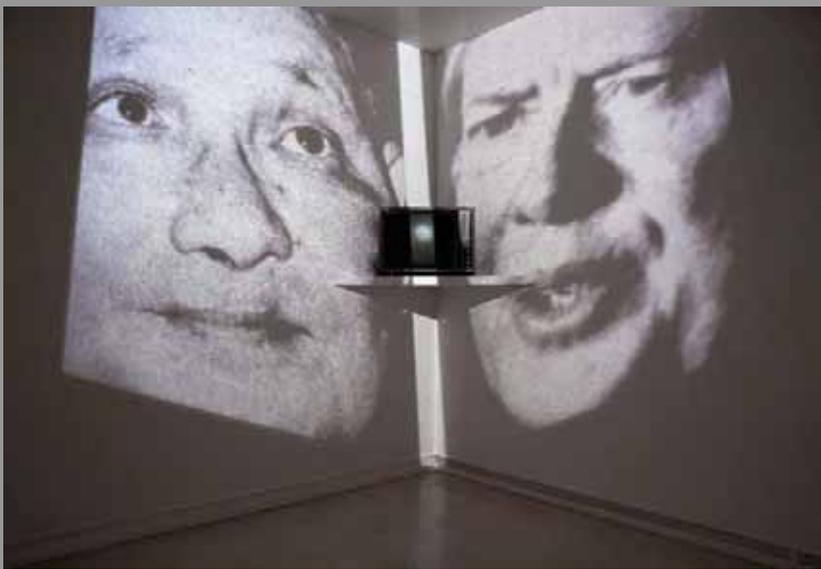
Presentada en la Galería Vandrés de Madrid en 1980 y en la Bienal de São Paulo del mismo año, *La Televisión* es una instalación compuesta por el propio artefacto, una proyección continua de diapositivas y un fondo musical: la canción *La televisium* del italiano Enzo Jannacci. Las diapositivas, proyectadas sobre el aparato apagado –“objeto inerte, pasivo, de cuerpo presente”, escribe Eugeni Bonet– y las paredes adyacentes, contienen imágenes fragmentadas tomadas de la prensa y la publicidad impresa. La colocación de la televisión en un rincón elevado parece aludir a su ubicación habitual en espacios de socialización como los bares, donde suele ejercer un efecto hipnótico, como indica la sarcástica banda sonora

(“La televisión tiene la fuerza de un león / La televisión no tiene miedo de ninguno / La televisión te duerme como a un capullo”). Sin embargo, los eslóganes e imágenes fragmentados podrían referirse a una capacidad de agencia abierta en su reapropiación y resignificación, y llegan a asumir un carácter poético o político (“no hay tiempo que perder”, “cuidado con los venenos hermosos”). En la instalación, la sucesión de imágenes mantiene un ritmo más relacionado con la velocidad de lectura del medio escrito que con la imagen en movimiento del televisivo. La confrontación (aquí entre la televisión y la prensa) es una estrategia empleada con asiduidad por Muntadas para revelar los “mecanismos invisibles” de los medios, y presenta un punto de partida común con un vídeo monocal realizado al año siguiente (1981): *Watching the Press / Reading Television* (*Viendo la prensa / Leyendo la televisión*).

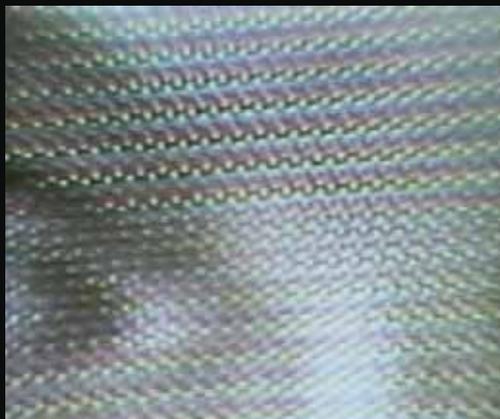
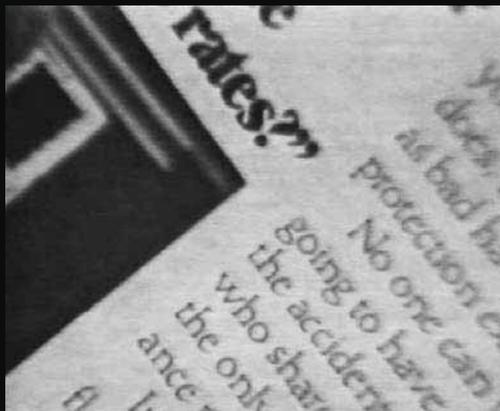
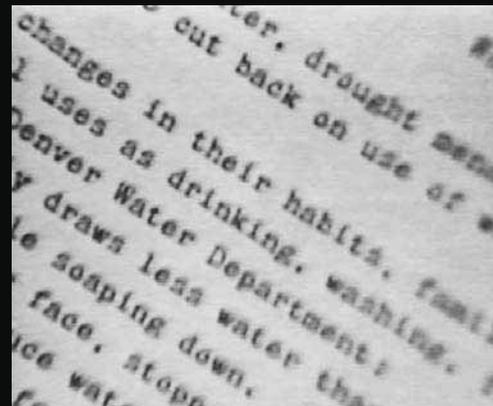
Muntadas ha explicado de este vídeo: “Trata de la fragmentación. Cómo los medios –en este caso, revistas y televisión– reducen la información”. Un *loop* introductorio nos muestra repetidamente la imagen de Mick Jagger cantando el entonces reciente éxito de los Rolling Stones *Emotional Rescue* (“Serás mía, serás mía, sólo mía...”), y da paso a un bloque textual: “Leer la prensa, Ver la televisión / Ver la prensa, Leer la televisión”. A continuación, la cámara actúa como un ojo que se emplea en llevar a término la propuesta del título: mientras recorre línea a línea la pantalla del televisor, se mantiene estática frente al repaso página a página de varias revistas. Si bien el resultado es un desfile de imágenes casi siempre ilegibles o desenfocadas, en el proceso emergen con claridad los marcos que estructuran su presentación en cada medio.

A algunos años de distancia desde la institucionalización del videoarte, *Video is television?* ponía entre interrogantes la célebre consigna videoartista de los años setenta, “el vídeo no es televisión” (“*VT is not TV*”), lema que debía ser el título de un programa de la serie de TVE para la que se produjo la cinta, “El arte del vídeo”. La potente presencia del fondo musical (un extracto de la *Sinfonía No. 1* de Glenn Branca) ha relacionado la forma de la cinta con la de un videoclip. El vídeo despliega una mixtura de imágenes que, prove-

LA TELEVISIÓN, 1980  
Televisión, diapositivas y sonido. Dimensiones totales variables 50 x 68,7 x 41,5 cm  
Adquisición, 1995



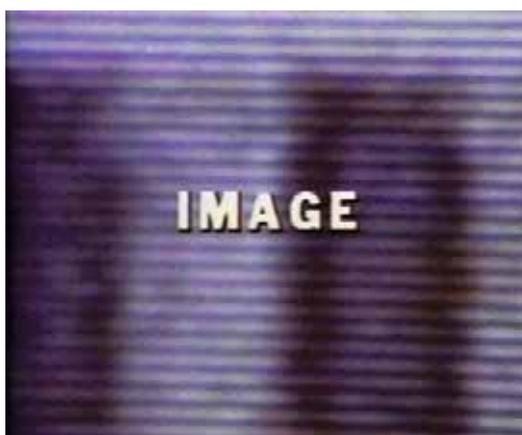
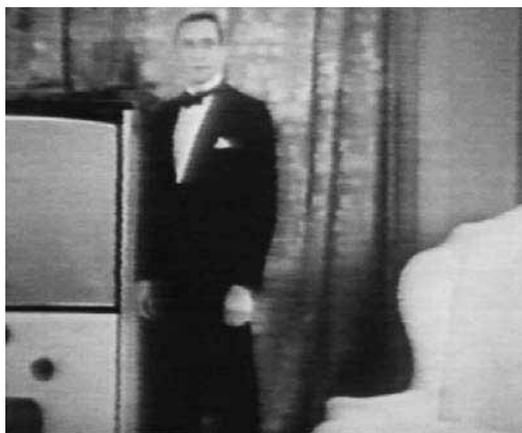
nientes del cine, otras obras de videoarte (incluidas *On Subjectivity* y *Watching the Press/Reading Television* del propio Muntadas) o programas de televisión forman un *continuum* que termina remitiendo a la omnipresente “caja boba”: desde el antiguo modelo que vemos al inicio del vídeo, restringido a círculos adinerados, hasta su vertiginosa proliferación contemporánea en los expositores de las tiendas de electrodomésticos. A lo largo del vídeo se intercala una serie de palabras que conforman una suerte de índice temático, un vocabulario crítico familiar en el trabajo de Muntadas en sus análisis y descripciones de los medios: “vídeo”, “film”, “televisión”, “imagen”, “fragmento”, “extracto”, “manipulación”, “paisaje”, “contexto”, “audiencia”, “índices”, “contenido”, para terminar destacando con un recuadro el término “genérico”. A diferencia de otras obras de Muntadas, el conjunto no presenta una estructura analítica, sino que simplemente constata el desarrollo y las estrategias del medio, su ubicuidad y su capacidad fagocitadora.



WATCHING THE PRESS  
READING TELEVISION

BY MUNTADAS

VIDEO IS TELEVISION? (¿Video es televisión?), 1989  
VÍdeo. Color. Sonido. 4.10 min  
Adquisición, 1992





**PETER FISCHLI** Zúrich (Suiza) 1952

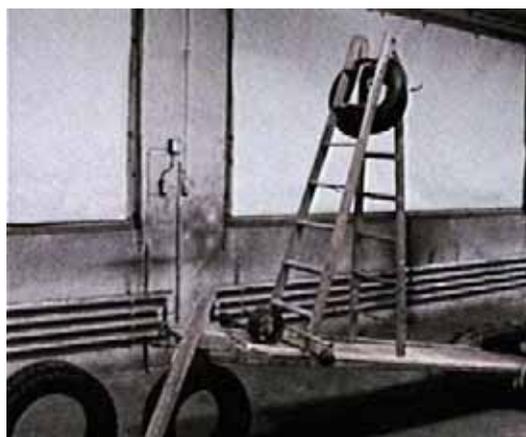
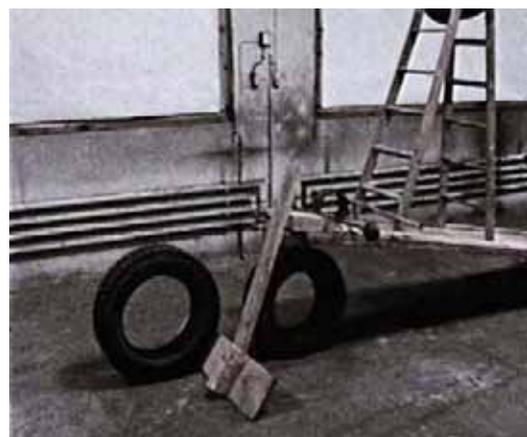
**DAVID WEISS** Zúrich (Suiza) 1948

Desde que en 1979 iniciaron una carrera conjunta, el dúo suizo Fischli/Weiss ha llevado a cabo un trabajo que, bebiendo de las fuentes de una rica tradición artística, explora los temas más serios desde motivos y asuntos banales, con un tratamiento lúdico y humorístico que elude la solemnidad del “gran arte”. Para ello, han empleado una gran cantidad de medios: escultura, fotografía, vídeo, libro impreso, instalación...

*Der Lauf der Dinge*, una de las piezas clave en su trayectoria, parte de la serie fotográfica *Stiller Nachmittag* (*Tarde tranquila*), realizada entre 1985 y 1986. En esta última, distintos objetos de uso cotidiano eran mostrados en combinaciones improbables y fugaces, congelados en el momento álgido en que su difícil equilibrio parecía a punto de desbaratarse. Las escenas, compuestas con medios extraordinariamente sencillos y de aspecto casero, sugerían un extraño aire conspirador compartido por objetos (neumáticos, sillas, zapatos usados, martillos, colillas...) con espíritu propio, para los que la presencia humana era perfectamente accesoria —*La señora Pera llevando a su marido una camisa recién planchada para la ópera. El hijo fuma* era el descriptivo título de una de estas inventivas composiciones—. Estas “esculturas-gracias-a-la-fotografía”, como las ha llamado Robert Fleck, resituaban irónicamente el debate del arte procesual y la confluencia disciplinar en el contexto de los años ochenta, argumento que continuaba en *Der Lauf der Dinge* a través de la imagen en movimiento. La película obtuvo un

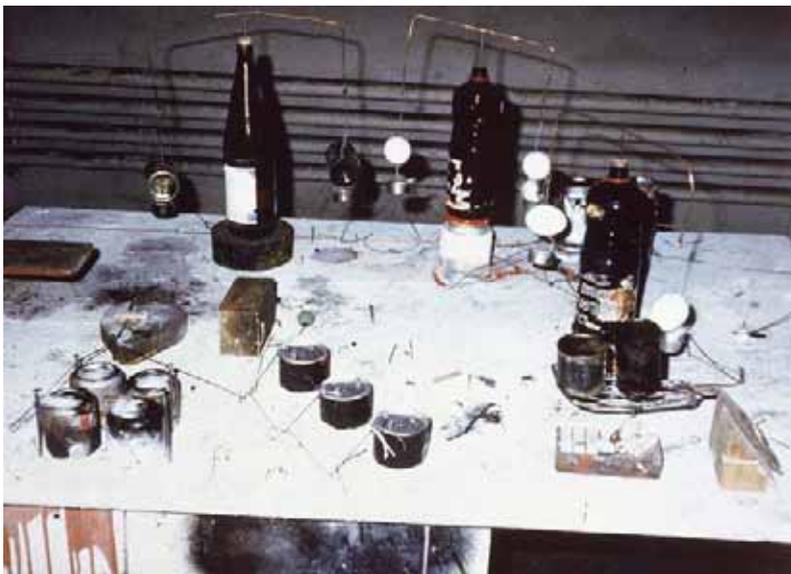
resonante éxito en *Documenta 8*, donde fue presentada por primera vez. Como en la serie fotográfica, los objetos protagonistas no necesitan de la acción humana para ponerse en funcionamiento, y nunca responden al uso para el que aparentemente están destinados. Este “uso incorrecto” de los objetos aparece en otros trabajos de Fischli y Weiss, como en las esculturas e instalaciones compuestas de utensilios y elementos de mobiliario minuciosamente reproducidos en poliuretano sin otro fin que el de su apreciación estética. En *Der Lauf der Dinge*, se sucede un *loop* de reacciones en cadena provocadas por la estricta obediencia de “las cosas” a leyes físicas y químicas básicas (gravedad, combustión, etc). Rodado originalmente en 16 mm. y editado, el montaje incita a apreciarlo como el registro continuo de una sucesión de minúsculos eventos causaefecto de duración equivalente a la extensión de la cinta. Aunque ésta es relativamente larga (30 minutos), la imagen en movimiento y el sonido provocado por la acción incesante de los objetos consiguen mantener un suspense sin narrativa ni fin que obliga a elaborar múltiples asociaciones y reflexiones, desde asuntos mundanos hasta cuestiones de amplio calado filosófico. El crítico y filósofo Arthur Danto, que ha escrito acerca de la pieza en más de una ocasión, comenta “parece encarnar, para los espectadores a los que la he mostrado, significados que apuntan al derroche, la violencia, la polución, el agotamiento, la desesperación”, y la ha descrito como una “metáfora de una voluntad divina, invisible, dirigiendo el orden visible de las cosas”.

DER LAUF DER DINGE (El curso de las cosas), 1986  
Película de 16 mm. Color. Sonido. 30 min  
Adquisición, 1991



DER LAUF DER DINGE (El curso de las cosas), 1986  
9 fotografías en color, 29,5 x 40,5 cm cada una  
Adquisición, 1991





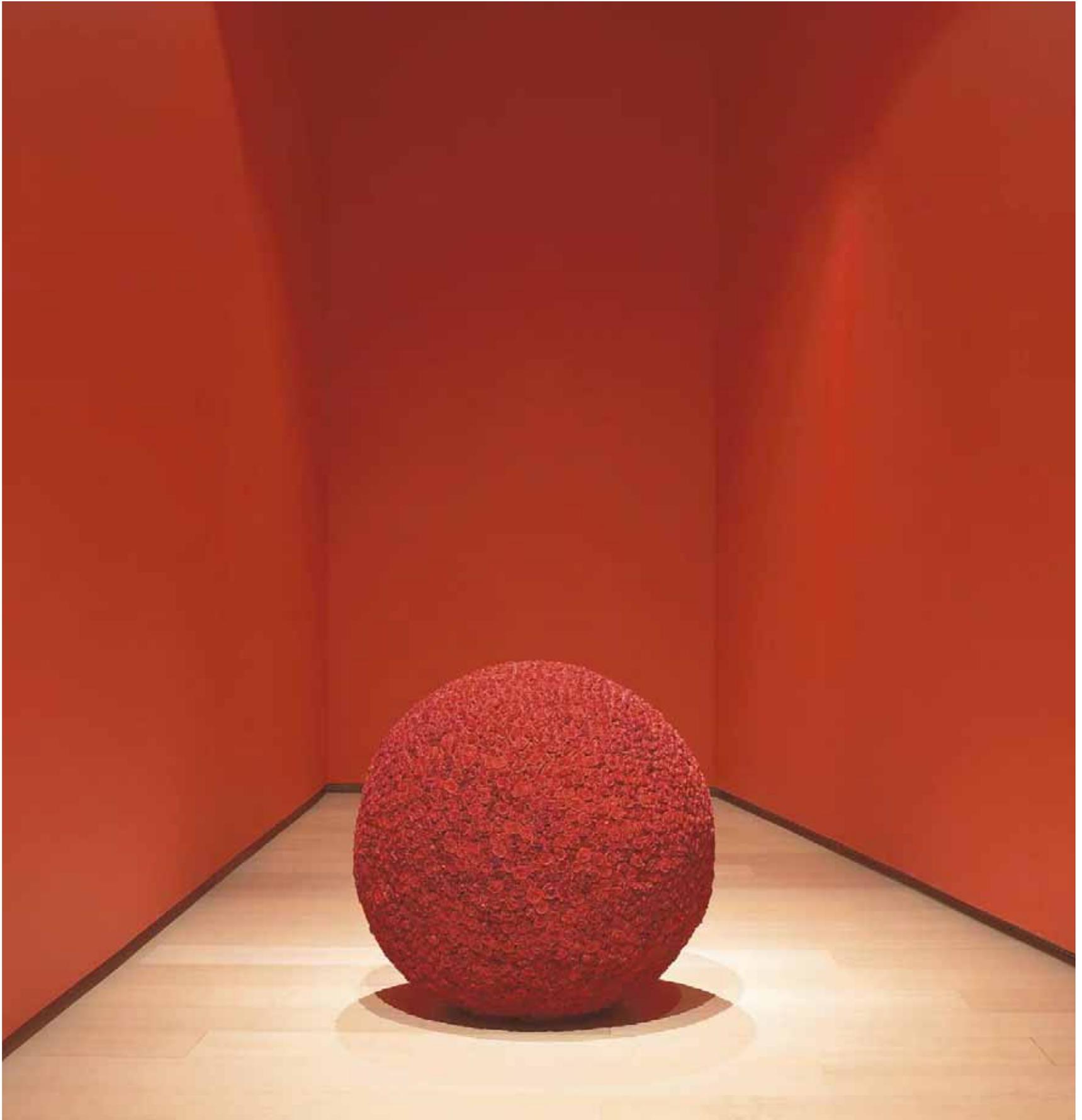
THE ROSE TABLE OF PERFECT (La mesa rosa de lo perfecto), 1989  
3.333 rosas rojas naturales sobre esfera de poliespán, 100 cm de diámetro  
Adquisición, 1995

Desde el inicio de su trayectoria, las obras de James Lee Byars muestran una condición de apertura al entorno, al universo, en cuya configuración el espacio y el tiempo tienen un papel central. Este aspecto está relacionado con el carácter esencialmente interrogativo de su trabajo. La frase “el epígrafe sobre el arte contemporáneo es qué preguntas han desaparecido”, que hace imprimir para la invitación a una muestra individual en 1969, mostraba esta actitud a la vez que la ponía en práctica. Nacidas de la interrogación y abiertas a la generación de nuevas preguntas, las obras de Byars tienden a forzar, por tanto, los límites de las categorías artísticas, los comportamientos asociados a su producción y recepción y los espacios instituidos para su presentación, algo que ocurre en el trabajo de muchos de sus compañeros de generación, desde el minimalismo, hasta el arte conceptual y Fluxus. Sin embargo, en su caso la motivación excede los presupuestos sociológicos, lingüísticos o estéticos de estos artistas, e incluso sus antecedentes ligados al arte de vanguardia occidental, en una ascesis espiritual y vital a la búsqueda de lo perfecto, concepto fundamental en su obra.

*The Rose Table of Perfect* participa de la estilizadísima, calculada y simplificada puesta en escena propia de otras obras de Byars, fuertemente influido por la filosofía zen y el teatro Noh japonés. Aunque el título contradice la forma y el carácter no utilitario de la esfera (del mismo modo que los libros de mármol a que se refiere en otras obras), mesas y sillas son motivos simbólicos comunes en varias piezas de los años ochenta y noventa, receptáculos metafóricos de conocimiento y energía. La forma esférica remite al ya referido concepto de lo perfecto, que en Byars se encuentra ligado siempre a la transitoriedad, al carácter efímero de esas precisas 3.333 rosas rojas (el color del amor y la muerte) que, durante el tiempo de exhibición, se irán marchitando. En los propios componentes de la obra, a la vez intensamente sensuales e intangiblemente simbólicos y efímeros, se encuentra, por tanto, la performatividad que recorre el trabajo de Byars desde los *performable objects* (objetos interpretables) de los años sesenta hasta las esculturas e instalaciones de los ochenta y noventa; en estas últimas décadas, las piezas adquieren mayor autonomía, siendo innecesaria la presencia

del artista o de otros intérpretes para activarlas. De hecho, *The Rose Table of Perfect* podría tener su antecedente lejano en una temprana obra llevada a cabo cuando el artista vivía en Japón (donde residió entre 1958 y 1967), *The Sacrifice of the Flower*, en la que primero seleccionaba una rosa para a continuación dejarla secar, en uno de sus gestos casi imperceptibles llenos de una carga evocativa y enigmática: “vislumbrar es suficiente”, comenta una de sus conocidas sentencias. En la instalación del IVAM, la multiplicación de las rosas obedece al carácter ceremonial del arte de Byars, y apunta simultáneamente a su relación con la escritura de Gertrude Stein (“una rosa es una rosa es una rosa...”), quien, como el artista explicaba con humor, formaba con Einstein y Wittgenstein su tríada de personajes favoritos.



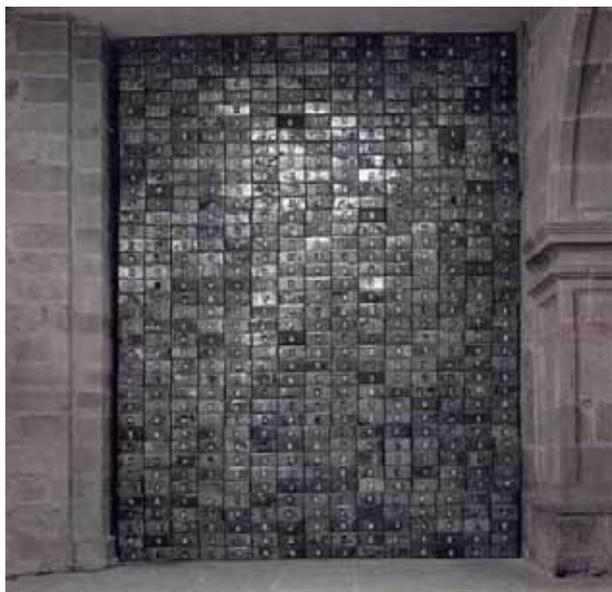


Para realizar la serie de los *Suizos Muertos*, en la que trabaja entre 1990 y 1993, Christian Boltanski fue recopilando diariamente fotografías que encontraba en la sección necrológica de un periódico suizo. “Más tarde, un amigo me enviaba las fotos semanalmente [...] Así que recibía unas sesenta o setenta a la semana. Y cada semana me sentía excitado por lo que podría ver, qué clase de gente habría muerto [...] Supongo que esto está relacionado con alguna clase de placer prohibido, un tabú. No me lamento por la muerte, también obtengo un cierto ‘placer malvado’ en el espectáculo de la muerte”.

Estas palabras nos acercan a la complejidad psicológica que subyace tras las obras de Boltanski, y nos ayudan a alejarnos de lecturas demasiado lineales. Compuestas por elementos comunes a otras series anteriores, y centrada, de igual modo, en los temas de la muerte, la memoria y la ausencia, las piezas de la serie de los *Suizos muertos* se asociaron de manera inmediata con la tragedia del Holocausto. En repetidas ocasiones, Boltanski se ha referido a que su obra es, claramente, una obra producida “después de Auschwitz” y del fin de las utopías de la modernidad. Pero para él producir un arte significativo para sus contemporáneos no significa en absoluto limitarse a hacer comentarios acerca de la historia contemporánea. Más bien, su postura es la de reenfocar problemas familiares para todos –y que encuen-

tra en la minúscula, particular e intransferible historia cotidiana que cada uno va construyendo– con una nueva mirada. “Supongo que quiero que mi arte tenga más que ver con el reconocimiento que con el descubrimiento”, explica. Y de ahí que eligiera a suizos para la serie, porque “no hay nada más normal que un suizo. No hay ninguna razón por la que un suizo muera, y por eso estos muertos no son sino más terroríficos. Somos nosotros”.

Ciertas estrategias formales empleadas con asiduidad por Boltanski son deudoras del minimalismo: el empleo de estructuras geométricas básicas y la repetición modular consiguen dotar a la instalación de una imponente presencia física. Sin embargo, las fotografías y el tratamiento oxidado de las cajas resaltan una multiplicidad de individualidades y liberan una potente carga connotativa reforzada por la disposición espacial de los elementos. La versión del IVAM está compuesta por 2.580 cajas, cada una de las cuales presenta una reducida fotografía en la que Boltanski ha recortado el rostro en primer plano de un muerto. Las cajas metálicas pueden recordar las cajas de galletas en las que los niños suelen esconder sus “tesoros” o urnas cinerarias, mientras que las fotografías, por su contenido y escala, otorgan a cada módulo un carácter extremadamente íntimo y personal que se expone crudamente en el apilamiento.



*La réserve des suisses morts*  
(La reserva de los suizos muertos), 1991  
Montaje en el Centro Galego de Arte Contemporáneo,  
Santiago de Compostela 1996

LA RÉSERVE DES SUISSES MORTS (La reserva de los suizos muertos), 1991  
Metal y fotografía (2.580 cajas), 12 x 23 x 21,2 cm cada una. Dimensiones totales variables  
Adquisición, 1991



Para Joan Fontcuberta, la fotografía se convierte en un medio idóneo para reflexionar sobre el modo en que funcionan los medios de comunicación y su poder para generar los efectos de realidad que condicionan los marcos conceptuales con que operamos habitualmente. Desde los años setenta, su trabajo se ha orientado a la desestabilización de las rutinas del pensamiento visual moderno, en una estrategia que, ya en 1977, denominaba “contravisión”. Las series fotográficas de Fontcuberta suelen tender trampas al espectador y, bajo el privilegio de verosimilitud que la foto ha venido arrastrando desde su aparición, construyen ficciones en las que el artista emplea muy deliberadamente el contexto en que se exponen o sus propios métodos expositivos como variables cruciales de significado. A esta luz, los temas que desarrolla en sus imágenes se relacionan metafóricamente con la naturaleza de “la fotografía” como discurso ligado a otros discursos e instituciones con una historia específica.

*Safari* es una instalación en la que, a través de un variado repertorio de soportes que incluyen fotografías, postales, folletos de agencias de viajes, revistas y dos duratrans, se muestra la intrigante –e inquietante– homogeneidad de imágenes tomadas en contextos tan distintos como los museos de ciencias naturales, los zoológicos y los safaris fotográficos. Al delatar la construcción intensamente ideologizada de un medio concreto (la sabana africana), Fontcuberta pone en marcha un mecanismo crítico que cuestiona las nociones

recibidas y polarizadas en torno a dos pares de opuestos de proporciones míticas constitutivos del pensamiento de la modernidad: auténtico/falso y natural/artificial, y sus derivaciones en un mundo posmoderno en que las proclamadas instituciones garantes y diseminadoras del conocimiento y la ciencia colaboran con la industria del ocio en la producción de simulacros. Resulta sintomático, por ejemplo, que en los museos de ciencias naturales la vocación pedagógica se alíe con la voluntad de transmitir “experiencias más auténticas” a través de la estilizada “naturaleza” del diorama.

En esta obra Fontcuberta nos recuerda el importante papel que la fotografía jugó en la época de las grandes expediciones y cacerías como una eficaz herramienta del colonialismo, aunque ahora el halo heroico del explorador parece haber quedado reducido a las cenizas del turista cazador de imágenes: alguien que, literalmente, ha renunciado a la aventura de enfrentarse a lo desconocido antes de emprender el viaje. De esta forma, la obsesión positivista de Occidente por dominar la naturaleza y acotar lo exótico se relaciona no sólo con un material que deja bien claro el lugar que cada cual ocupa en la distribución del capital simbólico y económico del mercado global, sino también con nuestra propia domesticación, con la colonización de nuestra curiosidad por el estereotipo y el confinamiento de nuestra visión.

Exposición *Joan Fontcuberta*. IVAM Centre Julio González 1992



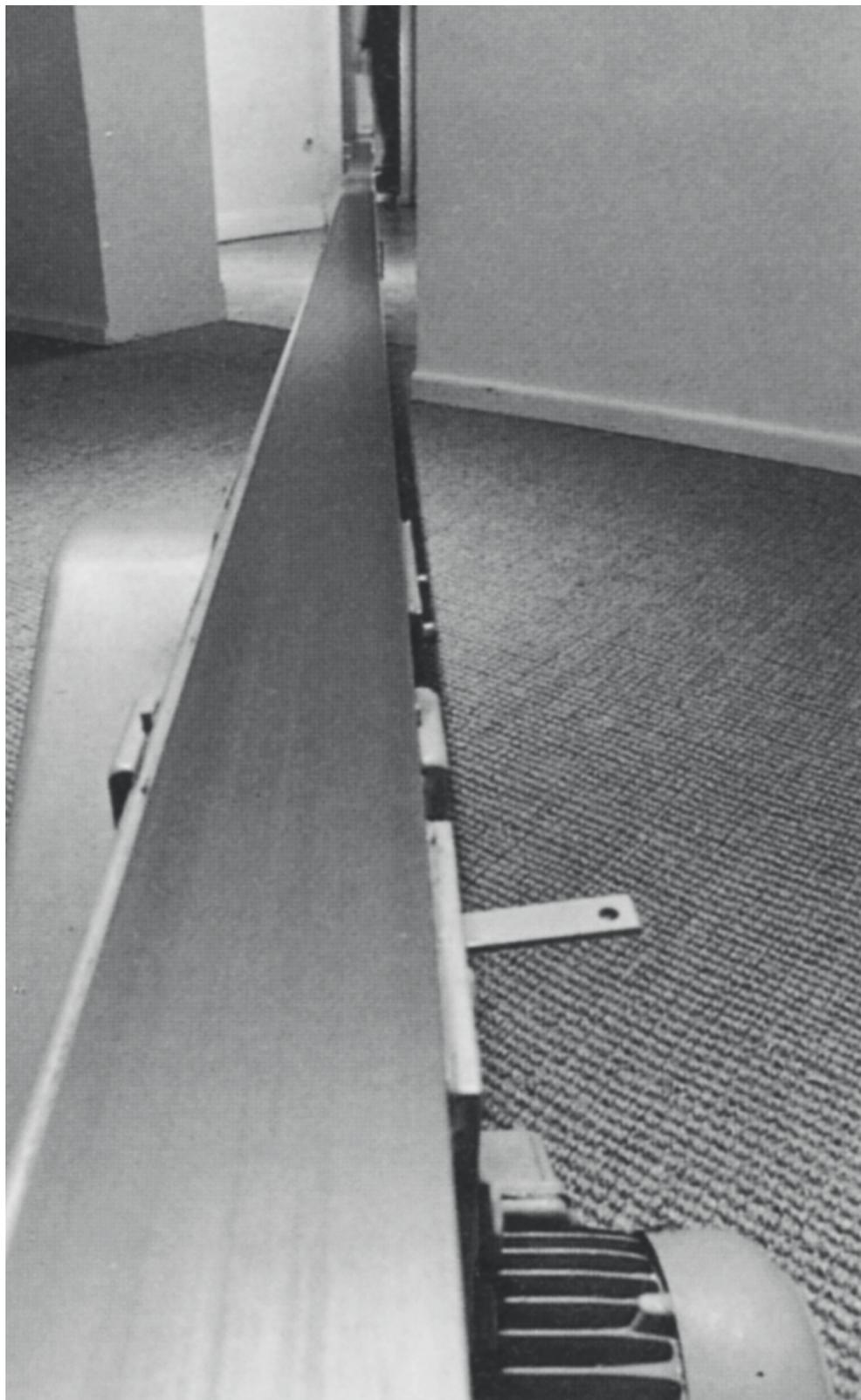


Serge Spitzer comienza sus estudios artísticos en la Academia de Bellas Artes de su Bucarest natal para trasladarse a Israel en 1972 junto a su familia. A principios de los años ochenta, vive y trabaja entre Jerusalén, Berlín y Nueva York, ciudad en la que se establecería definitivamente a mediados de la década. Esta posición a caballo entre el centro y los márgenes ha sido una constante vital que se ha trasladado también a su obra: “Cuando eres sobre todo un automarginado aprendes a percibir detalles que otros no ven”. Esta actitud anima la cualidad de las aportaciones de Spitzer dentro del proceso que en los ochenta condujo al establecimiento de la instalación como género, y el modo en que engarza sus obras con las características contextuales, simbólicas y políticas de los lugares en que interviene como respuestas laterales a situaciones dadas. Spitzer adquirió notoriedad internacional con trabajos en los que abordaba el espacio no como un contenedor de objetos, sino como un sistema arquitectónico y funcional sobre el que actuar generando interferencias y circulaciones que subvierten o amplían simbólicamente sus supuestas funciones y usos, sacudiendo los hábitos de percepción del espectador. Los elementos introducidos se convertían entonces en acontecimientos que basan su efectividad en su carácter transitivo, su poder para activar asociaciones y revelar significados implícitos.

*Übergang* es una instalación que Spitzer creó durante su estancia como becario del DAAD en Berlín, en 1983, y reconstruida en la

exposición retrospectiva que viajó al IVAM en 1992. Tras analizar el plano de la DAAD Galerie, el artista trazó una línea que conectaba sus ocho salas, lo que permitía integrar el recorrido como una parte sustancial de la obra. En el espacio físico de la galería, la línea era ocupada por una cinta transportadora que situó a la altura de las rodillas. La ubicación de elementos en puntos inesperados es un recurso que el artista había empleado en obras como la serie *High Objects*, en la que los objetos se situaban sobre estantes colocados a una altura tal que el espectador debía invertir un esfuerzo suplementario para contemplarlos, estrategia que rompía con los hábitos de expectación pasiva. La cinta de *Übergang* quedaba desprovista de funcionalidad práctica, atravesando el muro a su paso sin dejar espacio para una potencial carga, de modo que actuaba como un realizador efectivo de la metáfora del tránsito que explicita el título. A la vez, su altura dificultaba el paso en el recorrido por la sala. A este respecto, Dan Cameron ha hablado de la habilidad de Spitzer para sugerir nociones abstractas a través de elementos tangibles, refiriéndose a la idea de división escenificada en *Übergang* como una metáfora de la realidad cotidiana del Berlín anterior a la caída del Muro. Y es en esta compleja conexión entre distintos planos extraídos del contexto como Spitzer concibe sus obras como lo que denomina “modelos de realidad”.

ÜBERGANG (Tránsito), 1983 (reconstruida en 1993)  
Cinta transportadora, 41 x 650 x 15 cm  
Adquisición, 1994



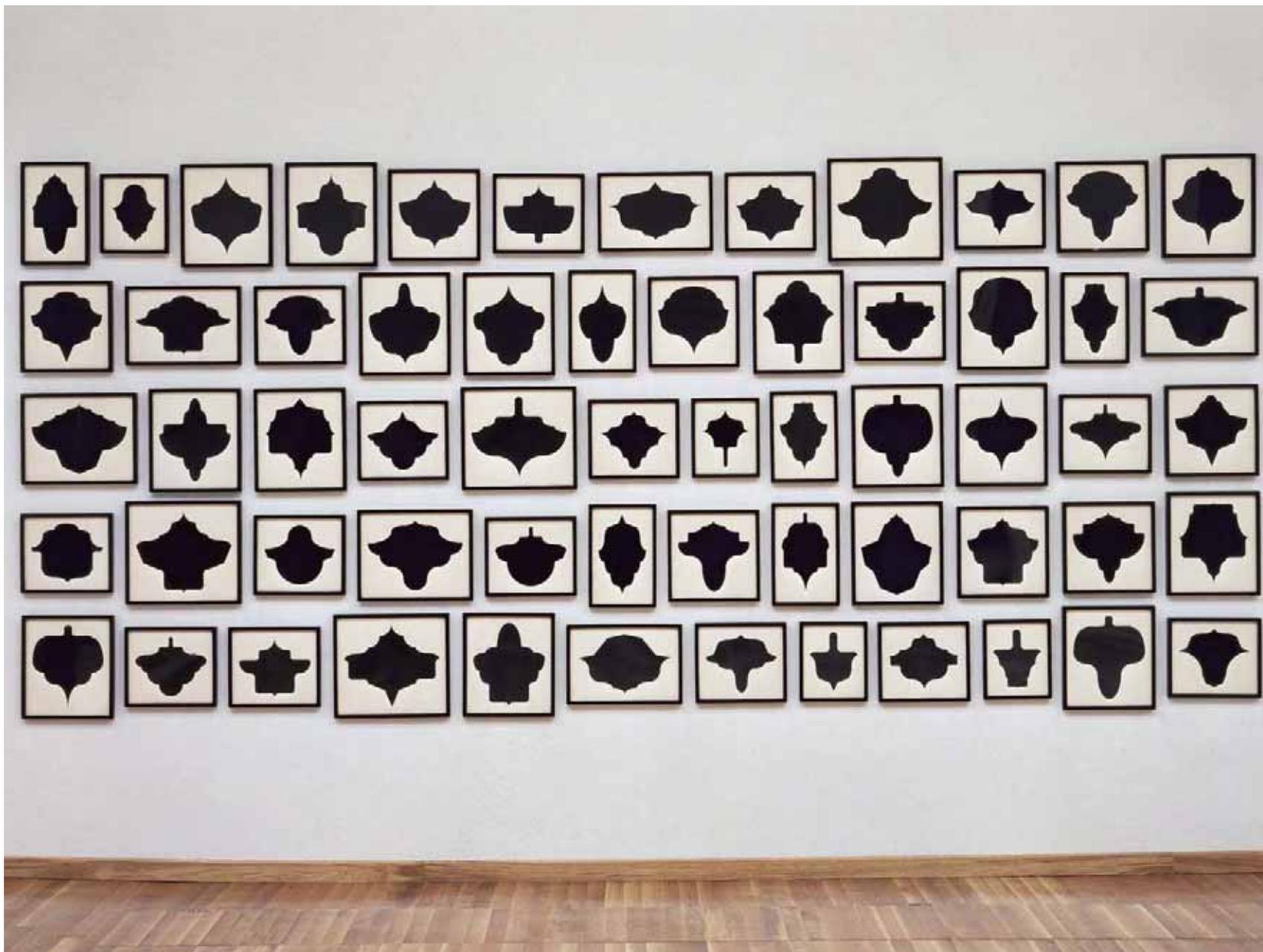
El trayecto que recorrió la obra de McCollum desde que iniciara su actividad como pintor hasta finales de los años setenta es sintomática del cambio de actitudes operado por los artistas de su generación que adquirieron visibilidad internacional a principios de la década siguiente como abanderados del “postmodernismo crítico” en Estados Unidos (Louise Lawler, Sherrie Levine, etc.). En una entrevista de 1984, McCollum resumía ese proceso hasta la serie *Surrogates* como un camino que había partido de la idea típicamente moderna de trabajar en los límites consustanciales a la pintura: “De alguna forma, empecé a ver esta manera de pensar realmente absurda [...] Me parecía que cualquier descripción concebible de un cuadro, que definiese su ‘esencia’ o sus ‘términos’, podría encontrarse siempre en algún otro objeto similar que *no* fuese un cuadro [...] Un cuadro existe precisamente porque la cultura le ha otorgado un lugar [...] Una obra de arte está relacionada con el resto de objetos y sucesos del sistema de la cultura, y el significado de una obra reside, antes que nada, en el papel que la obra interpreta en la cultura”. A partir de ese momento, McCollum se concentraría en todo aquello que, constituyendo la base de nuestra percepción y apreciación de las obras de arte, es normalmente relegado como accesorio y marginal en las mitologías elaboradas por el sistema capitalista: originalidad, unicidad, maestría, etc., y su parafernalia adyacente: producción, exhibición, comercialización, colección...

Los *Surrogates*, piezas que alcanzaron una rápida notoriedad y situaron a McCollum como uno de los máximos exponentes del llamado “simulacionismo”, constituyen infinitas variaciones de un mismo modelo basado en la idea más convencional de pintura: el cuadro. Éste es reducido a sus componentes básicos, no ya como esencia —están realizados en un material sustituto— sino como signos: marco, *passe-partout*, y un recuadro negro justo en el centro, allí donde se suele situar el meollo de la obra, lo que —como visitantes

de museos o compradores de arte— supuestamente hemos venido a buscar. Los cuadros de escayola de McCollum no obvian ninguno de los pasos del signo-mercancía en el sistema de producción y circulación capitalista: son realizados en masa en su taller, con ligeras diferencias en tamaño, formato o color del marco, de modo que al exhibirse se muestran como las cualidades mismas de disponibilidad, abundancia y variedad de oferta de los objetos producidos en serie. El propio artista elabora distintas tarifas en función del stock y del número de ellos que queramos llevarnos a casa. Todas iguales y todas diferentes, las piezas mantienen siempre el “toque” del objeto “pintado a mano”. Este carácter fetichista es esencial para poner de manifiesto lo que McCollum llama “la política emocional” que rodea al *objet d’art*, convertido en simple accesorio sobre el que pivota el entramado social y económico que le otorga sentido y valor. Bajo este punto de vista, “la obra de arte es siempre un sustituto, un sucedáneo” de otras necesidades psicológicas.

Muy cerca conceptualmente de los *Surrogates*, McCollum empezó a trabajar en la serie *Drawings* en 1988, aunque no fueron expuestos públicamente hasta dos años después. Tradicionalmente, el dibujo es considerado el vehículo de expresión más íntimo. McCollum ironiza con esta idea diseñando doscientas plantillas que, combinadas según un sencillo sistema numérico, permitían a su numeroso equipo de asistentes ejecutar potencialmente billones de motivos distintos. Los *Dibujos*, cuidadosamente enmarcados, fueron mostrados en distintas instalaciones que cubrían todo el muro, extendiéndose incluso por mesas que recordaban la disposición de los artículos de saldo en las grandes superficies. Este tipo de montaje subrayaba la homogeneidad de objetos que eran dispares y únicos. De esta forma, McCollum volvía a cuestionar las ideas heredadas acerca de lo único y lo múltiple, y ponía el dedo en la llaga de un Sistema Arte que jerarquiza los valores según una determinada mística de la originalidad y la subjetividad creadora.

COLLECTION OF 60 DRAWINGS NO. 7 (Colección de 60 dibujos núm. 7), 1988-90  
Lápiz graso sobre papel. Dimensiones totales aproximadas 223 x 335 cm  
Adquisición, 1991



SURROGATES (Sustitutos), ca. 1982-83  
Esmalte sintético sobre escayola (20 piezas). Dimensiones totales aproximadas 180 x 130 cm  
Adquisición, 1990





En el mapa de la renovación escultórica que tuvo lugar en España durante la década de los ochenta, Ángeles Marco juega un papel crucial, especialmente en el contexto valenciano. En aquel momento se produjo una fructífera reelaboración lingüística que, recogiendo aportaciones que van desde el constructivismo hasta el posminimalismo, se encajaron en las diversas poéticas individuales desarrolladas por una serie de artistas que generalizaron un concepto ampliado del trabajo en tres dimensiones.

Sobre ese horizonte plural, las propuestas de Ángeles Marco se perfilaron con fuerza gracias al vigor de una obra caracterizada por un planteamiento extraordinariamente riguroso. Esta obra partía de un sustrato a la vez figurativo, constructivista y *minimal*: en ella, los objetos y motivos empleados tenían tanta importancia como los materiales, los sistemas constructivos y el espacio que generaban y/u ocupaban. Los motivos se relacionan con el tema que la artista se propone explorar en cada serie, y surgen como metáforas de las ideas evocadas en su desarrollo. En éste, los materiales empleados se convierten en vehículos con capacidad expresiva propia, tanto por sus propiedades físicas como por su cromatismo. Conviene resaltar que se trata casi siempre de materiales industriales o tecnológicos, tratados con sistemas técnicos provenientes del mundo industrial y de la ingeniería. La disposición espacial de las piezas, finalmente, constituye un componente esencial de la obra, a través del que la artista suele imprimir un sentido narrativo.

Entre 1986 y 1989, Ángeles Marco trabajó simultáneamente en dos de sus series más conocidas: *Tránsito* y *Salto al Vacío*: “Se encuadran

dentro de una actitud existencialista, en tanto en cuanto adoptan como claves los problemas de la angustia, la soledad, la carencia de fundamento, etc.”, escribía en 1989. Series complementarias, *Tránsito* tematizaba “el paso existencial de un estadio a otro en la vida” (Román de la Calle) a través de imágenes como pasillos, carreteras, cajas, accesos, aberturas, ... “sistemas de comunicación –en palabras de Kevin Power– que nos llevan a ninguna parte y nos colocan una y otra vez ante el vacío existencial. Atravesamos distintas evoluciones sólo para volvernos a encontrar en el mismo lugar y, a menudo, heridos por la experiencia”. De *Salto al Vacío* la propia Marco diría que abordaba el tema de la libertad canalizada a través de la idea del suicidio.

*Deslizantes y elementos compactos* son un conjunto de obras reunidas a modo de instalación con motivo de la retrospectiva dedicada a Marco por el IVAM en 1998 (*El taller de la memoria*). En cierto modo, funcionaba como resumen de estas series a través de dos tipologías que había empleado por separado en montajes anteriores: las rampas deslizantes de *Salto al Vacío* y los compactos de *Tránsito*. Como en la mayor parte de su trabajo, en estas piezas existe una relación suplementaria entre el objeto (re)presentado y las sugerencias que evocan los materiales, en este caso el hierro y el caucho, con sus connotaciones de tecnificación, maleabilidad, densidad, opacidad, etc. Las piezas insinúan posibilidades de uso que remiten más a las sensaciones que pretenden provocar que a una funcionalidad concreta, convocando tensiones que se repliegan sobre sí mismas y contribuyen al hermetismo típico de la obra de la artista.

DESLIZANTES. ELEMENTOS COMPACTOS, 1998  
SERIES *SALTO AL VACÍO* Y *EL TRÁNSITO*, 1987-88  
Caucho y hierro, 15 deslizantes, 314 x 77 x 27 cm cada uno;  
9 compactos, 39 x 105 x 20,5 cm cada uno  
Adquisición, 1999







Entre 1973 y 1974, Miquel Navarro completó *La Ciutat*, primera de un tipo de obras que ha continuado realizando hasta la actualidad. En un ambiente artístico que daba crecientes signos de apertura al exterior, la combinación de paisaje y escultura y su carácter instalativo hicieron reconocer en estas obras una de las aportaciones más originales de la escultura española del momento al cambiante panorama internacional de las prácticas artísticas en tres dimensiones. No obstante, Navarro ha insistido siempre en que el repertorio de referentes artísticos con que contaba en sus inicios era más bien limitado. Sus motivos de inspiración provenían fundamentalmente del entorno vital de un muchacho criado en Mislata, a la sombra de la capital valenciana: “Me han influido más el juego, el cine, las colecciones de cromos y los cómics que el constructivismo ruso, que conocí mucho más tarde.”

Las ciudades de Miquel Navarro son arquetipos de la experiencia humana, de la cultura, más que meras representaciones de la urbe (“considero ciudad todo aquel lugar en el que el hombre ha puesto su sello”), y constituyen un motivo sobre el que elaborar distintas metáforas. Vistas en el tiempo, presentan una enorme variabilidad, en base a la construcción de volúmenes y figuras, los materiales empleados, los juegos de escala y la distribución de las piezas, que en cada ciudad puede encontrar diferentes configuraciones en función del espacio en el que se instala. Suelen estar desplegadas sobre el suelo, articulando contrastes entre planos verticales y horizontales que constituyen principios antitéticos fundamentales en el significado de la obra: “el discurso de la vertical que sube y baja, que

emerge o se abisma, y el discurso de lo horizontal que tiene la lenta y rumorosa sensualidad de lo temporal”.

Las alusiones a formas fálicas y al poder que contienen sus torres y rascacielos son una constante desde los inicios. En una entrevista, Miquel Navarro ha dicho de *Soca*: “*Soca* puede verse como si se hubiera separado del cuerpo un falo y luego la torre, esa torre medieval en la que se instalaba el señor feudal y desde donde se defendía su ciudad. Ahora bien, también representa un falo castrado”. En las ciudades de Navarro, el tamaño de cada componente no se ajusta a proporciones naturalistas, sino que viene dado por las sensaciones y asociaciones psicológicas que el artista pretende inducir en el espectador. Aquí, el contraste del tamaño entre el elemento central y el resto de las piezas se exaspera enormemente: frente a otras obras en que la disposición de las figuras subrayaba las cualidades orgánicas de las ciudades, sus flujos y sus funciones, en *Soca* se nos muestra un paisaje en que la unidad del conjunto depende del campo energético que emana del imponente tronco. A su alrededor se despliegan distintos volúmenes con apariencia de naves industriales, pequeñas planchas que resumen planos enteros, y figuras que se yerguen con un aspecto un tanto hostil. La obra pertenece a una etapa, finales de los años ochenta, en la que el empleo de materiales cerámicos ha cedido el paso enteramente al metal, dotando a la instalación de un carácter sombrío subrayado por la luz fría. La asociación de estos elementos da lugar a un paisaje de tintes surrealistas que, si bien en otras piezas se ha relacionado con las vistas metafísicas de un De Chirico, en *Soca* podrían recordar más a las desoladas escenas de Tanguy.



SOLAR II, 1992-96  
Cinc y aluminio. Dimensiones totales aproximadas 233 x 1000 x 600 cm  
Adquisición, 2004

FLUIDO EN LA URBE, 2003  
Hierro colado. Dimensiones totales aproximadas 250 x 12000 x 700 cm  
Adquisición, 2005





Seguramente el artista danés más influyente de las tres últimas décadas, Per Kirkeby es también una personalidad polifacética. Kirkeby ingresó en 1962 en la entonces recién fundada escuela experimental de arte de Copenhague mientras estudiaba historia natural en la Universidad. En 1965, terminada su especialización en geología cuaternaria ártica y tras haber recibido una formación artística multidisciplinar que incluía pintura, arte gráfico, cine y *performance*, presenta su primera exposición individual. Durante los años siguientes, irá alternando viajes científicos con la publicación de libros de poesía, narrativa y ensayo, rodará películas, realizará exposiciones, se relacionará y participará en el entorno de Fluxus...

La presencia de Kirkeby en algunas exposiciones epocales de principios de los años ochenta que preconizaban el retorno de la pintura ha hecho que su faceta como pintor sea mucho más conocida hoy día. Pero lo cierto es que, sobre todo desde esa década, también llevó a cabo importantes encargos públicos en entornos urbanos. Uno de ellos fue *Sin título*, perteneciente a la colección del IVAM y erigido en el antiguo cauce del Turia desde 1989.

Las piezas en ladrillo aparecen en las exposiciones de Kirkeby desde mediados de los sesenta, a veces en configuraciones de apariencia minimalista similares a algunas obras de Carl Andre, simples apilamientos regulares o alineaciones de ladrillos sobre el suelo—hará lo mismo con rocas extraídas del paisaje, de forma que es fácil establecer la relación que Kirkeby plantea entre las construcciones humanas y las obras de la naturaleza desde su perspectiva de geólogo—. Una pieza modelada en arcilla de principios de los años setenta, con un tratamiento similar al que seguirá después en sus esculturas de bronce, refleja su interés por las pirámides mayas que visitó en su viaje a Centroamérica en 1971, un interés que tiene mucho que ver con una fascinación por la ruina desarrollado también en sus series pictóricas y que resulta esencial en las arquitectu-

ras de ladrillo realizadas para espacios exteriores. La primera de éstas sería *Casa de ladrillo*, en Ikast (Jutlandia), de 1973, en la que combina elementos observados en las ruinas de los templos mayas con la tradición de la albañilería danesa. Kirkeby, dando voz a su *alter ego* el dibujante Catherwood de su libro *Crónica del viaje* (1971), escribiría: “Con el elemento humano siempre se está pendiente de la perspectiva, se pierde la habilidad para crear una ficción nueva. Pero las casas pueden verse cubiertas de plantas y deteriorarse. Pueden verse cubiertas de plantas, y las líneas de la luz y el paisaje las enreda, se entierra la perspectiva y aparece el espacio para una nueva ficción.” Y, más adelante: “estas ruinas no son ni siquiera cosas, son restos de antiguos monumentos. Son, sobre todo, cosas de la naturaleza, son piedras...”

El viandante de las ciudades donde Kirkeby realiza sus esculturas de ladrillo no puede evitar una sensación de extrañeza al toparse con ellas. Aunque el artista no hace ningún esfuerzo por escenificar la ruina, y el pulcro trabajo en ladrillo otorgue a las obras una gran claridad y limpieza de planos, lo cierto es que éstas se presentan como extravagantes construcciones sin posibilidad de uso aparente. *Sin título*, pudiéndose recorrer, no da cobijo. En otros casos, elementos aparentemente tectónicos no cumplen ninguna función sustentante, o incluso se trocan en formas más fantásticas, como bóvedas excéntricamente inclinadas. Se ha hablado de un cierto pintoresquismo en estas obras que parecen hechas de la suma de memorias fragmentarias.

Kirkeby realiza pequeños modelados como maquetas de estos proyectos a gran escala, que luego funde en bronce. A diferencia del orden y claridad de las arquitecturas, estos oscuros bronce patinados conservan el tratamiento táctil que ha dado forma a la idea, con sus dramáticas superficies rodinianas. En *Modell für Valencia* es patente la cualidad autónoma que el artista otorga a estas piezas, cuya estructura no sigue a rajatabla la que después se acometerá en ladrillo.

MODELL FÜR VALENCIA (Maqueta para Valencia), 1991-92  
Bronce, 13 x 28,5 x 26 cm  
Donación Galerie Michael Werner, Colonia, 1992



SIN TÍTULO, 1989  
Ladrillo artesano, 360 x 736 x 736 cm  
Adquisición, 1989



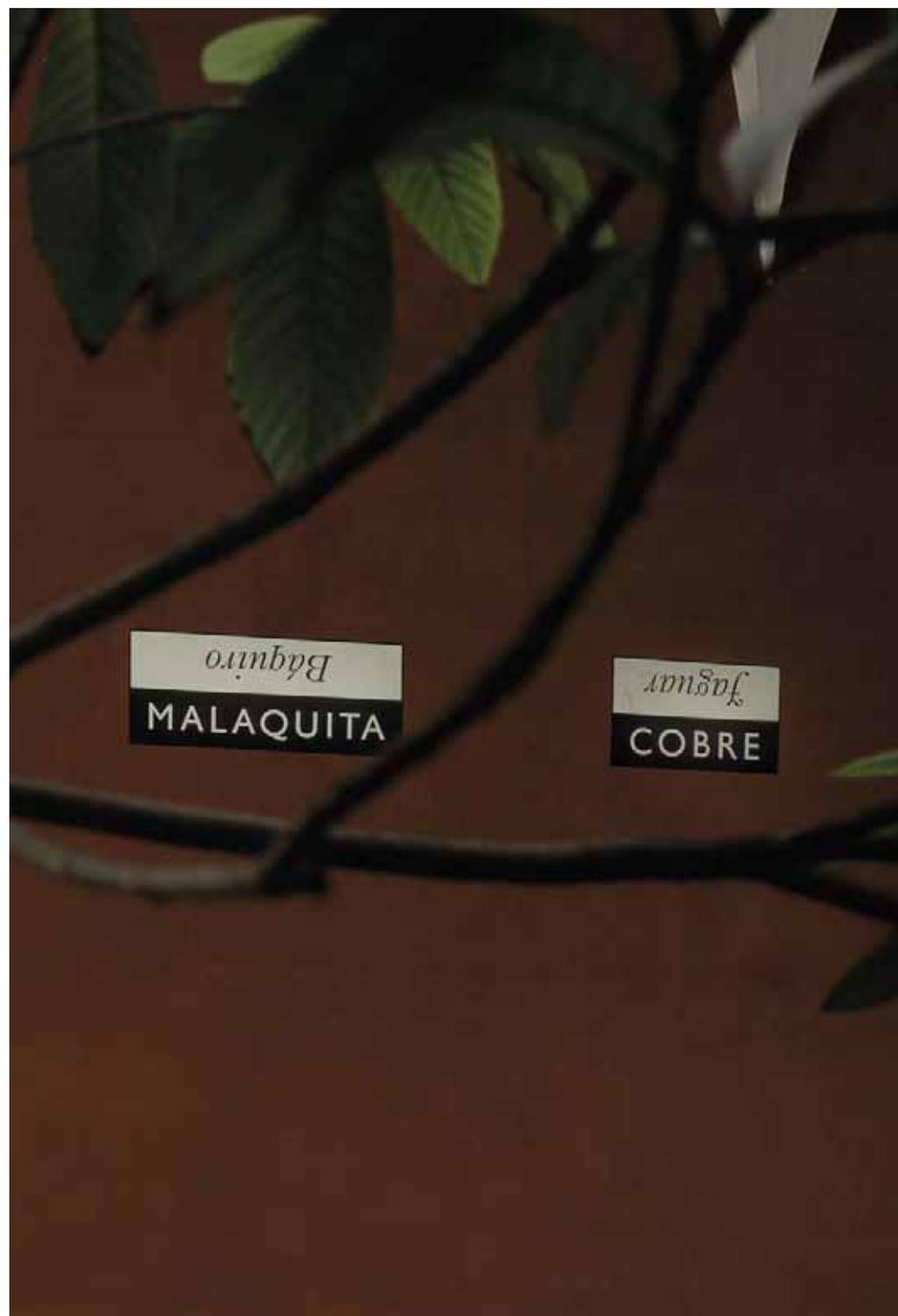


Aunque Lothar Baumgarten no hizo su primer viaje a la cuenca del Amazonas hasta 1977 –donde de hecho llegó a convivir con los indios yanomami durante distintas temporadas hasta 1980–, ya desde finales de la década anterior había ido realizando una serie de trabajos en los que, basándose en los mitos europeos acerca del “Nuevo Mundo”, examinaba la dicotomía naturaleza/cultura y, especialmente, el papel asignado al Otro en la construcción del mundo elaborada por la cultura occidental. Baumgarten, hijo de antropólogo, forma parte de una generación que aprendió a poner en duda las categorizaciones impuestas por la ciencia y las problemáticas relaciones que lenguaje, saber y poder guardan entre sí, una veta crítica de la que ha extraído productivas consecuencias en distintas piezas (estampas, instalaciones, fotografías, libros, intervenciones...) que abordaban los procesos asociados a la colonización y sus consecuencias culturales y ecológicas.

En obras como la serie *El Dorado-Gran Sabana*, desarrollada desde su estancia en el Amazonas hasta 1985, Baumgarten yuxtaponía fotografías tomadas por él mismo en la Gran Sabana venezolana con palabras que, adoptando distintas tipografías, nombraban los minerales explotados en el continente y los nombres en lengua indígena de animales paralelamente exterminados o en vías de extinción: “las culturas arcaicas son categóricas, y en su relación con la naturaleza operan principalmente a través de un comporta-

miento de disuasión. En nuestro mundo moderno y desmitificado, la relación con la naturaleza está estructurada, en cambio, por una acción intencional”, comenta el artista. En la intervención realizada para el claustro del Centro del Carmen del IVAM en 1992, *Tierra Firme*, Baumgarten empleó el elemento textual de series precedentes integrándolo en las condiciones espaciales y temporales, dando lugar a nuevas intersecciones discursivas. Sobre los muros, los nombres de los minerales eran mostrados en mayúsculas mientras que los vocablos indígenas aparecían invertidos y en minúsculas, sugiriendo el debilitamiento del poder de unas palabras ya previamente apropiadas y asimiladas al alfabeto latino. La fecha en que la intervención se llevó a cabo, coincidiendo con el centenario del llamado “descubrimiento” de América, y el hecho de que tuviera lugar en un antiguo convento (poderosos centros de producción de saber en la época de la conquista) llegaban a formar parte consustancial de los significados convocados por la obra que, en su título, parecía aludir a la llegada al destino de promisión tras una larga travesía oceánica. Las inscripciones de *Tierra firme*, pintadas a la ténpera sobre el muro, permanecieron *in situ* mientras se iban borrando poco a poco. Contenido y forma, definidos en su propia transitoriedad, ponían de manifiesto un solapamiento de estratos temporales típico de la poética de las intervenciones de Baumgarten.

TIERRA FIRME, 1992  
Intervención sobre el muro del claustro del Centre del Carme  
Pintura sobre pared  
Adquisición, 1993



Teresa Cebrián pertenece a una generación de escultores valencianos cuyo trabajo se sitúa en un contexto en que la renovación de la facultad de Bellas Artes de la capital valenciana y la definitiva superación del aislamiento con respecto al arte internacional abrió el campo a nuevos planteamientos escultóricos.

*Angst* figuraba en una exposición que, organizada por el IVAM y comisariada por Teresa Blanch en 1995, se hacía eco de esta realidad. La biografía de Cebrián escrita para el catálogo de la muestra (*Los 80 en los 90, Propuesta de escultura valenciana*), centrada en sus frecuentes viajes y estancias en el extranjero, es el relato de su adaptación a las situaciones vitales que cada nuevo destino le iba imponiendo, y revela, bajo la constante exposición a distintas maneras de estar en el mundo, el fondo común de una preocupación por la fragilidad de la condición humana y las relaciones del hombre con su entorno.

La artista explicaba la evolución experimentada por su trabajo desde mediados de los ochenta en estrecha relación con esas vivencias. Así, durante su estancia en Polonia viviría una experiencia decisiva al verse afectada por la nube radiactiva de Chernobyl: “Esto hizo cambiar la intensidad con que viviría [...] El sentido del tiempo y el espacio cambiaron. Polonia fue muy importante, empecé a hacer instalaciones allí”.

Realizada en 1992, *Angst* se encuentra en línea con otras obras llevadas a cabo con posterioridad, como *D-Dolor* (1993) o *La fosilización de la carne* (1994). Estas piezas compartían un cierto repertorio de materiales (de origen natural o “buenos imitadores de lo natural”, como apunta Beguiristain), una disposición similar (colgadas precariamente) y el mismo referente (el cuerpo o fragmentos del cuerpo, especialmente la piel y la carne), y constituyen sutiles aproximaciones a un ámbito de levedad y violencia. En *Angst*, el cuerpo informe parece envuelto en una mortaja, con una de las “extremidades” cruelmente suspendida por una cuerda que, anclada al suelo y una polea, se asemeja a un gratuito instrumento de tortura. Como una larva expuesta a la indefensión, David Pérez ha señalado sus concomitancias con el *Buey desollado* de Rembrandt, mientras que Maite Beguiristain ha interpretado la obra como expresión de “la angustia del nacer”. Sin embargo, las obras de Cebrián nunca parecen concluir en el acto de definición de esa materia sufriente, sino que la consciencia de su propia vulnerabilidad abre las puertas a un nuevo conocimiento. En el texto ya citado, Cebrián concluía: “en lo torcido como en lo recto, nadie puede entender el dolor y el gozo de lo vivido. Habrá siempre un deseo de estar en otro lugar, en cualquier parte, aun sabiendo que todo está dentro y el viaje más intenso es el de dentro”.

ANGST, 1992  
Metal, yute, top-coat, arcilla, óxido rojo, cuerdas y polea, 90 x 50 x 260 cm  
Adquisición, 1995



Entre finales de los años ochenta y principios de los noventa, la obra de Maribel Domènech empezó a abrir el campo simbólico que había dominado su producción anterior hacia obras de carácter instalativo, lo que le permitió trabajar con aspectos que hasta entonces habían permanecido sólo de forma latente en sus piezas más objetuales de la década anterior. Esta transición puede explicarse a través de la importancia creciente que el cuerpo adquiere en su trabajo, complicando las relaciones sujeto-objeto que había tratado en series anteriores e introduciendo una nueva dimensión participativa. Si en los inicios existía un intento de definición de un espacio personal, plasmado en sus series escultóricas basadas en objetos domésticos –sillas primero, muebles contenedores (cajas, armarios, vitrinas,...) después–, en la serie de las ventanas comienza a plantear una relación con el afuera que desembocará en sus instalaciones y vestidos performativos.

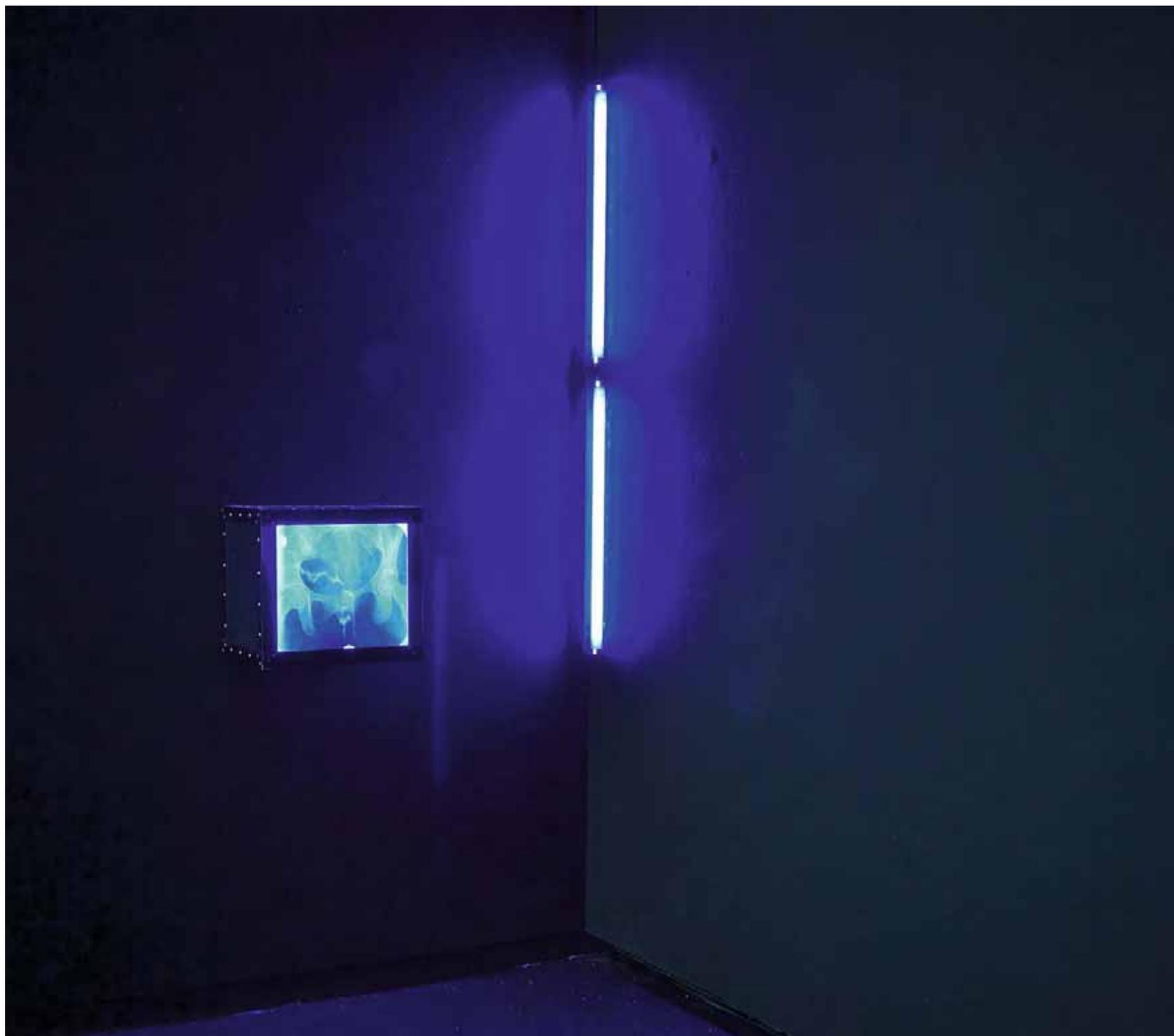
*El cuerpo, la estancia oscura* pertenece ya a este nuevo ámbito de trabajo. Como en otras obras de Maribel Domènech, aquí la dualidad

básica interior-exterior integra en cadena otra serie de dualidades: yo/otro, visible/invisible, contemplar/habitar..., de forma que la metáfora del cuerpo al que alude el título se convierte en el lugar desde el que explorar y reevaluar estas dicotomías. La instalación, que se mostró por primera vez en la exposición *El enigma de la curiosidad* (Galería Edgar Neville, Alfafar) –una de las exposiciones de artistas mujeres que solían celebrarse para conmemorar el 8 de marzo en aquellos años–, organiza un espacio al que se accede desde una puerta de PVC. En su interior, el espectador se encuentra emplazado en un entorno perceptivo que suspende las pautas de orientación habituales en la vida cotidiana. La estancia, forrada de gomaespuma y moqueta negra, está iluminada con luz negra, lo que favorece una cierta indefinición dimensional y genera un tránsito mullido de sonido atenuado y concentrado. La artista ha explicado que emplea la luz negra como idea del espíritu y el conocimiento, “con un sentido de interioridad espiritual, física y también de intimidad”. A uno de los lados se dispone una caja de luz, elemento que en la obra de Domènech surge como evolución de sus



EL CUERPO, LA ESTANCIA OSCURA, 1992

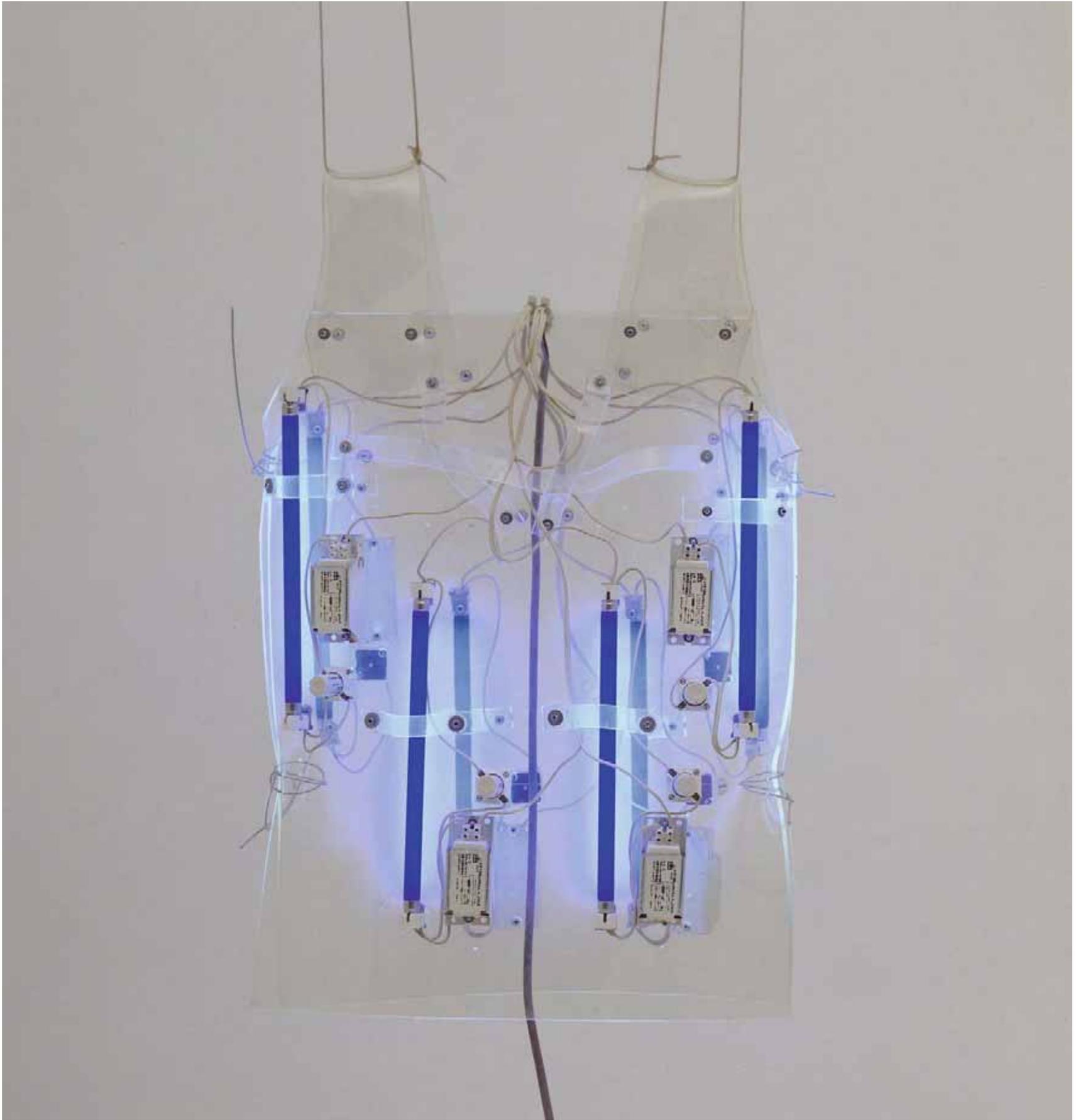
Goma espuma y moqueta negra, PVC transparente, luz negra, caja de luz con radiografía, 32,3 x 29,4 x 25,1 cm (caja de luz). Dimensiones totales variables  
Adquisición, 1994



ventanas y, por tanto, de apertura a un paisaje que es un nuevo interior: el interior de un cuerpo dentro del cuerpo (“la radiografía fue tomada durante una prueba ginecológica mía en el momento de inyección de un contraste y aparece como una forma muy próxima a un coito”); la imagen, por otra parte, no parece ofrecerse prioritariamente a la mirada, sino que se sitúa, significativamente, a la altura de las caderas.

“Mis vestidos son estructuras externas diseñadas para sacar la experiencia interna. Cuando el cuerpo habita el vestido, el proceso se completa”, ha comentado Maribel Domènech acerca de trabajos como *La energía de una segunda piel*. Si habitualmente la ropa nos permite protegernos del exterior o proyectar la imagen de nosotros que deseamos, los vestidos de Domènech suelen ser dispositivos insólitos con los que el cuerpo extiende protésicamente sus capacidades, bien de autorreconocimiento (como en *Monólogo interior*, 1997) o de relacionarnos con otros cuerpos. Se trata de vestidos normalmente elaborados con materiales conductores: cables eléctricos

o telefónicos, alusivos a procesos de intercambio y circulación de energía. En *La energía de una segunda piel*, el PVC transparente anula la función enmascaradora del atuendo convencional y revela el cuerpo, literalmente, bajo una nueva luz, la de la luz negra. Con frecuencia la artista realiza fotografías con *performers* en las que se muestra la pieza activada, mostrando una experiencia que raramente puede tener lugar dentro de la sala de exposiciones y permitiéndole subrayar su funcionamiento. El resultado, en cualquier caso, no actúa nunca como una mera documentación de la pieza en acción. Aquí adquiere un aspecto de radiografía que la relaciona con otras obras, lo que subraya a través del montaje en cristal, aluminio y moqueta, en el que permanece la idea de sus ventanas. Por su parte, el vestido contiene una performatividad propia otorgada por los materiales. Éstos son elegidos no sólo en función de propiedades visuales, sino también de su comportamiento: “es interesante cómo, con el tiempo, la luz negra provoca oxidación en el PVC al igual que el sol en nuestra piel. Me interesa que se recoja el tiempo, los arañazos, la vejez.”



En la obra de Guillermo Kuitca encontramos una serie de motivos que se repite incesantemente en infinitas variaciones. Se trata de objetos y referencias que, provenientes alternativamente de los extremos más alejados del espectro entre lo personal (camas, apartamentos...) y lo impersonal (planimetrías, aeropuertos, etc.) constituyen “unidades espaciales” (Paulo Herkenhoff) que explotan su cualidad de depósito de memorias y significados a la vez individuales y colectivos, espacios con frecuencia preñados del desarraigo y la melancolía de la diáspora.

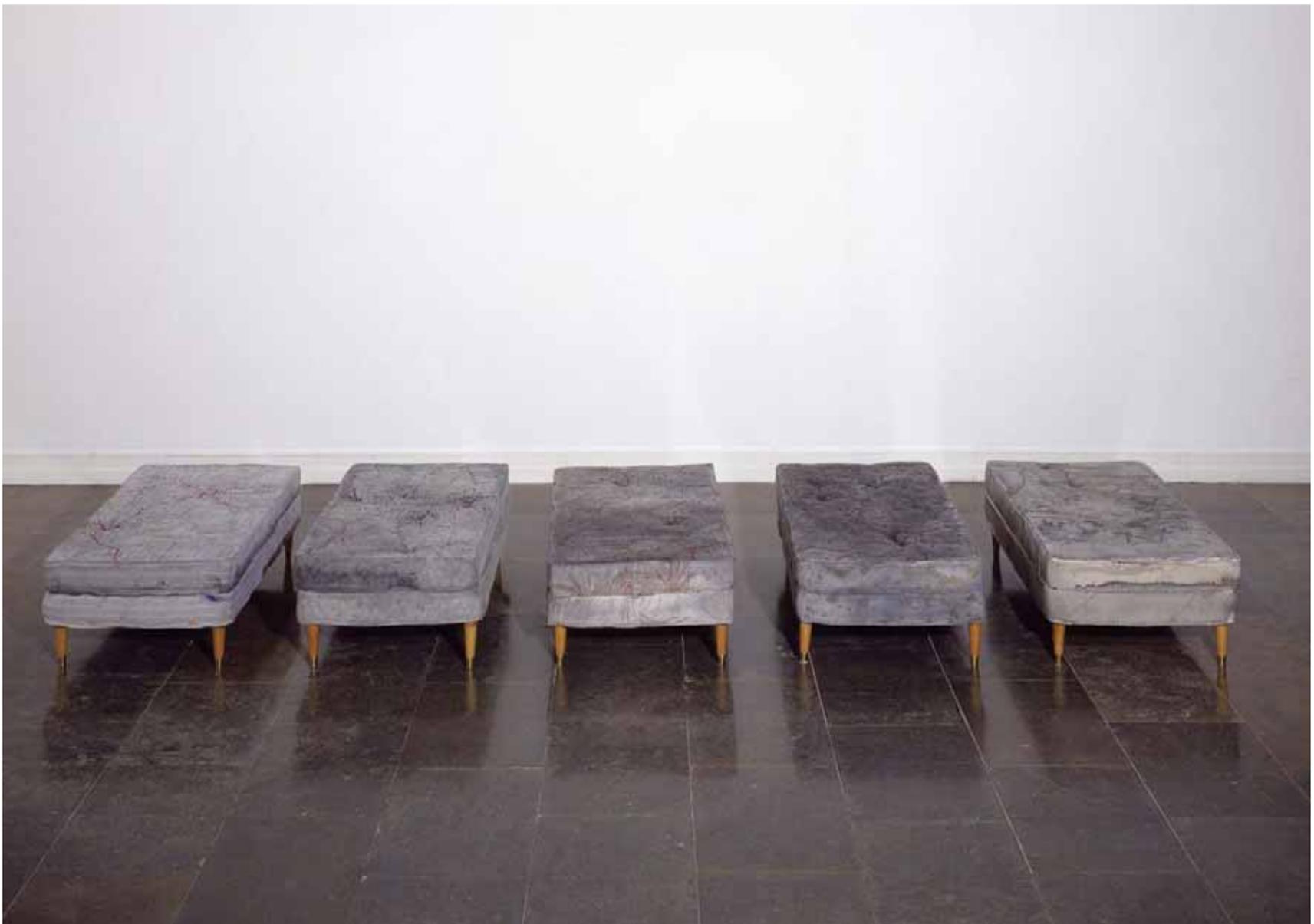
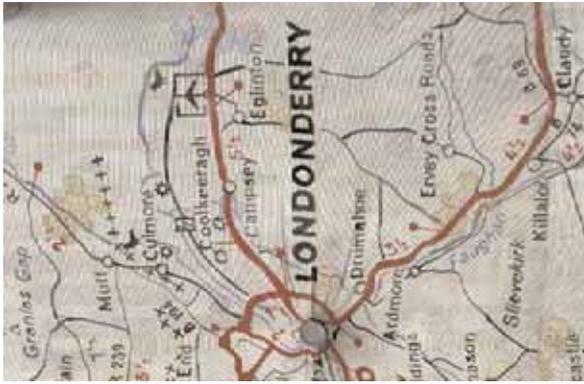
Si las camas son elementos que aparecen desde 1982 (para situarlas en el tiempo, el artista hace la referencia a la guerra de las Malvinas), a veces soñadoras, otras solitariamente desamparadas, Kuitca introduce los mapas hacia el final de la década (1987). Como sucede con otros motivos, los mapas no muestran nunca un significado unívoco dentro de un universo simbólico estable. A menudo se han interpretado como subjetivas subversiones del poder regulador propio de una mirada cartografiadora, del poder colonizador que ha construido el conocimiento del mundo a la medida de sus necesidades e intereses. Sin embargo, también podrían leerse como la misma acción compulsiva de otorgar un sentido al mundo –aunque, en su caso, Kuitca suele trazar viajes por territorios de incertidumbre—. En este sentido, Jerry Saltz ha explicado que el tema de Kuitca es “el poder visto desde una posición de (relativa) impotencia”.

En las series de mapas y colchones mapeados, el artista abandonaba la narrativa que había desarrollado en series pictóricas anteriores, vaciando a los cuadros de unas figuras que ceden su protagonismo al propio espectador. Obviamente, esto se acusó en la serie de las camas a la que pertenece *Sin título (cinco camitas)*, en las que la pintura vino a ocupar directamente el espacio que éste transita y el recurso a las camas infantiles proporciona un juego de perspectivas que se inscribe en el marco ampliado de la sala.

Aunque Kuitca había presentado distintas versiones de la serie desde 1989 (*Bienal de São Paulo*, MoMA, etc.), las dos instalaciones centrales fueron las creadas en 1992 para la Documenta de Kassel, compuesta por un grupo de veinte (hoy en la colección de la Tate Gallery)

y la que en 1993 llevó a cabo para su exposición retrospectiva en el IVAM, consistente en ochenta camas, de la que proviene *Sin título*. “Desde esa época cambio el número de unidades de 80 a su actual configuración de 54 [...]. Con las diferentes camas restantes fui creando algunos grupos, de 8 o 5 camas”, comenta Kuitca consultado por la instalación del IVAM, “La selección de estos grupos más chicos la hice cambiando de criterio cada vez. A veces con un sentido muy aleatorio, tratando que cada cama no tuviera con respecto a sus vecinas una coherencia geográfica (por ejemplo una cama de China, otra de Alemania, otra de Australia etc.)” –éste último sería el caso de la obra del IVAM– “A veces, la selección la hice por criterios cromáticos (por ejemplo: todas con un gris similar o, por el contrario, muy diferente). Otras veces, tratando que las rutas de una cama se continuaran en otra [...] Siempre prefiero la falta de lógica en estas obras. Se trata más bien de un orden muy personal que no espero que el espectador reconozca.”





En una conversación mantenida con Adrian Searle para una pieza radiofónica emitida por la BBC en 1992 –año en que llevó a cabo *Balcones y suelo óptico* para su exposición individual en el IVAM– Juan Muñoz declaraba: “... el problema humano es el de la extrañeza del otro... tienes enfrente a otro ser humano, que no es como tú”. De alguna forma, se podría decir que la obra del escultor basa su éxito en su extrema habilidad para generar distancias. Estas distancias no son sólo físicas, sino también psicológicas y metafóricas, y funcionan como marcadores de una ausencia que podemos palpar incluso en el concentrado grupo de figuras de trapo que se amontonan en los balcones de esta obra. El balcón era uno de los motivos más empleados por Muñoz, debido a su enorme riqueza de sugerencias: espacio doméstico proyectado a la calle, se trata tanto de un lugar privilegiado desde el que ver a los demás como de un blanco perfecto para los otros, y por tanto un símbolo muy oportuno para elucubraciones en torno al papel de la mirada en las relaciones intersubjetivas y en la propia conformación y situación del yo. Las figuras antropomórficas de Juan Muñoz –de tamaño ligeramente inferior al cuerpo humano, lo que las hace aparecer como doblemente distantes–, siempre desprovistas de todo rasgo personal, de toda interioridad, crean una sensación incómoda

repleta de suspense que genera interrogantes: ¿cuál es el destino de esas miradas que fijan su atención en un punto ciego? ¿Se miran entre sí? ¿Nos miran a nosotros? Parecen mirar sin ver, y parecen relacionarse sin realmente quererlo. Dispuestos como cuerpos lánguidos y sin voluntad, están a punto de caer de no ser por las barandillas que, paradójicamente, los aprisiona y sostiene a la vez.

A menudo se ha comentado un carácter teatral en la obra de Muñoz. Él mismo se refirió más de una vez al dramaturgo italiano Luigi Pirandello (especialmente a su obra *Seis personajes en busca de autor*), y explicaba: “Si tiene alguna relación con el teatro, lo es más con el ensayo que con la representación. Es algo que sucede entre los actores, no tiene nada que ver con el público...” En la conversación con Searle ya citada comentaba: “Me gustaría que el espectador fuera capaz de entrar andando en la obra de modo muy parecido a como entra un actor en su retablo”. La introducción de suelos ópticos tiene mucho que ver con este aspecto, con el “deseo de construir algo real, algo que la gente pueda cruzar andando”: un fondo real con el que generar un espacio otro, el del drama de la extrañeza que tiene lugar en el (des)encuentro entre el espectador –ahora actor– y las figuras.



SIN TÍTULO (BALCONES Y SUELO ÓPTICO), 1992  
Hierro, figuras de trapo y linóleo, 70 x 120 x 34 cm (2 balcones, cada uno). Dimensiones totales variables  
Donación del artista, 1992



Gary Hill trabajaba en el campo de la escultura cuando, en 1973, entra en contacto con la recién creada Woodstock Community Video, durante una estancia como artista en residencia en Woodstock: “hice algunas grabaciones con un vídeo portátil, y la fluidez de la cinta de vídeo liberó mi pensamiento de manera radical [...] El vídeo permitía una especie de realización en un tiempo real y daba la posibilidad de ‘pensar en voz alta’”. Durante un primer período, Hill se centraría en la investigación sobre las propiedades del medio, explorando su capacidad para generar imágenes y su relación con el sonido, y experimentando con el procesamiento digital. En 1976 conoció a los poetas George Quasha y Charles Stein, y ampliaría y profundizaría esa indagación sobre la imagen y el sonido introduciendo nociones en torno al lenguaje y el habla. En estas obras, la tecnología del vídeo adoptaba un sentido orgánico que le permitía visualizar mecanismos de percepción y producción de sentido (o internarse en sus fallas) y plasmar “la fisicidad del pensamiento”, muy cerca de las teorías de Gregory Bateson y Maurice Blanchot. Hill convierte el vídeo, así, en una herramienta a través de la que reevaluar conceptos filosóficos clásicos como la relación entre cuerpo y mente, palabra y objeto, o entre el yo y el otro. A lo largo de los años ochenta, Hill se involucró más activamente en la realización de videoinstalaciones. En ellas, explica, “la experiencia del tiempo queda desplazada por la experiencia física a un grado mucho más elevado. Mi intención es que el espectador se vea visceralmente confrontado con las cosas, las imágenes y las ideas.”

*Between 1 & 0* fue llevada a cabo en 1993, año en que tuvo lugar la primera exposición individual del artista en nuestro país, en el Centre del Carme del IVAM. Pertenece a un tipo de videoinstalaciones que Hill ha denominado “piezas de conmutación”. Trece monitores sin caja acogen un flujo y parpadeo de imágenes, distintos fragmentos del cuerpo del artista, procedentes de dos canales de vídeo que emiten su señal según una secuencia computerizada. La instalación presenta una estructura metálica en forma de cruz. Ésta era una fórmula compositiva que ya había empleado en una de sus videoinstalaciones clave, *Crux* (1983-87), sugiriendo la relación

entre cuerpo y espíritu, y que aquí enriquece las potenciales lecturas de una pieza que emplea la tecnología como mediadora para una exploración del yo encarnado: “debo convertirme en un guerrero de la propia conciencia y hacer que mi cuerpo se mueva para que se mueva mi espíritu para que se muevan las palabras para que se mueva mi boca, para expresar el impulso del momento”, se oía decir a la voz en *off* de *Site Recite (A Prologue)* (1989).

Al utilizar su propio cuerpo, Hill evita la referencia a otro extremo llevando a cabo una interpretación y se centra en un “cuerpo que está en un circuito. Yo soy los extremos de salida y cierre de este circuito”. *Between 1 & 0* enfrenta al espectador con el lugar dislocado de un sujeto que se piensa a sí mismo. Hill escribió un texto del mismo título que la obra; en él, I y 0, partes constituyentes del mismo yo, entablan una conversación, un metálogo en palabras –forma de discurso muy utilizada por Batelock– paralelo al de imágenes y sonidos de la videoinstalación. En un momento dado, I comenta: “lo que pasa aquí exactamente [...] si se me apremiara a definirlo con una palabra, lo llamaría algo así como un ‘intra-tejido’: parece que no estamos dentro del tejido, sino que somos la tejedura tal como está realizándose.” De ahí la importancia del tiempo, característica central del vídeo: “El tiempo es lo que es intrínseco en el vídeo, y no la visión tal y como implicarían sus raíces etimológicas. El principio básico del vídeo reside en el *feedback* (recuperación de datos). No se trata, por tanto, de un tiempo lineal, sino de un movimiento ligado al pensamiento”. Hill expone así la conexión existente entre percepción y memoria a través de un tiempo más vivido que narrado, un tiempo que reside en la conciencia, aspecto que subraya el sonido. Mediante éste, Hill logra dar unidad a la imagen y modela la experiencia temporal de la obra. A este respecto, ha reconocido la influencia del músico La Monte Young, especialmente “la idea de estar dentro del sonido. Creo que esto coincide con mi relación con la fisicidad. Por ejemplo, en las piezas de conmutación como *Between 1 & 0* y *Circular Breathing*, uno tiene la sensación de estar en el espacio con las imágenes [...] La otra idea que resuena en mis oídos es que la afinación es una función del tiempo”.

BETWEEN 1 & 0 (Entre 1 y 0), 1993  
VÍdeo computador, 13 monitores de 14 pulgadas modificados, altavoces y estructura de aluminio, 170 x 208,3 x 34,3 cm  
Edición de 2 ejemplares y P.A.  
Adquisición, 1994



Imágenes fijas de *Between 1 & 0*





En las biografías de Victoria Civera siempre termina por aludirse al cambio de planteamientos que su trabajo experimenta una vez que la artista se traslada a Nueva York en 1987. Es entonces cuando su pintura, inscrita en las corrientes vitalistas y neoexpresionistas de los ochenta, comienza a adoptar escalas y registros más íntimos y se abre a la incorporación de un repertorio material más amplio, excediendo la bidimensionalidad para crear objetos escultóricos e instalaciones.

En estas obras desarrolla lo que se ha descrito como un “lenguaje sin gramática” consistente en la disposición de objetos y materiales que, siendo extraordinariamente precisos en su configuración, se articulan de manera ambigua, como pequeñas sentencias en las que los significados se van desplazando constantemente. “Siempre me han fascinado las cositas pequeñas. Me he fijado siempre, casi con obsesión, en detalles y objetos anónimos, sin importancia, y luego al hacer cosas he querido verme reflejada en ellos, haciéndolos míos [...] Nunca me gustó deshacerme de los objetos, de pequeña no abandonaba jamás un lápiz y prefería remendar y coser los zapatos una y mil veces a aceptar la idea de perderlos.” Esta fijación melancólica otorga a los objetos un potente contenido fetichista en el que colabora la exuberancia formal y material de sus cons-

trucciones. La riqueza y viveza cromática, así como la variedad de materiales empleados, tiende a suscitar una atracción táctil. En muchas ocasiones, las obras participan de un aspecto lúdico, juegos en los que la memoria de la infancia se actualiza para dar forma a sus sensaciones e intuiciones del momento. Éstas se relacionan con un territorio marcadamente femenino mediante el recurso a complementos personales o utensilios domésticos a través de los que, como en esta obra, afloran con frecuencia alusiones sexuales.

*The difference between* formó parte de la exposición *Ondulada* de 1994 en la galería Soledad Lorenzo de Madrid. En ella, un espacio interior queda apenas sugerido a través de la pared agujereada. Las oquedades, sin renunciar a su carácter decorativo, aluden a un motivo simbólico fundamental en la obra de Civera, el círculo. Jan Avgikos ha hablado de “mirillas exageradas” que comunican la cara anterior con la parte posterior de la pieza, dominada por un amasijo de tules parcialmente bloqueado a la vista. De esta forma, la artista organiza un complejo juego de “(des)velamientos”. El paisaje enmarcado y la colchoneta tendida sugieren que nos hallamos ante un interior doméstico, aparentemente un dormitorio, pero pronto el resto de los elementos irá añadiendo detalles a una misteriosa narración que, en el recorrido, se muestra permanentemente elíptica.

THE DIFFERENCE BETWEEN (La diferencia entre), 1993-94  
Madera y materiales diversos. Dimensiones totales aproximadas 270 x 190 x 180 cm  
Adquisición, 1995



En 1990, Federico Guzmán comentaba: “Me interesa la idea de que es el espectador el que completa la obra. La manera en que el producto, fuera de las manos de su autor, continúa generando diversas situaciones.” La re-exposición de *Pizarra convexa* en esta ocasión supondrá la reactivación de las pizarras celosamente guardadas desde 1994 en los almacenes del museo a través de la intervención de escolares y del artista, renovando los contenidos depositados en la versión original.

Algunas pizarras de Guzmán exasperan la lógica de la “obra abierta” tan debatida en el arte contemporáneo, y sirven de vehículo para un cuestionamiento de las nociones de autoría y propiedad intelectual sobre el que gravita buena parte de su trabajo. En éste, la participación de distintos agentes, el reciclaje de materiales e ideas, la incorporación de sistemas de comunicación e intercambio tomados de la vida cotidiana y los saberes populares y una cierta fascinación por el dibujo como sistema de representación ideográfica personal no sujeto a reglas de decoro constituyen algunos motivos recurrentes.

A propósito de las obras realizadas en pizarra, el artista ha explicado: “El proyecto de los cuadros de pizarras comenzó en 1993 y lo desarrollé hasta 2000 en diferentes series. Quería trabajar con la interacción de la pintura de pizarra y la tiza, lo permanente y lo impermanente. Lo permanente (la pintura verde o negra), sólo podría entenderse en relación a algo dinámico y cambiante (los

dibujos en tiza). Imagino la pizarra como esa especie de superficie mágica que puede contener todos los dibujos posibles, y que es susceptible de transformación. Ésta era la idea en las primeras pizarras, como la que hay en el IVAM, una pintura abierta a todas las posibilidades.

En el transcurso, empecé a incorporar la participación de otras personas. Ponía a trabajar a los amigos que pasaban por el estudio en los cuadros. Yo pintaba con pizarra alrededor de la tiza, creando una especie de matriz que dejaba la huella de lo que se había dibujado. Luego, borraba la tiza y vuelta a empezar. Cuando haces esto varias veces, la matriz de pintura se convierte en un palimpsesto profuso y orgánico donde se encuentran las diferentes aportaciones, caligrafías y formas de dibujar de la gente.

Mientras llevaba a cabo otros proyectos paralelos, seguía con las pizarras y estudiaba el trabajo de Beuys, Per Kirkeby y Rudolf Steiner. El paso siguiente era superar los límites del cuadro y que éste se desbordara en murales. Éste es el caso de los trabajos realizados para *El reencauche*, en la casa cultural El Solar, en Bucaramanga (Colombia), donde los cuadros se realizaron durante la exposición en colaboración con los visitantes, abriendo la obra a la autoría coral, la creatividad múltiple y a contenidos sin autor. Creo que éste es el punto donde el proyecto alcanzó su punto más interesante. Siempre he querido retomar y continuar el proyecto.”<sup>1</sup>

1. Texto inédito, realizado con motivo de la investigación llevada a cabo para esta muestra.

Exposición *Espacio, tiempo, espectador. Instalaciones y nuevos medios en la colección del IVAM*. IVAM Centre Julio González 2006  
Instalación realizada con la colaboración de los alumnos de 4º de primaria del Caxton College, Valencia



“Este acontecimiento de LA PINTURA implicaba no tanto a unas subjetividades expresándose como un acompañar todo el recorrido histórico de LA PINTURA en ese abrir de nuevo los ojos, los de ella, LA PINTURA, a la que se había considerado ya muerta...” Así ha explicado Manolo Quejido su actitud cuando, desde mediados de los años setenta, abandona su etapa ligada a la experimentación vanguardista en ámbitos como el de la poesía visual o la generación de formas plásticas por medios informáticos. Se decanta entonces por un compromiso con el ejercicio pictórico que no ha abandonado hasta hoy.

El propio Quejido ha establecido una periodización para su obra que ha ido revisando en el “Esquema”, gráfico que resume las ideas que recorren su trayectoria y las series que ha producido en el mismo trayecto.

A la primera etapa de exploración, investigación y aprendizaje que abarca de mediados de los sesenta hasta el ecuador de la década siguiente, sucede una actividad en la que la pintura se repliega sobre sí misma; el artista se reconoce como pintor, encuentra su *sitio*. Los ochenta se caracterizarán por esos diálogos pictóricos con la tradición de que hablaba en la cita inicial para desembocar en la década de los noventa en lo que denomina “La Resistencia”. A partir de ese momento, su militancia pictórica se pone en línea con el mundo y abandona la exclusividad del *tabique* del taller para dar entrada a una pintura expandida: sustituye la tela por soportes no convencionales, realiza obras murales efímeras o, como en el caso de esta obra perteneciente a la colección del IVAM, lleva a cabo pinturas tridimensionales.

El “Esquema” sitúa el inicio de este período en torno a 1993 con la serie *Acrílicos sobre El País*. Pintados, como el título indica, sobre las

páginas del diario, involucra a la pintura en un diálogo crítico con los productos del consumo de imágenes e información masivos. *El círculo*, una de las obras de la serie, lleva inscrito el siguiente mensaje: “Piénsatelo bien. Esto no es más que papel mojado en tinta”.

Ese mismo año, Quejido expone en el Almacén de la Nave, espacio alternativo que comparte con otros artistas desde los ochenta, la serie de dibujos 3<sup>3</sup>, en la que aparecen las figuras de ajedrez que desarrolla en *Jaque y Mate* en tres dimensiones, aunque la reina ya había aparecido como la *Maternidad de las cajas de agua* en 1991. *Jaque y Mate* era también el título de un libro de artista editado en 1993. Éste contenía, además de las figuras del rey-Dionisio fálico, la reina-maternidad y el alfil-pensador que se muestran en la obra del IVAM, una serie de dibujos de manos que sostienen objetos o mensajes que aluden directa o indirectamente al paso del tiempo: una cerilla o una colilla consumiéndose, un reloj, breves textos como “de la mañana a la noche, de la noche a la mañana” o “matando el tiempo que nos mata”, etc. Si la mano es el agente del acto pictórico (y, según Quejido, los pintores son las manos de la pintura), el ajedrez pone en juego las potencias de la emoción, la acción y el pensamiento que constituyen los ejes mayores a través de los que Quejido va desmenuzando su obra en el “Esquema”.

Con motivo de la exposición retrospectiva dedicada a Quejido en el IVAM en 1997, el artista completó la instalación de *Jaque y Mate* con otra obra, una serie de doscientos treinta y un relojes pintados y un calendario redondo situados a distintas alturas del muro. Alegoría de la pintura y la vida, la plasticidad y el cromatismo del conjunto activan el entorno convirtiéndolo en una pintura envolvente: un cuadro que el espectador puede habitar.

JAQUE MATE, 1993  
Acrílico sobre cartón y madera, 8 figuras. Dimensiones totales aproximadas 123 x 320 x 320 cm  
Donación del artista, 1998

¡LOS RELOJES!, 1996  
Acrílico sobre aluminio, 233 círculos. Dimensiones totales aproximadas 65 cm, 50 cm, 25 cm de diámetro respectivamente  
Donación del artista, 1998



*B.T. desértico* forma parte de un grupo de trabajos que, iniciado en 1990 con la impresionante intervención en la Sala de Columnas del Círculo de Bellas Artes de Madrid *No es la voz que clama en el desierto*, Nacho Criado fue desarrollando a lo largo de la década en torno al tema del desierto. No obstante, resulta arriesgado periodizar la obra de un artista que, aunque ha sido insistentemente adscrito al conceptualismo, ha forjado una de las trayectorias más individuales e inclasificables del arte español de las últimas décadas. En efecto, su modo de entender la labor artística como un ejercicio de conocimiento provoca constantes idas y venidas de ideas que afloran intermitentemente en distintos períodos, como si el tiempo actuara a la manera de un *agente colaborador* que fuera espesando la memoria que éstas van acumulando (en 1974 se planteaba la paradójica pregunta “¿es la memoria una estrategia del tiempo?”). Para Criado, la realización material de la idea de una obra no implica un grado de realidad más alto, sino simplemente mayores oportunidades para su comunicación. Dos conceptos resultan, por tanto, fundamentales a la hora de valorar su trayectoria: la *puesta en acción* y la *puesta en escena* de las ideas. Bajo este punto de vista, el artista no es concebido tanto un autor como un explorador (“la autonomía de la obra hace que la participación del autor, que sólo puede pretender respetar su memoria, se convierta

en arqueología”), y de hecho podemos calificar la postura vital (y ética) que alienta su trabajo como antiautoritaria *tout court*.

De la serie dedicada al desierto el artista ha escrito: “entiendo metafóricamente el desierto como el espacio de habitáculo propio, donde se desarrolla el quehacer, el pensamiento”, y el camello de *B.T. desértico*, que “conduce su reserva de agua por regiones que son desiertos de hielo” (Fernando Castro Flórez), no es sino el “arquetipo de sus travesías”, un motivo que evolucionará años después en *La herida alpina* (1996) y *La montaña madre* (2003). En él vienen a confluir temáticas abordadas en otras series, como el tiempo, argumento constante y materia misma de su trabajo. La base de mármol sobre la que se asienta la figura (que incluye la cruz esvástica indoeuropea y un triángulo equilátero, símbolos respectivos de cambio y de estabilidad) sugiere una idea de eternidad que se contradice con el espejo que corona la pieza, receptáculo de imágenes siempre fugaces. Por su parte, las iniciales del título se refieren al arquitecto Bruno Taut, preconizador de una arquitectura utópica de transparencia cristalina, aspecto que enlaza con las series de homenajes. En ellos, Criado reivindica figuras en cuyas ideas encuentra una importante contribución, aunque la radicalidad de sus proyectos haya terminado por verse abocada al *naufragio* y la *ruina*.

B.T. DESÉRTICO, 1994  
Hierro, cristal, madera y mármol pintado, 320 x 130 x 400 cm  
Adquisición, 1999



Al igual que otras obras de Gilberto Zorio, *Los Zorios* toman posesión del espacio desde un lugar inusual, el techo, como si quisieran desafiar la ley de la gravedad: “muchos de mis trabajos aéreos, a pesar de ser pesados y peligrosos, deben comunicar el sentido de instrumentos libres, siendo capaces de moverse en el espacio como el ojo que se desliza por las superficies y atraviesa las aristas”. Aquí, la energía eléctrica pone en funcionamiento unos compresores que canalizan nuevas formas de energía: la mecánica que mueve el conjunto, la sonora transmitida a través de los tubos metálicos, el “aliento vital” que da cuerpo a los odres hinchándolos y el soplo que acelera las transformaciones químicas de los líquidos alojados en los alambiques. Lejos de intentar resolverlos en una unidad, Zorio despliega todos estos procesos para mostrarlos en su productiva y alquímica naturaleza conflictiva.

El concepto de energía, tanto física como mental, es central en la obra de Gilberto Zorio. El artista suele emplear un reducido repertorio de motivos sobre el que vuelve una y otra vez; la estrella, la canoa, la jabalina, el odre o el alambique son tanto símbolos arquetípicos de resonancias antropológicas como objetos materiales cuyo sentido funcional queda trastocado al ingresar en la obra. Al someterlos a nuevas relaciones y procesos cada vez, Zorio hace confluír en sus obras pensamiento, metáfora y esfera física, fundiendo espí-

ritu y materia en configuraciones anti-mecanicistas y polisémicas. Para Zorio, el arte tiene el revolucionario potencial de liberarnos de las sobredeterminaciones del lenguaje: el arte, como expone en una amplia serie, “purifica las palabras”.

Mediante la introducción de componentes que generan una cadena de reacciones físicas y químicas, Zorio deja que la obra se vaya transformando autónomamente, poniendo en evidencia el paso del tiempo: “me considero alguien que pone en marcha un mecanismo y la imagen se va autoalimentando, visualmente, hasta el punto de que soy el primero en asombrarme”. En efecto, no percibimos separación entre procesos físicos y configuración visual, presentación y representación. *Los Zorios* se mueven en un giro que remite al concepto del tiempo creador a la vez que dibujan un círculo, “una línea que parece trazada por el gesto del brazo, una rotación del cuerpo, un perímetro donde el ser humano está en el centro”. Fernando Castro ha explicado que Zorio emplea los odres “para recordar a los ‘marranos’, las persecuciones por la pureza de raza en España”. Compresores, tubos, alambiques, piel y compuestos químicos enfrentan al espectador con un cuerpo turbulento (un intercambio entre máquina, ser humano y animal) que parece balbucear fonemas de un lenguaje desconocido.

LOS ZORIOS, 1995

Odre, hierro, compresores, cobre, alquitrán, alcohol, cristal, sulfato de cobre, halógenos. Dimensiones totales aproximadas 200 x 350 x 660 cm

Adquisición, 1997



*En el centro* es una obra de síntesis en la que Carmen Calvo desarrolla una de las que han sido sus constantes preocupaciones: la definición de un territorio personal para la creación artística que, partiendo de un firme conocimiento de la tradición pictórica, es abordada en forma de problema más que como solución. Desde sus característicos cuadros de los años setenta, en los que las pinceladas y los chorros de pigmento eran *representados* como “trazos” de barro modelado y pintado dispuestos sobre el soporte, la artista introduce una tensión entre la superficie bidimensional que la modernidad había establecido como competencia exclusiva de la pintura y el desbordamiento de este supuesto hacia propuestas de carácter tridimensional e instalativo. Se trata de una actitud autorreflexiva que, sin embargo, no deja de ser típicamente postmoderna. En este sentido, el título de la obra, y su recreación ambiental del estudio, resulta toda una declaración de principios con respecto al lugar que la artista otorga al ámbito del taller.

La pieza ha recibido también el título de *Un lugar llano y desnudo*, y en su despojada pero densa carga objetual se halla el eco de una específica tradición del bodegón que se remonta al ascetismo de las naturalezas muertas barrocas de Zurbarán y Sánchez Cotán y se prolongan en el siglo XX en la pintura de Juan Gris o Giorgio

Morandi. De hecho, la exploración sistemática del objeto como material y soporte es otro de los *leitmotifs* de la producción de Carmen Calvo, con un anclaje en esa tradición del bodegón y otro en la estela del surrealismo. Un uso del objeto que, a principios de los años 80, ya identificaba con subjetivos “procesos de descubrimiento, reconstrucción y recopilación” y que, expuestos en la obra sobre estanterías, definen una alegoría del proceso creativo y la representación. Junto a objetos “reales” de intenso contenido simbólico y personal (un espejo, cajones, utensilios de taller, cacharros de origen artesanal...), se disponen volúmenes blancos de naturaleza más ambigua, a la manera de huellas de objetos indeterminados llenas del poder de evocación y ausencia del índice. El taller es el ámbito de trabajo del artista, el lugar físico y mental donde la experiencia y el conocimiento ponen a prueba la habilidad para dotar de sentido al mundo y a la existencia propia, y por tanto un lugar de definición del yo, solitario y privado, en el que nuestra fragmentaria experiencia del mundo y nuestras obsesiones pueden adoptar distintos órdenes, siempre cambiantes e inestables. De ahí que, trasladado a la sala de exposición, *En el centro* funcione también como un auténtico autorretrato paradójicamente descentrado y abierto a múltiples interpretaciones.



EN EL CENTRO, 1996

Cemento, madera, hierro, escayola, plástico, tela, pintura, cartón, mimbre, barro, mármol y loza. Dimensiones totales aproximadas 250 x 400 x 400 cm  
Adquisición con aportación de las Cortes Valencianas, 1997



Aficionado desde niño a la electrónica y la pintura, José Antonio Orts es músico de formación. Sin embargo, Orts ha reconocido no prestar una atención particular a la compartimentación de las artes en géneros. Por ello mismo, sus obras tampoco aluden específicamente a la confluencia disciplinar, sino que la dan por supuesta: “En realidad, yo no intento comunicar las artes ni trabajar en los límites de los diferentes lenguajes expresivos, pues no parto de planteamientos teóricos ni de supuestos posicionamientos vanguardistas. Mi único propósito es sencillamente expresarme, es decir, materializar en el mundo real la obra que tengo en el pensamiento. Pero quizás en el mundo de las ideas la obra se siente como algo total que no se puede percibir con uno solo de los sentidos... Quizás en el futuro la clasificación de los géneros artísticos será en realidad la clasificación de los diferentes caminos de que dispone el creador para comunicar la obra al público.”<sup>1</sup>

Desde principios de la década de los noventa, Orts ha creado un tipo característico de obras visuales y sonoras, frecuentemente móviles, de carácter instalativo. Él mismo sitúa el inicio de estos trabajos a raíz de su estancia como becario de música en la Academia Española de Bellas Artes de Roma (1988-1990): “Allí había convivido como único músico con dos generaciones de becarios de artes plásticas. Al regresar de Roma intenté por primera vez hacer una obra sin pensar en los géneros artísticos y sucedió que no encontré dificultades insalvables.” Estas instalaciones se basan en unos ingenios creados por el propio Orts, realizados con componentes electrónicos, células fotoconductoras y altavoces a veces dirigidos hacia tubos de cobre o plástico que permiten modulaciones sónicas específicas. Gracias al uso de los receptores fotosensibles, las piezas reaccionan a los cambios lumínicos que tienen lugar a su alrededor, y a los que provoca la interferencia del paso de los espectadores al recorrerlas. Estas reacciones se traducen en las infinitas variaciones sonoras y luminosas que las piezas emiten en la interacción, partiendo de una base propuesta por el artista.

Orts ha empleado estos artefactos fotosensibles tanto en sus instalaciones como en obras musicales creadas para conjuntos que incluyen

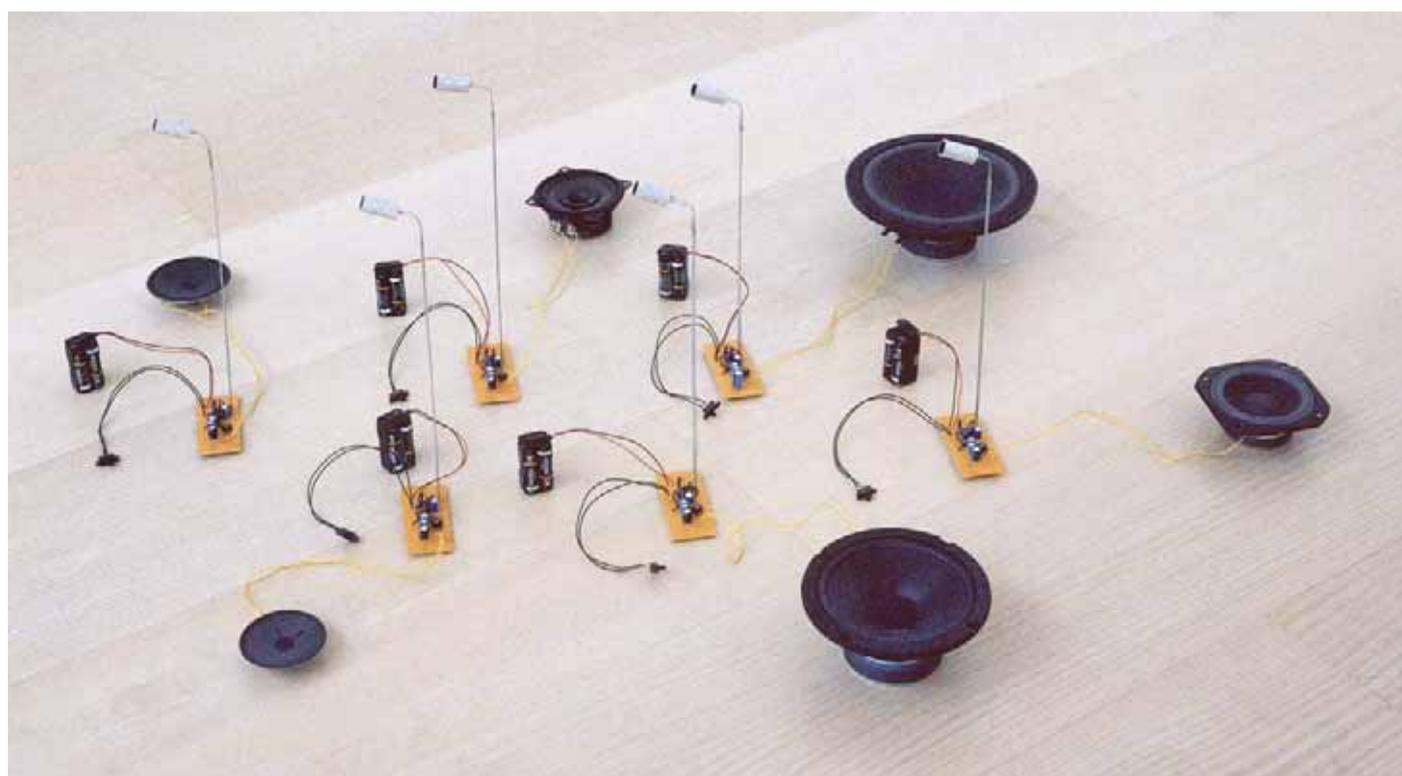
también instrumentos tradicionales. Sin embargo, al abordar la instalación se enfatiza una serie de cuestiones específicas. Da ahí que estos trabajos sean interpretados como una traducción en lenguaje sonoro de la propia vivencia del tiempo y el espacio: “para mí el espacio forma parte de la obra y por eso los elementos de la instalación los distribuyo de distintas maneras según la sala de que se trate. Esa distribución se hace atendiendo a criterios visuales y sonoros además de aquéllos que posibilitan la relación de la obra con el espectador”.

Las obras aluden a la relación entre hombre y naturaleza en más de un sentido: por una parte, los artilugios electrónicos se asemejan a pequeñas criaturas vivas con actos reflejos. Por otra, su frecuente recurso al “ruido blanco” (“el ruido blanco es el que contiene todas las frecuencias sonoras, del mismo modo que la luz blanca contiene todos los colores. Me ha interesado siempre porque en mi opinión es el sonido más expresivo que existe: se parece al sonido del mar, al del aliento, etc. De él se puede extraer, mediante filtros, cualquier nota y cualquier acorde musical”) ha sido puesto en conexión por Juan Bautista Peiró con la relación entre la totalidad y la parte que el espectador experimenta al recorrer la obra, ya que, aunque se emiten todos los sonidos propios de cada fuente, el espacio de la sala sólo refleja una parte, que a su vez será percibida por cada espectador de modo diferente.

“Normalmente mis obras se relacionan con el espectador o con el entorno natural o con ambos a la vez. Cuando se relacionan con el espectador, la obra adquiere los ritmos propios del cuerpo humano y por tanto el resultado está muy cerca del ritmo de la danza y de la música. Cuando se relaciona con el entorno, adquiere los ritmos propios de la naturaleza, que son mucho más lentos. La experiencia del espectador es entonces distinta, porque los cambios muy lentos, por ejemplo el movimiento del sol, no los percibimos inmediatamente. Sin embargo, el resultado también es interesante, pues si el ritmo cambia lentamente la obra resultará un poco distinta cada vez que el espectador vaya a visitarla, y por otra parte el espectador puede tener la experiencia de confrontar sus propios ritmos con los ritmos de la naturaleza.”

1. Las declaraciones de José Antonio Orts proceden de una entrevista mantenida con Isabel Tejada con motivo de la investigación llevada a cabo para esta exposición.

OSTINATO BLANCO-AZUL, 1996  
Cobre, hierro, vidrio y cables eléctricos. Dimensiones totales aproximadas 500 x 500 cm  
Adquisición, 1997



ESPACIO EN DO MAYOR, 2001  
Plástico rígido (6 monolitos), células fotoconductoras, componentes electrónicos y altavoces. Dimensiones totales variables, 117 cm diámetro  
Adquisición, 2004



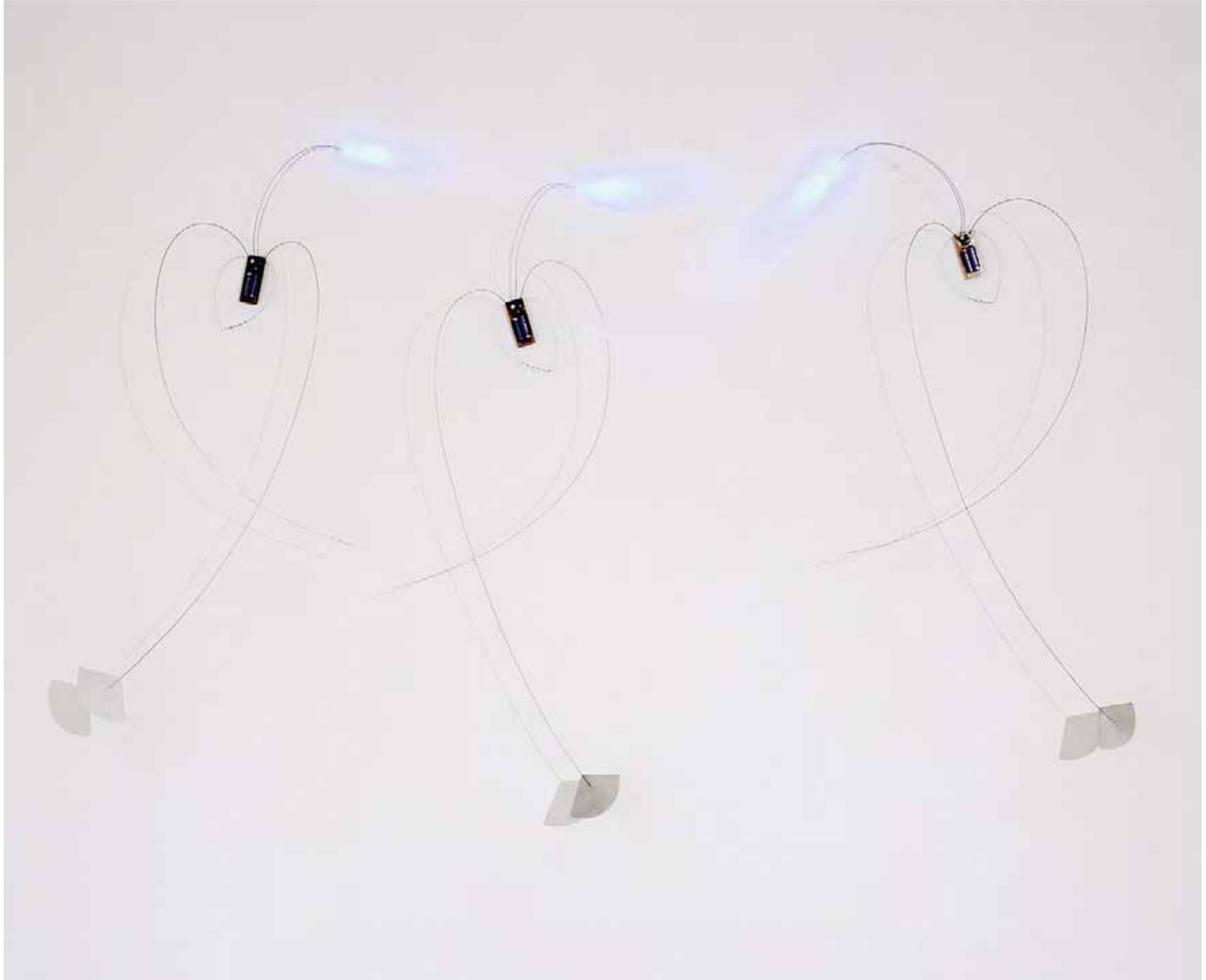


TRÍO AZUL, 2000

Alambre, componentes electrónicos, *leds*, pilas y láminas de poliéster. Dimensiones totales aproximadas 125 x 40 x 39 cm

Donación del artista, 2004





Los inicios de la trayectoria de Evarist Navarro aparecen marcados por la utilización de un material que, contando con una amplia tradición artesanal, no ha tenido la misma fortuna en el campo del arte: el barro. La relación del artista con este material es fruto de un vínculo estrechamente vivencial que parte de su infancia, ya que su padre era ceramista. A mediados de los ochenta, Navarro practicó una escultura en hierro de sentido constructivo en la que, sin embargo, siempre terminaban apareciendo elementos humanizadores (terciopelo, etc.) o referencias al cuerpo, revelando dónde se situaban los intereses del artista. Los análisis críticos de su trabajo, de hecho, siempre han tendido a leer esa etapa como una suerte de paréntesis que termina cuando, a comienzos de los noventa, la muerte de su padre le hace retornar a la arcilla. “El barro, por sus características esenciales, siempre es un material cercano al hombre, humanizador y humanizado. Humanizador en lo que tiene de ritual, material casi sagrado, y humanizado por las funciones que ha cumplido en el hábitat”. La relación hombre-material y un interés específico en la plasmación de la experiencia encarnada en el cuerpo han sido constantes en su obra.

Durante los noventa, Evarist Navarro abordaría toda una serie de trabajos en barro cocido o crudo (realizados *in situ* y que se iban secando durante el tiempo que duraba la exposición, introduciendo un aspecto procesual manifiesto en la obra) en los que esbozaba construcciones cargadas de organicidad, a veces realizadas tomando el cuerpo como molde y como medida física (y no en términos matemáticos) en las que siempre aparece manifiesto el gesto, las huellas de los dedos que modelan el material. Paralelamente, las piezas irán admitiendo otros materiales, casi siempre “pobres” o precarios como la gasa, el cartón o la escayola, muy apropiados para unas obras en las que manifiesta una clara preferencia por el fragmento como principio poético.

*Desplaçaments* formaba parte de la exposición del mismo título que Evarist Navarro presentó en 1998 en la Sala Parpalló de Valencia, fruto de la Beca Alfons Roig obtenida el año anterior. Junto con otras estanterías de similares características, conformaba una insta-

lación en la que dispuso “piezas antiguas, fragmentos de materiales para posibles esculturas, elementos añadidos para la ocasión y, por qué no, alguna obra eventualmente acabada”, comentaba el crítico Vicente Jarque en el texto escrito para el catálogo. Se trataba de estanterías que, como recién sacadas del estudio, del laboratorio de ideas y pruebas del artista, se exponían al público mostrando un paradójico aspecto de *non-finito* similar al de las piezas “acabadas” que jalonaban el recorrido expositivo, haciéndolo partícipe del mismo proceso creativo, fragmentos *ready-made* que dejaban abierta “en sus manos” la conclusión del acto creativo.

Montaje en la Sala Parpalló, Valencia 1998





Susy Gómez realizó *Algunas cosas que llamaba mías* para la exposición individual del mismo título que llevó a cabo en el IVAM en 2000. Ocupando el espacio central de la Sala del Embajador Vic del Centre del Carme, la obra funcionaba en cierto sentido como un auténtico manifiesto de su concepto de labor creativa.

La artista concibe sus instalaciones como espacios de negociación con el espectador en los que los objetos se dispersan como “residuos de procesos mentales y emocionales”. En este sentido, como explica Manel Clot, no emplea la instalación como un mero género artístico, sino como la instancia más eficaz para que las preocupaciones autobiográficas que se desarrollan en la obra alberguen en su propia organización una apertura hacia los demás. “Empieza en lo individual y se dirige hacia el universo: la experiencia como una forma de conocimiento, como una forma en que el sujeto se muestra a sí mismo exclusivamente a través del ojo del espectador” (Susy Gómez).

En las obras de Gómez se ha señalado un entronque con el objeto de tradición surrealista, especialmente la versión desarrollada en el trabajo de otras artistas mujeres como Meret Oppenheim o Louise Bourgeois, con las que comparte un interés por la perversión de los objetos e imágenes familiares y las estrategias desaseverativas de la seducción.

La disposición en meandros de la tela de seda roja articula un espacio narrativo y experiencial que se desarrolla en el resto de elementos dispuestos con un fuerte carácter escenográfico y teatral. De este modo, la artista compone una coreografía mental en la que se sugieren distintas acciones que podrían albergar un sentido biográfico: gatear, sentarse, caminar, tocar, jugar, (des)vestirse, ...

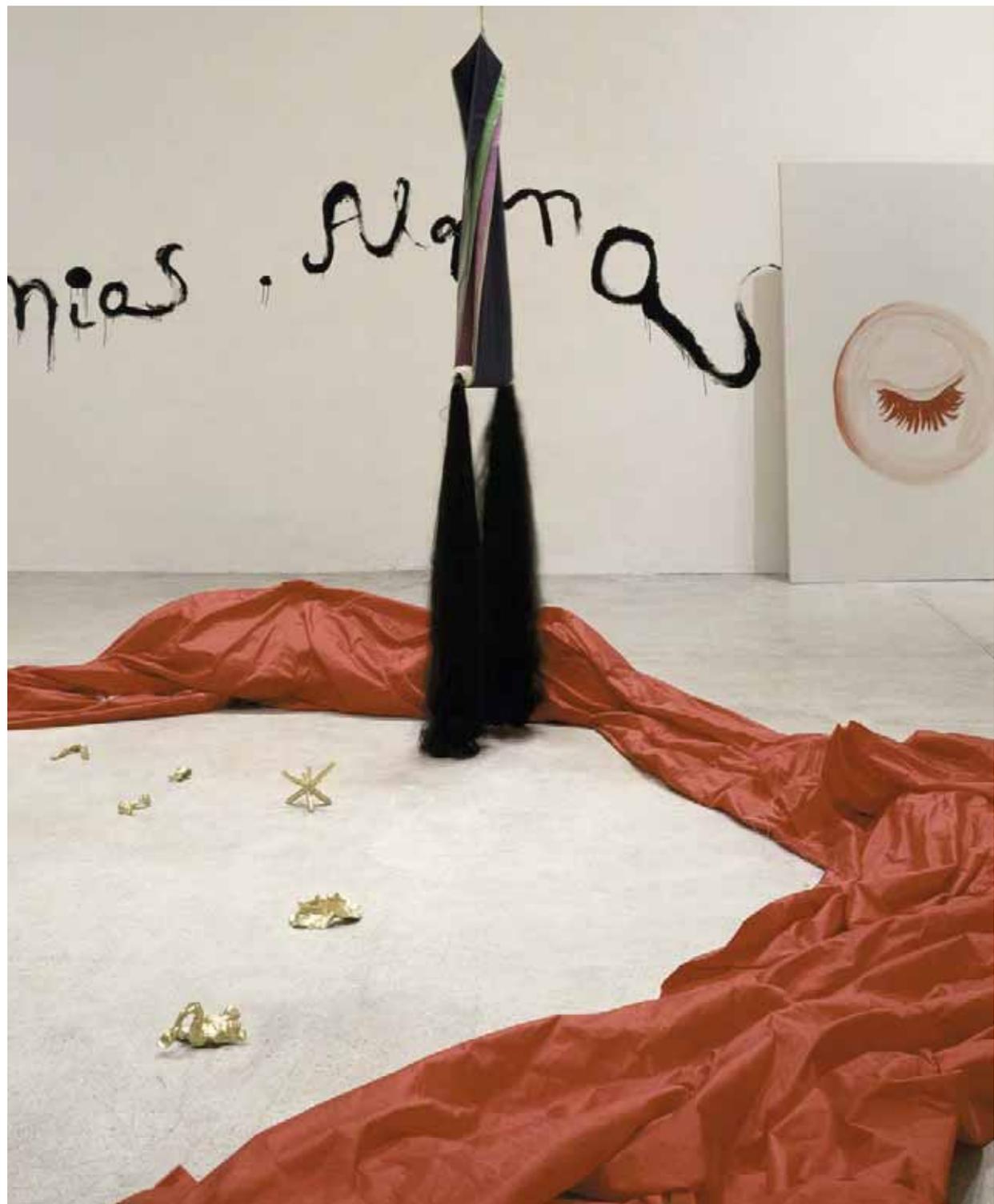
De existir un método que rijan la producción de Susy Gómez, éste se basaría en su intuitiva inclinación a la paradoja. La escena aparece dominada por una enigmática pieza de tela y pelo que reúne conceptos contradictorios: presencia/ausencia, levedad/gravedad, interioridad/exterioridad, ... Sobre el suelo, y próximo a un cojín,

la artista recopila una serie de objetos escultóricos modelados en plastilina y luego fundidos en bronce, imágenes ambivalentes de belleza y abyección. Con un acabado sensual y refinado, definen un repertorio fragmentario de gestos, pulsiones, placeres, obsesiones, miedos... declaraciones poéticas producto de la memoria y una mirada involucrada y apasionada, cercana a las operaciones prelingüísticas de un liberador Imaginario que se resiste a la codificación.

Exposición *Espacio, Tiempo, Espectador. Instalaciones y nuevos medios en la colección del IVAM*. IVAM Centre Julio González, 2006  
Vista de la instalación



ALGUNAS COSAS QUE LLAMABA MÍAS, 1999-2000  
Tejido de seda, bronce (18 figuras) y un cojín. Dimensiones totales variables  
Donación del artista, 2000



Más conocido como arquitecto y pintor, Juan Navarro Baldeweg ha llevado a cabo también una interesante obra en el campo de la escultura y la instalación desde los años setenta.

Tras doctorarse en arquitectura, Juan Navarro trabaja entre 1971 y 1975 como investigador invitado en el Centro para Estudios Visuales Avanzados del Instituto de Tecnología de Massachussets (MIT). Durante este período iniciaría las investigaciones sobre los principios en que basaría su arquitectura, investigaciones que le condujeron a la realización de una serie de obras tridimensionales vinculadas a preocupaciones fenomenológicas. De ellas ha dicho que “no se detienen en sí mismas. En este sentido, se puede decir que son conductores más que obras”. Él mismo ha propuesto cuatro categorías para referirse al conjunto de su obra escultórica: piezas de gravedad, piezas de luz, piezas de horizonte y piezas de mano. Cada categoría se corresponde con “estructuras que conforman nuestra vida física común”, de manera que las obras se convierten en “figuras de definición” de esas estructuras que su mentor en el MIT Gyorgy Kepes describía como las “coordenadas del hombre”.

En 1999, el IVAM celebró la primera exposición retrospectiva comprehensiva de las distintas facetas artísticas abarcadas por Navarro Baldeweg. Para la muestra se recrearon piezas como el columpio y la ventana de la instalación *Luz y metales* (1976) que llevó a cabo en la Sala Vinçon de Barcelona a su vuelta de los Estados Unidos, citada a menudo como una de las más importantes y tempranas instalaciones llevadas a cabo en nuestro país. *Aro de oro*, realizada para la muestra del IVAM, se relaciona con el columpio al compartir su capacidad para activar nuestra conciencia de pertenecer a un mundo regido por la ley de la gravedad. La intención del artista es concentrar e intensificar la experiencia de esa dimensión que todos compartimos, abriarnos su campo. En *Aro de oro* lo consigue a través del sencillo juego de contrapeso que introduce, hasta hacer que parezca que la figura se eleva ligeramente. Navarro Baldeweg ha relacionado sus intereses con el trabajo de otros escultores como Calder, en cuyas obras “al establecerse relaciones de las unas con las

otras, parece que entran en otra dimensión, la figura de un territorio del equilibrio, el territorio de lo que es posible.” El tratamiento patinado en pan de oro subraya y desmaterializa simultáneamente la presencia de la pieza, con el fin de favorecer una actitud de “absorción” por parte del espectador, si bien ésta es producida, en primer término, al reconocer en la obra esos fenómenos básicos de nuestra experiencia corporal que, con harta frecuencia, nos pasan desapercibidos.

Estudio del artista





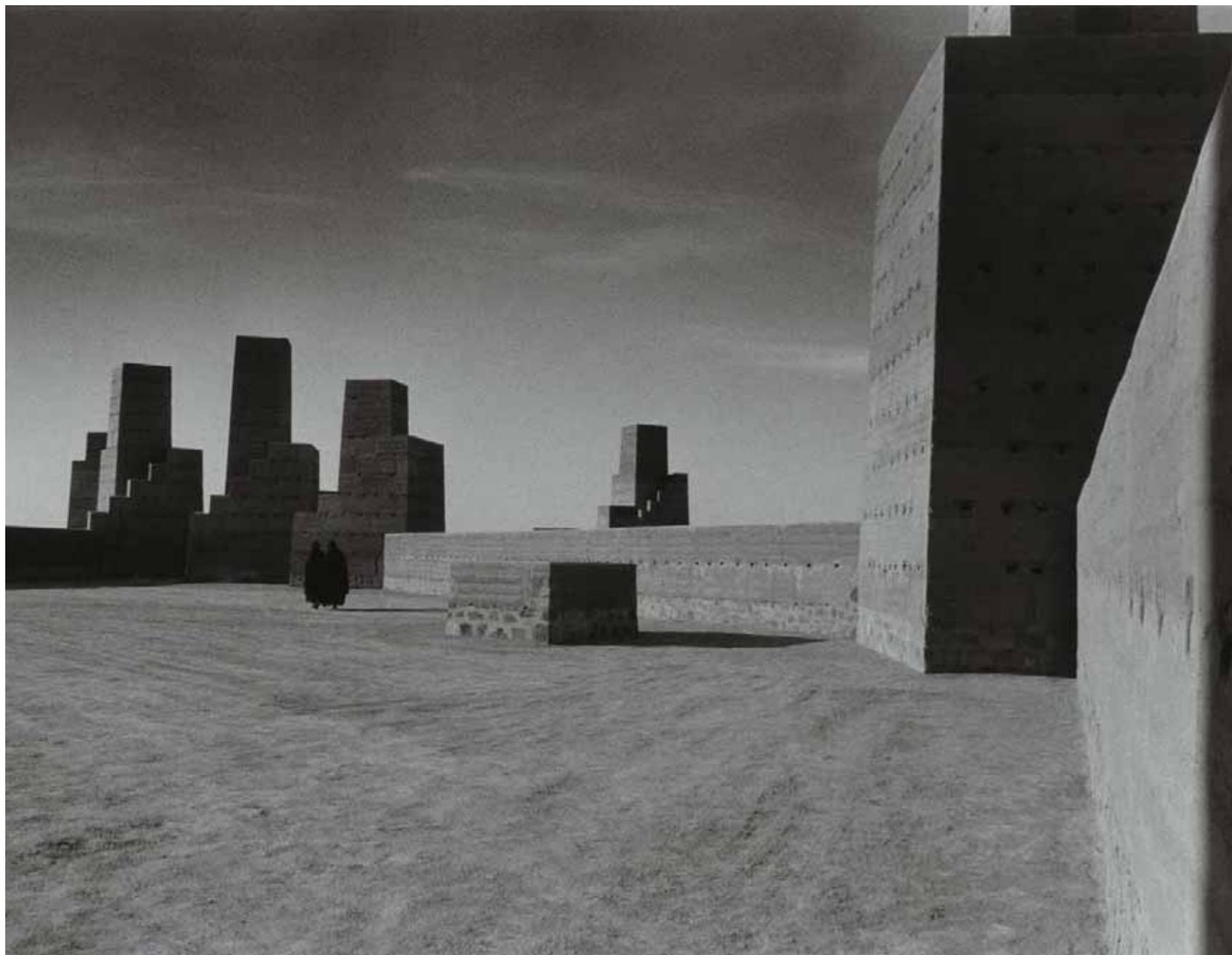
Se han citado los antecedentes familiares de Hannsjörg Voth como una de las fuentes de inspiración de su trabajo. Hijo de arquitecto, Voth estudió carpintería y diseño gráfico. Aunque en un principio se inclinó por la pintura, hacia los años setenta empezó a llevar a cabo acciones en el medio natural vinculadas al *Land Art*, al margen de los circuitos galerísticos y museísticos. Para muchos artistas de esta tendencia, realizar sus obras en la naturaleza los convirtió en auténticos empresarios de su propia obra, ya que ésta involucra desde su concepción hasta la obtención de fondos y la ejecución, generalmente llevada a cabo por todo un equipo humano. Al ser obras que parten de la voluntad creativa del artista y no de encargos institucionales o privados, el proceso de realización es largo, pudiendo llevar varios años hasta la consecución final. *Stadt des Orion* culminaba, junto con *Himmelstreppe* y *Goldene Spirale*, una trilogía llevada a cabo en la meseta de Marha, en el sudeste de Marruecos, iniciada a mediados de la década de los ochenta. Voth encontró en la inmensidad del desierto las condiciones ideales de lo que denomina “paisajes cero”, lugares no sujetos a la explotación humana. En estas instalaciones realizadas sobre el paisaje, Voth es responsable directo de cada etapa del proceso, en cuya materialización involucra a trabajadores locales y para cuya documentación cuenta con la colaboración de su esposa, la fotógrafa Ingrid Armslinger.

Voth liga en sus intervenciones determinadas características del paisaje con arquetipos de resonancias míticas, generando espacios simbólicos de armonía universal. Se trata de construcciones geométricas de formalización matemáticamente precisa realizadas en

materiales tradicionales, en las que el visitante se convierte en una suerte de peregrino, y su experiencia se aproxima a un encuentro espiritual con lo sublime en la naturaleza. Bajo este punto de vista, el trabajo de Voth se ha vinculado de manera directa con las raíces de esa tradición del romanticismo tan fecunda en la cultura alemana.

Voth concibió *Stadt des Orion* (Ciudad de Orión) como una plasmación sobre el terreno de la constelación de Orión. La instalación está compuesta por siete torres de marga que se corresponden con las siete estrellas principales de la constelación. Las torres aparecen alineadas sobre el suelo como las estrellas en el cielo, y sus dimensiones se derivan de la luminosidad y expansión de éstas. Sin embargo, las construcciones de Voth no funcionan sólo como una representación, sino que se trata también de observatorios a los que se accede por escaleras exteriores. Éstos cuentan con cortes en las paredes, miradores dispuestos para observar la lluvia de estrellas que se produce en esa zona en fechas determinadas. La obra fue concluida en 2003, año en que tuvo lugar la primera exposición del artista en España, organizada por el IVAM. El museo conserva cinco dibujos, seis fotografías y una maqueta vinculados al proyecto. Al tratarse de obras llevadas a cabo en parajes lejanos, las fotografías de Armslinger juegan un papel fundamental a la hora de traducir y comunicar las ideas presentes en el trabajo. En blanco y negro y tomadas a ras de tierra, evidencian una complicidad con la naturaleza arquetípica de la ciudad a la que se refiere el título y reproducen con enorme pulcritud el diálogo de las construcciones con las condiciones lumínicas del paisaje.

STADT DES ORION (Ciudad de Orión), 2002-03  
Gelatina de plata sobre papel, 29 x 42 cm  
Donación del artista, 2004



En una entrevista mantenida con el crítico y comisario Hans-Ulrich Obrist, Marjetica Potrc comentaba “mi obra no entra en el campo de la crítica social o institucional, sino que intenta mostrar lo que yo veo en las ciudades hoy”. El urbanismo es un tema constante en el trabajo de Potrc y, más concretamente, el estudio de formas creativas de habitar y, por tanto, construir la ciudad. En este sentido, su interés se centra sobre todo en iniciativas individuales o aisladas que considera apropiadamente avanzadas: soluciones habitacionales, técnicas de aprovechamiento de recursos naturales o tecnologías de producción energética que se dan en la realidad de las urbes contemporáneas al margen de la ciudad formal planificada y diseñada por urbanistas y arquitectos. Para Potrc, estas soluciones, que encuentra muchas veces en zonas normalmente consideradas como marginales o depauperadas (barrios de chabolas, favelas, etc.), reflejan la habilidad de sus habitantes para agenciarse un modo de vida digno adoptando los recursos constructivos y energéticos a mano y adaptando con ingenio la tecnología disponible.

Más habituada a presentar esculturas arquitectónicas, *Chabola solar* fue la primera instalación de Potrc en la que el espectador podía entrar, realizada con motivo de su primera exposición individual en España, organizada por el IVAM (*Negociaciones urbanas*, 2003). La obra fue concebida específicamente para el espacio de la explanada exterior del museo, y funcionaba a la vez como una sala autosuficiente de horario autónomo y un solaz para el viajero que caminaba por la ciudad.

La construcción está dotada de energía solar, para abrirse a la salida del sol y cerrarse a su puesta. Para la estructura, la artista eligió acero corrugado, material económico y fácil de manipular que había visto emplear tanto en chabolas como en las *tin houses* de las zonas residenciales de Houston, donde se habían puesto de moda como signo de modernidad. En su interior, un conjunto de fotografías acompañadas de textos ilustran el análisis de Potrc de los “barrios” de Caracas, centrándose en el modo en que sus habitantes negocian con las condiciones del entorno para construir su hábitat. Junto a ellas, Potrc incluyó la maqueta de una favela, un recipiente de cerámica, aceite puro y un insólito cargador a cuerda para teléfono móvil.

Mediante estas estrategias expositivas, el método de trabajo de Potrc, basado en el estudio de casos y la indagación acerca de soluciones específicas a problemas específicos, se encuentra en línea tanto con el denominado “giro etnográfico” adoptado por muchos artistas contemporáneos como con la capacidad analítica asumida por la obra de algunos arquitectos que en las últimas décadas han llevado a cabo una actividad importante en los lugares habituales del arte. Francesco Careri ha escrito acerca de esta posición incierta en la frontera de los espacios discursivos de la arquitectura, el urbanismo y el arte contemporáneo en la obra de Potrc: “Son objetos desarraigados y descontextualizados que provienen simultáneamente de la voluntad de representar la realidad tal como ésta se presenta y de una voluntad de representar aquello que la realidad podría ser; son objetos-proyectos, una especie de representaciones activas”.

CHABOLA SOLAR, 2003  
Acero ondulado y paneles solares, 400 x 580 x 375 cm  
Donación de la artista, 2003



“Normalmente, utilizamos la luz para revelar otras cosas. Para mí la luz, como una revelación en sí misma, es muy importante”, explica James Turrell.

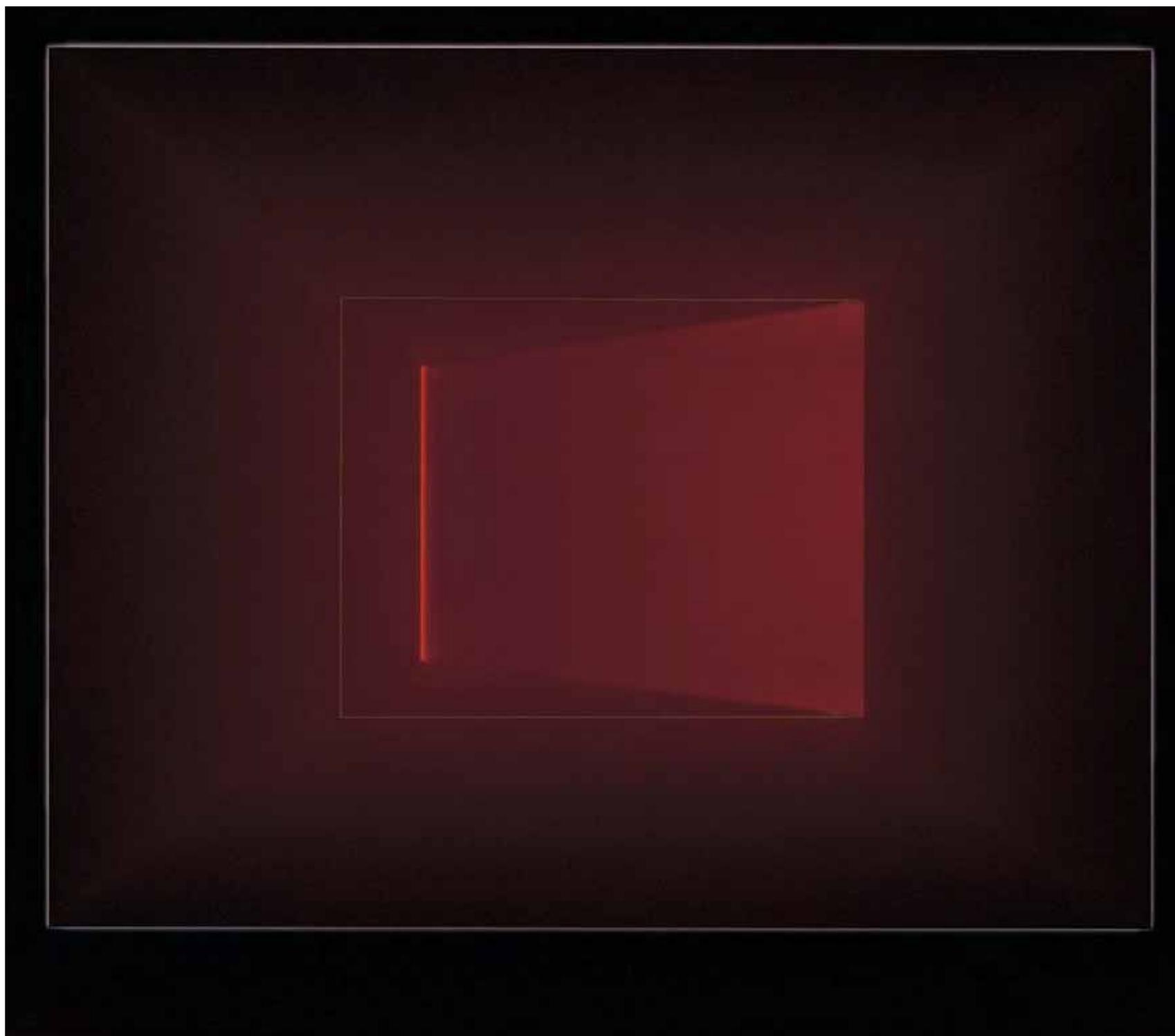
Turrell inició su formación y actividad artística tras graduarse en psicología de la percepción en el Pomona College, en 1965. Durante el curso siguiente estudió arte en la Universidad de California (Escuela Superior de Irvine), y de esa época data la primera obra de la serie *Projection Pieces* (1966-69), *Afrum-Proto*, trabajos que, según se suele comentar, fueron inspirados por las proyecciones de diapositivas que tenían lugar durante las clases de historia del arte. En la obra, la proyección de un rectángulo sobre la esquina de una estancia provocaba en el espectador la impresión de hallarse ante una luminosa figura tridimensional suspendida en el espacio, sensación que permanece hasta que nos aproximarnos para descubrir que se trata tan sólo de luz proyectada. Al aparecer la esquina brillantemente iluminada, el ojo tiende a leerla como situada en primer plano, sobresaliendo del plano “real”, y adquiriendo ese aspecto de solidez que aparentaba a primera vista. Partiendo exclusivamente de la luz como medio, Turrell estaba experimentando tomando en cuenta nuestros hábitos perceptivos, y enfrentándonos con paradojas ópticas que señalan una disyunción entre lo que vemos y lo que sabemos, y provocando una actitud autorreflexiva sobre el modo en que percibimos y, en general, construimos la realidad que nos rodea.

Poco después, Turrell estableció su estudio en un antiguo hotel, el Mendota, que convirtió en un laboratorio donde ponía a prueba sus ideas y en las que elaboró su primera obra *site specific*, abriendo los espacios interiores del edificio a las contingencias lumínicas provenientes del exterior (*Mendota Stoppages*, 1969-74). En 1968, se incorporaría al programa de Arte y Tecnología de la Universidad de California con Los Angeles County Museum of Art, donde conoció y trabajó con el psicólogo fisiologista Edward Wortz, que había estudiado problemas perceptuales que podían afectar a los astronautas del Apolo. Juntos, investigaron estados de conciencia derivados del aislamiento sensorial con ganzfelds y cámaras insonorizadas. De hecho, el desarrollo de la tecnología aeroespacial en California y su disponibilidad fue uno de los factores que facilitó la emergencia del tipo de trabajos en los que tanto Turrell como otros artistas de la costa oeste estadounidense (Robert Irwin y Doug

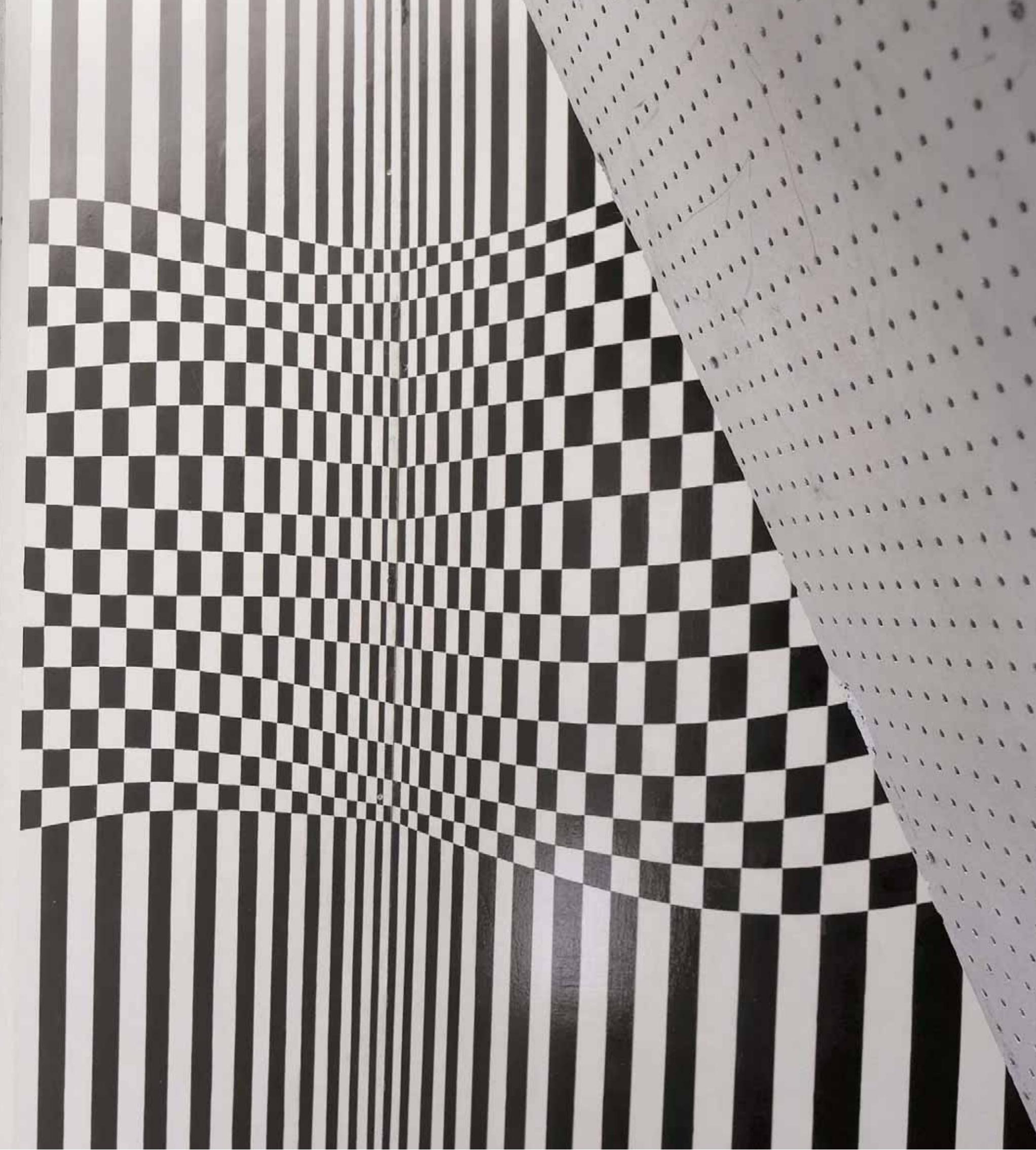
Wheeler, entre otros) se involucraron, eligiendo la luz y el espacio como su materia prima y dirigiéndose a los límites de la percepción como su objetivo (lo que pasó a denominarse como el grupo o movimiento *Light and Space*).

En el Mendota, Turrell realizó también la primera obra de una serie que denominó *Wedgeworks* (“obras-cuña”). El espectador entra en una sala oscura en la que distingue un volumen luminoso de color en forma de cuña del que se nos oculta la fuente pero que, dada la oscuridad de la sala y la intensidad del color, percibimos como una forma tangible, una división y ocupación del espacio obtenida por medio de la luz (“ocupa el espacio [...] no es una ilusión [...] La expresión *trompe l'oeil* se usa para una imagen que crees que está allí, pero que en realidad no está [...] Estas obras aluden a lo que realmente son: un espacio ocupado por un tipo diferente de luz”) Posteriormente, Turrell ha ido desarrollando la serie en las llamadas *Spectral Wedgeworks*, donde, comenta, “se emplean numerosos colores coordinadamente para que la perspectiva que el espectador tiene del espacio se vea alterada de formas distintas”. Éste es el caso de una obra que Turrell realizó en 2004 para su exposición individual en el IVAM, y que ahora pertenece a sus fondos: *Porterville*. En ella, como en muchas obras de Turrell, los niveles de iluminación conllevan un tiempo de adaptación a las nuevas condiciones que forman parte de la obra, un tiempo en el que literalmente vamos (re)construyendo el espacio en nuestra retina. En la obra de Turrell, el espectador no va al encuentro de la visión del artista, sino que el artista instala un dispositivo para que el espectador elabore su propia visión bajo ciertas condiciones límite. Las sensaciones que obtenemos son tan lejanas de nuestras percepciones cotidianas que apelan a experiencias únicas –tantas como espectadores–, difíciles de verbalizar: “uno de los problemas que plantea la luz es que no tenemos el vocabulario adecuado para definirla”, comenta. Sus instalaciones nos permiten concentrarnos en realidades indeterminadas que las rutinas de la percepción cotidiana, sometida a millones de sobredeterminaciones prácticas y culturales, no nos permiten reconocer, fenómenos visuales que no estamos acostumbrados a experimentar aisladamente o que no suelen presentarse en estado de vigilia. En ellas la luz, en la que solemos pensar como algo intangible, se convierte en una presencia que nos obliga a pensar(la) de forma distinta.

PORTERVILLE, 2004  
Lámpara fluorescente. Dimensiones variables  
Adquisición, 2005









# ÍNDICE DE ARTISTAS

## JOHN BALDESSARI

ED HENDERSON RECONSTRUCTS MOVIE SCENARIOS (Ed Henderson reconstruye escenarios cinematográficos), 1972  
Vídeo. B/N. Sonido. 24.04 min  
Adquisición, 1996  
Rep. pág. 143

A MOVIE: DIRECTIONAL PIECE WHERE PEOPLE ARE WALKING (Una película: pieza direccional donde la gente camina), 1972-73  
Acrílico sobre fotografía, 23 fotografías, 8,8 x 12,7 cm cada una. Dimensiones totales aproximadas 81,3 x 162,6 cm  
Adquisición, 1991  
Rep. pág. 144-145

## LOTHAR BAUMGARTEN

TIERRA FIRME, 1992  
Intervención sobre el muro del claustro del Centre del Carme  
Pintura sobre pared  
Adquisición, 1993  
Rep. pág. 183

## DARA BIRNBAUM

TECHNOLOGY / TRANSFORMATION: WONDER WOMAN  
(Tecnología / Transformación: Wonder Woman), 1978-79  
Vídeo. Color. Sonido. 5.50 min  
Adquisición, 1990  
Rep. pág. 147

## CHRISTIAN BOLTANSKI

LA RÉSERVE DES SUISSSES MORTS (La reserva de los suizos muertos), 1991  
Metal y fotografía (2.580 cajas), 12 x 23 x 21,2 cm cada una. Dimensiones totales variables  
Adquisición, 1991  
Rep. pág. 161

## JAMES LEE BYARS

THE ROSE TABLE OF PERFECT (La mesa rosa de lo perfecto), 1989  
3.333 rosas rojas naturales sobre esfera de poliestirén, 100 cm de diámetro  
Adquisición, 1995  
Rep. pág. 159

## CARMEN CALVO

EN EL CENTRO, 1996  
Cemento, madera, hierro, escayola, plástico, tela, pintura, cartón, mimbre, barro, mármol y loza.  
Dimensiones totales aproximadas 250 x 400 x 400 cm  
Adquisición con aportación de las Cortes Valencianas, 1997  
Rep. pág. 209

## TERESA CEBRIÁN

ANGST, 1992  
Metal, yute, top-coat, arcilla, óxido rojo, cuerdas y polea, 90 x 50 x 260 cm  
Adquisición, 1995  
Rep. pág. 185

## VICTORIA CIVERA

THE DIFFERENCE BETWEEN (La diferencia entre), 1993-94  
Madera y materiales diversos. Dimensiones totales aproximadas 270 x 190 x 180 cm  
Adquisición, 1995  
Rep. pág. 199

## NACHO CRIADO

B.T. DESÉRTICO, 1994  
Hierro, cristal, madera y mármol pintado, 320 x 130 x 400 cm  
Adquisición, 1999  
Rep. pág. 205

## MARIBEL DOMÈNECH

EL CUERPO, LA ESTANCIA OSCURA, 1992  
Goma espuma y moqueta negra, PVC transparente, luz negra, caja de luz con radiografía, 32,3 x 29,4 x 25,1 cm (caja de luz). Dimensiones totales variables  
Adquisición, 1994  
Rep. pág. 187

LA ENERGÍA DE UNA SEGUNDA PIEL, 1993  
Neón y PVC, 80 x 54 x 10 cm  
Adquisición, 1994  
Rep. pág. 189

## PETER FISCHLI & DAVID WEISS

DER LAUF DER DINGE (El curso de las cosas), 1986  
Película de 16 mm. Color. Sonido. 30 min  
Adquisición, 1991  
Rep. pág. 155

DER LAUF DER DINGE (El curso de las cosas), 1986  
9 fotografías en color, 29,5 x 40,5 cm cada una  
Adquisición, 1991  
Rep. pág. 156-157

## JOAN FONTCUBERTA

SAFARI, 1989-91  
Duratrans y documentos diversos. Dimensiones totales variables 104,5 x 154,7 x 14,5 cm  
Donación del artista, 1997  
Rep. pág. 163

## HAMISH FULTON

COMB FELL, 1976

Tipografía y gelatina de plata sobre papel (copia de época), 109,5 x 130 cm

Adquisición, 1991

Rep. pág. 117

SKYLINES... CAMPFIRE DRAWINGS. MEXICO

(Líneas de horizonte... Dibujos de hoguera de campamento. México), 1987

Lápiz sobre papel, cinco dibujos, 21 x 25,5 cm cada uno

Adquisición, 1991

Rep. pág. 119

## SUSY GÓMEZ

ALGUNAS COSAS QUE LLAMABA MÍAS, 1999-2000

Tejido de seda, bronce (18 figuras) y un cojín. Dimensiones totales variables

Donación del artista, 2000

Rep. pág. 219

## FEDERICO GUZMÁN

PIZARRA CONVEXA, 1993

Acrílico sobre pizarra y madera, 3 paneles, 99,1 x 200 cm cada uno

Adquisición, 1994

Rep. pág. 201

## RICHARD HAMILTON, JOHN VOELCKER, JOHN McHALE

FUN HOUSE (Casa de la risa), 1956 (reconstruida en 1987)

Stand prefabricado para el montaje de la obra *Fun House*

Madera, metal y otros materiales. Dimensiones variables 500 x 600 x 300 cm

Donación de Richard Hamilton, 1995

Rep. pág. 93

## GARY HILL

BETWEEN 1 & 0 (Entre 1 y 0), 1993

Vídeo computador, 13 monitores de 14 pulgadas modificados, altavoces y estructura de aluminio,

170 x 208,3 x 34,3 cm

Edición de 2 ejemplares y P.A.

Adquisición, 1994

Rep. pág. 195-197

## PER KIRKEBY

MODELL FÜR VALENCIA (Maqueta para Valencia), 1991-92

Bronce, 13 x 28,5 x 26 cm

Donación Galerie Michael Werner, Colonia, 1992

Rep. pág. 179

SIN TÍTULO, 1989

Ladrillo artesano, 360 x 736 x 736 cm

Adquisición, 1989

Rep. pág. 180-181

## GUILLERMO KUITCA

SIN TÍTULO (CINCO CAMITAS), 1992

Acrílico sobre colchón, madera y bronce, 33 x 113 x 59 cm cada uno

Donación del artista, 1994

Rep. pág. 191

## ÁNGELES MARCO

DESGLIZANTES. ELEMENTOS COMPACTOS, 1998

SERIES *SALTO AL VACÍO* Y *EL TRÁNSITO*, 1987-88

Caucho y hierro, 15 deslizantes, 314 x 77 x 27 cm cada uno

9 compactos, 39 x 105 x 20,5 cm cada uno

Adquisición, 1999

Rep. pág. 171-173

## GORDON MATTA-CLARK

UNTITLED (CUT DRAWING) (Sin título [Dibujo cortado]), 1972

Papel, grafito, tinta, madera y cristal, 120 x 112 x 7 cm

Adquisición, 1992

Rep. pág. 129

UNDERGROUND PARIS: NÔTRE DAME (París subterráneo: Nôtre Dame), 1977

Proceso reversible al blanqueo de plata y cinta adhesiva, 221,5 x 50 cm

Adquisición, 1992

Rep. pág. 131

## ALLAN McCOLLUM

COLLECTION OF 60 DRAWINGS NO. 7 (Colección de 60 dibujos núm. 7), 1988-90

Lápiz graso sobre papel. Dimensiones totales aproximadas 223 x 335 cm

Adquisición, 1991

Rep. pág. 167

SURROGATES (Sustitutos), c. 1982-83

Esmalte sintético sobre escayola (20 piezas). Dimensiones totales aproximadas 180 x 130 cm

Adquisición, 1990

Rep. pág. 168-169

## ANTONI MIRALDA Y BENET ROSSELL

PARÍS. LA CUMPARSITA, 1972-2006

Película 16 mm (remasterizada y editada en DVD). B/N, virado y objetos diversos

Dimensiones totales variables

Ed. 2/8

Adquisición, 2006

Rep. pág. 127

## ANTONI MUNTADAS

LA TELEVISIÓN, 1980

Televisión, diapositivas y sonido. Dimensiones totales variables 50 x 68,7 x 41,5 cm

Adquisición, 1995

Rep. pág. 149

WATCHING THE PRESS / READING TELEVISION (Viendo la prensa / Leyendo televisión), 1981

Vídeo. Color. Sonido. 11.20 min

Adquisición, 1992

Rep. pág. 151

VIDEO IS TELEVISION? (¿Vídeo es televisión?), 1989

Vídeo. Color. Sonido. 4.10 min

Adquisición, 1992

Rep. pág. 152-153

## JUAN MUÑOZ

SIN TÍTULO (BALCONES Y SUELO ÓPTICO), 1992

Hierro, figuras de trapo y linóleo, 70 x 120 x 34 cm (2 balcones, cada uno). Dimensiones totales

variables

Donación del artista, 1992  
Rep. pág. 192-193

## BRUCE NAUMAN

BOUNCING IN THE CORNER, # 1 (Rebotando en la esquina, n. 1), 1968  
Vídeo. B/N. Sonido. 60 min  
Adquisición, 1996  
Rep. pág. 97

BOUNCING IN THE CORNER, # 2 (Rebotando en la esquina, n. 2), 1969  
Vídeo. B/N. Sonido. 60 min  
Adquisición, 1996  
Rep. pág. 97

REVOLVING UPSIDE DOWN (Girando al revés), 1968  
Vídeo. B/N. Sonido. 60 min  
Adquisición, 1996  
Rep. pág. 99

WALL FLOOR POSITIONS (Posiciones de pared suelo), 1968  
Vídeo. B/N. Sonido. 63 min  
Adquisición, 1996  
Rep. pág. 100

STAMPING IN THE STUDIO (Pateando en el estudio), 1969  
Vídeo. B/N. Sonido. 63 min  
Adquisición, 1996  
Rep. pág. 101

GOOD BOY, BAD BOY (Buen chico, mal chico), 1985  
Vídeo (2 cintas de vídeo, 2 monitores). Color. Sonido. 15.20 min  
Adquisición, 1993  
Rep. pág. 102-103

MODEL FOR TUNNELS (Maqueta para túneles), 1981  
Escayola reforzada, hierro y madera, 80 x 475 x 447 cm  
Adquisición, 1991  
Rep. pág. 104-105

## JUAN NAVARRO BALDEWEG

ARO DE ORO, 1999  
Latón patinado con pan de oro, 189 cm diámetro  
Donación del artista, 2000  
Rep. pág. 221

## EVARIST NAVARRO

ENCUNTRES I (Encuentros I), 1998  
Estantería, elementos diversos, papel, paja, gasa, cera, barro y escayola. Dimensiones totales aproximadas 298,5 x 200 x 60,3 cm  
Adquisición, 1999  
Rep. pág. 217

## MIQUEL NAVARRO

SOCA (Tronco), 1987  
Cinc y plomo, 134 piezas. Dimensiones totales aproximadas 26 x 250 x 190 cm  
Adquisición, 1989  
Rep. pág. 175

SOLAR II, 1992-96  
Cinc y aluminio. Dimensiones totales aproximadas 233 x 1000 x 600 cm  
Adquisición, 2004  
Rep. pág. 176

FLUIDO EN LA URBE, 2003  
Hierro colado. Dimensiones totales aproximadas 250 x 12000 x 700 cm  
Adquisición, 2005  
Rep. pág. 177

## JOSÉ ANTONIO ORTS

OSTINATO BLANCO-AZUL, 1996  
Cobre, hierro, vidrio y cables eléctricos. Dimensiones totales aproximadas 500 x 500 cm  
Adquisición, 1997  
Rep. pág. 211

ESPACIO EN DO MAYOR, 2001  
Plástico rígido (6 monolitos), células fotoconductoras, componentes electrónicos y altavoces.  
Dimensiones totales variables, 117 cm diámetro  
Adquisición, 2004  
Rep. pág. 212-213

TRÍO AZUL, 2000  
Alambre, componentes electrónicos, *leds*, pilas y láminas de poliéster. Dimensiones totales aproximadas 125 x 40 x 39 cm  
Donación del artista, 2004  
Rep. pág. 214-215

## MARJETICA POTRC

CHABOLA SOLAR, 2003  
Acero ondulado y paneles solares, 400 x 580 x 375 cm  
Donación del artista, 2003  
Rep. pág. 225

## MANOLO QUEJIDO

JAQUE MATE, 1993  
Acrílico sobre cartón y madera, 8 figuras. Dimensiones totales aproximadas 123 x 320 x 320 cm  
Donación del artista, 1998  
Rep. pág. 203

¡LOS RELOJES!, 1996  
Acrílico sobre aluminio, 233 círculos. Dimensiones totales aproximadas 65 cm, 50 cm, 25 cm de diámetro respectivamente  
Donación del artista, 1998  
Rep. pág. 203

## DIETER ROTH

GEWÜRZFENSTER (Ventana de especias), 1971  
Madera, cristal y especias, 78 x 157 x 7 cm  
Ed. 17/30  
Adquisición, 1994  
Rep. pág. 115

## REINER RUTHENBECK

ASCHEHAUFEN VIII ÜBER QUADER (Montón de ceniza VIII, sobre cuadrado), 1970  
Ceniza industrial y madera, 85 x 225 x 225 cm  
Adquisición, 1991  
Rep. pág. 113

## **RICHARD SERRA**

PROP (Puntal), 1968

Acero, plancha y tubo, 156 x 156 cm (plancha); 12 x 250 cm (tubo)

Adquisición, 1992

Rep. pág. 137

UNTITLED (TO ENCIRCLE BASE PLATE HEXAGRAM, RIGHT ANGLES INVERTED) (Sin título [Para envolver el hexagrama de placa base, ángulos rectos invertidos]), 1970

Acero. Dos círculos concéntricos, 488 cm diámetro

Adquisición, 1992

Rep. pág. 139

TELEVISION DELIVERS PEOPLE (La televisión libera a la gente), 1973

Vídeo. Color. Sonido. 5.47 min

Adquisición, 1996

Rep. pág. 140-141

## **ROBERT SMITHSON**

SPIRAL JETTY (Muelle espiral), 1970

Película 16 mm transferida a DVD. Color. Sonido. 32 min

Adquisición, 2006

Rep. pág. 107

KING KONG MEETS THE GEM OF EGYPT (King Kong se encuentra con la Gema de Egipto), 1972

Foto-collage, 26,5 x 45 cm

Adquisición, 1992

Rep. pág. 109

SPIRAL HILL (Colina espiral), 1971

Lápiz sobre papel, 31,7 x 39,6 cm

Adquisición, 1993

Rep. pág. 110

PIERCED SPIRAL (Espiral perforada), 1971

Lápiz sobre papel, 47,8 x 36,3 cm

Adquisición, 1993

Rep. pág. 110

PIERCED SPIRAL (Espiral perforada), 1973

Cartón y madera, 24 x 54 x 57 cm

Adquisición, 1992

Rep. pág. 111

## **SERGE SPITZER**

ÜBERGANG (Tránsito), 1983 (reconstruida en 1993)

Cinta transportadora, 41 x 650 x 15 cm

Adquisición, 1994

Rep. pág. 165

## **JAMES TURRELL**

PORTERVILLE, 2004

Lámpara fluorescente. Dimensiones variables

Adquisición, 2005

Rep. pág. 227

## **RICHARD TUTTLE**

THE POINT FROM THE CORNER OF THE ROOM III, IV AND IX

(El punto desde el rincón de la sala III, IV y IX), 1973-74

Tela, cuerda y escayola, 3 elementos, 7,6 x 16,5 x 17,8 cm; 3,2 x 26 x 20,3 cm; 2 x 21,5 x 21 cm

Adquisición, 1991

Rep. pág. 133

## **HANNSJÖRG VOTH**

STADT DES ORION (Ciudad de Orión), 2002-03

Gelatina de plata sobre papel, 29 x 42 cm

Donación del artista, 2004

Rep. pág. 223

## **GILBERTO ZORIO**

LOS ZORIOS, 1995

Odre, hierro, compresores, cobre, alquitrán, alcohol, cristal, sulfato de cobre, halógenos

Dimensiones totales aproximadas 200 x 350 x 660 cm

Adquisición, 1997

Rep. pág. 207

## **JOSÉ M<sup>a</sup> YTURRALDE**

ESTRUCTURA VOLANTE II, 1976

Papel y madera, 184 x 186 x 184 cm

Donación del artista, 2000

Rep. pág. 121, 123





# SCENES FOR INVESTIGATION

Francisco Camps Ortiz  
President of the Generalitat

In accordance with the exhibition policy marked out by the Generalitat's Consortium of Museums, in addition to promoting the diffusion of our artists the Institut Valencià d'Art Modern draws attention to the value of the most significant works of our time on an international level.

Among the precedents that have had most influence on contemporary art, Marcel Duchamp has always occupied an outstanding place. And the exhibition that we are now presenting is clear proof that he continues to hold sway, many years after his original formulations.

Among other characteristics that single him out as a visionary genius and precursor, Duchamp's world is made up of everyday, domestic items which he skillfully emphasized and poked fun at by taking them from their customary context or projecting them in an ambit of stimulating originality. This landscape of installations provides the public with a counter-reading of scenes in which the average citizen circulates every day, and of emotions that break up the routine which normally accompanies him.

I am convinced that among Valencians and the numerous visitors who come to know our city there will be many people interested in the art presented here, and I urge them to make their way to the IVAM to enjoy an original and highly stimulating offering of art.



# THE ADVENTURE OF THE OBJECT IN ITSELF

Consuelo Císcar Casabán  
Director of the IVAM

“When reality  
draws paths in the air  
and fiction  
skims its blue hand over the ground”  
(Luis García Montero, lines from the poem “Realismo”, 2003)

The direct language of reality is absorbed by the constructions of art, which find their strongest ally in it. The principle of the ready-made opened its doors, allowing the voices of everyday life to burst in on art. From that moment the most trivial, ordinary life was bound up with art, authorizing it to become more democratic, because all citizens could see themselves reflected in its scenes.

During that first period when objects of daily consumption found a place in art and vice versa, the outstanding artists included Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Edward Kienholz, George Segal, Piero Manzoni, Claes Oldenburg, Kurt Schwitters and Yves Klein.

But Fluxus was undoubtedly the key movement which, through its *alma pater* George Maciunas, sought to inscribe patterns and directives for this new way of understanding an anti-bourgeois, anti-consumer art which was expanding its boundaries so swiftly, breaking traditional moulds. This new creativity quickly spread and rapidly gave way to action in the form of happenings and performances which set in motion ideas distinguished for revealing the principle of temporality.

Thus a theatrical dimension has been very present since objects in themselves and action, that is, movement, became part of the body of art. We can see that attempts were made to extract the essential characteristics of experience and the essence of what artists and viewers felt by following a phenomenological process that applied and extracted the issue of the existence of the known object as it appeared to consciousness. Situation art was thus converted into spectacle, as Guy Debord showed in his book *The Society of the Spectacle*. The new creations of art were installed on the stages of life, bursting in and taking as referents all the elements common to life to represent a reality that sometimes escapes us. Art used those installations to dwell on what were possibly the more routine moments of life, so that the viewer could become aware of them and thus be able to seek a reaction to monotony from which to engage in accusation, criticism and reflection. The art based on those situations sought the complicity of the viewer, wanting perhaps to tell him, from a different viewpoint, all that was not foreign to him, all that happened to him every day.

It is quite true that there was a theatrical quality in art from the very start, especially in the sculptural and architectural groups of the Baroque period, in

which aesthetics pervaded all their angles with a desire to make reality felt. Greek art also sought the equilibrium of mankind in its mathematical forms, and the Renaissance attempted to reflect reality by inventing perspective to create landscapes that evoked what we experience every day.

However, in those periods the whole of art was committed to the reduced area of the canvas, and to specific images which tended to be remote (Popes, virgins, saints, nobles). It was not until the realism of the 19th century that the ordinary citizen became part of the theatre of art, when country people or the inhabitants of humble villages became the central figures in the capillary scenes of modern art. We can find an example in a masterpiece by Millet, *The Angelus*, which anticipates what was to become Impressionism. And the process continued, so that inevitably the next step was for the objects and people represented to step out of their picture frames and sculptural groups and occupy our surroundings, creating a theatre of life alongside life itself, imitating and attempting to surpass it. That is what happened with the installations and other art processes which emerged slowly during the 20th century and acquired more momentum in the sixties.

Aristotle's aesthetics is very clear on this point when it says that “Art is not the imitation of life; rather, life is the imitation of a transcendent principle, and art puts us in communication with it once again.”

Thus we see that the daily information that we receive from society's industries of social and cultural consumption is given to us with elements of theatricality and spectacle that create a standardized model of communication for the general public. In this process, art, of course, does not remain aloof to these practices and it adapts to them, so that this theatricalized way of communicating about everyday life is filtered by art and taken over, but with a very different aim: seeking to make the banal sublime.

This modality makes art become increasingly narrative; it has to tell a story, to raise a query or compel reflection, so that the viewer needs all five senses to penetrate the act of art, just as happens with everyday information. There is a direct relationship between the forms with which life is narrated and the forms with which art is related.

This way of proceeding reminds and prompts us to speak of the old *tableaux vivants*, for the artist wishes to transmit the representation of something tran-

scendent that moves between the polarity of the physiological and private and public denunciation, with increasing emphasis on the latter. This reference to “living pictures”, a custom that goes back to antiquity, shows these hybrid representations between theatre and picture which have always existed in the history of art.

In our contemporary situation installations are a clear example of the complementary union between art and life, mediated by theatricality. Panofsky studied the relations between an image and its meaning; he considered that the content and the form of a work of art could not be separated, so that it was very important to analyse all the elements that we could find in them. According to Panofsky, the content of a work of art was like something that was suggested but not expressed clearly; for him, every work of art must be considered in terms of what can be seen with a simple glance but it must also be explored more deeply so that we can understand its overall meaning. Thus, part of the effort that brings the work of art to a conclusion lies in the hands of the viewer.

In the iconological method followed by Panofsky for the study of works of art, image and meaning (form and content) are perfectly complemented by each other to make the work of art more comprehensible. We could say that a theatricalized image has a different performative meaning which it does not have in everyday life.

A clear example of what I am saying is the work of Jane Simpson, one of the most famous figures of the generation of young British artists whose installations frequently focus on objects from the domestic realm such as tables, chairs, lamps and pictures, treated as relics to evoke the person who has used them. As Simpson says, “When I go to junk markets I always ask myself how things ended up there. These are things from people’s lives. They may simply have been thrown away, but there might also have been more tragic reasons. What I am really dealing with is nostalgia.” A de-theatricalized object resumes its place on the stage thanks to the new meaning that the artist offers it. The phenomenology of Brentano, first, and then of Husserl resounds in the remarks made by this British artist.

As subjects, we always have formulas for communication, connected to the formulas that succeed in the theatre. Every day we organize scenes which may work better or worse, depending on the preparation of those scenes and how we endow each element or attitude with performative values; it also depends on the language employed, the scenery and costumes, the information obtained, the preparation of the character ... A great deal depends, as Ouka Lele says, on artistic direction, which she uses to create her photographic compositions. Thus we convert an everyday circumstance into an artistic circumstance in which everything counts and each element tries to find its maximum expressiveness to obtain an emotion in the other. That would not be a bad definition with which to understand the value of installations.

Theatre is obviously art, but not just linguistic art; it is also visual art. It is painting, sculpture, kinetic art, plasticity ... the characters in Shakespeare’s plays might well have been inspired by Caravaggio. The sets in Beckett’s dramas might be representations of Dalí’s worlds ... and it is all part of our lives, our social reality. Thus there is a very fine line between the reality of art and social reality, and each is contaminated by the other, day after day, in a process of mutual feedback.

Yet we might actually find more truth in art than in life, because art isolates the object in order to find the thing in itself, a purified aesthetics that goes beyond

the accidental, the ultimate truth in which time has no transcendence, seeking to find itself ever closer to myth. They are metaphysical formulations not to be found in life; despite having art as a referent, life is more prosaic, less poetic, because it is not rehearsed as conscientiously as the creation of a work of art. There is a preliminary “scientific” analysis which ensures that the work will not fail in its representation and that it will therefore surpass the most mundane reality.

According to this view, the artist recreates worlds with his imagination, setting out from the society in which he lives and striving to go beyond it, to find a phrase or brushstroke that will take him to other planes of reality, clearly seeking a different iconography, a meaning different from those that are expounded in life.

We might really argue that for some time, especially in recent years, all art has been enveloped in complete theatricality, in which it finds a fixation with going beyond the domestic sphere with theatrical elements and a new poetics. A very clear example of this relationship can be found in one of the most successful movements of recent times, though one that is not free from controversy.

I am referring to poetry of experience, which could be taken as a good example of what is happening in contemporary art. The breaking of established principles has been a common event historically, from Etruscan art to the present time. All art clearly goes beyond what went before, but in this case the breach comes from causes that are more direct and connected with everyday reality, never used as symbology before, from the final decades of the 20th century to the present day, because they were considered separate from formal aesthetics.

“The poetry of experience is a poetry that must serve to clarify mysteries, solve secrets and give explanations for things, not to confuse the reader and make him aware of the intellectual distance between him and the poet. All this is achieved by means of the intellectual explanation of experience.” These are the words of Benjamín Prado, a poet who belongs to this movement, together with García Montero, Carlos Marzal, Felipe Reyes, Vicente Gallego and others.

Thus experience with a degree of intellectuality becomes a higher degree and a firm argument for consolidating new ideas of art. With this differentiating mark, the artist presents himself to society enveloped in a plurality of practices, as many practices as experiences, which multiply ever faster with the passing of time, bringing about the immediate appearance of countless trends, sometimes as many trends as artists, all connected with the social dimension.

Being present at an encounter with an installation always entails an unknown factor, because installations contain an accumulation of the feelings and different ways of seeing of contemporary artists. This model of art represented a substantial conceptual advance in the concretion of art in the 1960s, and it is very interesting to see how it is now materialized and reinterpreted in terms of contemporaneity and the use of new technologies. Technology and science, each increasingly available to all, interrelated with other, more classical disciplines, make it possible for these materials and ideas to be enmeshed in processes of art to create provocative new languages.

Artists nowadays are concerned about the environment, cities and the people who live in them, and everything that is generated around the ruins of daily life. In this sense, therefore, art is applied as a source of quality of life and a critical generator of social activity. The new artists seem to want to understand, which they show by presenting the added value of the creative human mind, for culture is the key element in giving shape to cities. From their actions one

can conclude that culture is always strengthened and acquires its natural meaning in cities with the human body as the actor and receiver of this dialectic.

In his book *Toward a Psychology of Art*, Rudolf Arnheim quotes Clive Bell's remark that, behind the appearance of things, "what gives them a natural meaning is the thing in itself, the ultimate reality [...] the latent reality of physical objects is the cause of this strange emotion".

According to this statement, as I have been saying since the beginning of this essay, every object has a poetics, possessing in itself the possibility of expression because it contains a restrained emotion, a lyricism that desires to be found in the artist's awareness and to show itself conclusively. Many artists with good judgement have succeeded in discovering that sensibility in objects, and providing them with a theatricality from which they suffered at first sight.

For all these weighty reasons, at the IVAM we have always supported this genre of art, and consequently we have one of the most important collections in the country. This collection does not follow historical lines, though it has the advantage of including major exponents of this genre of art and works that provide a proper representation of the different ways of understanding space and public participation in contemporary visual creation.

In the collection there are installations that occupy walls, such as those of Baldessari, McCollum or Quejido; installations that exercise a three-dimensional occupation of space but maintain a frontal reading, disguising everyday spaces, such as those of Carmen Calvo or Evarist Navarro; there are pieces that lie at the limits of sculpture because they conserve an inner discourse and create an inner space that the viewer cannot enter, as in the cases of Susy Gómez or Miquel Navarro; works in which the viewer is required to participate in a way that goes beyond the visual dimension, as in the cases of Fontcuberta or Lothar Baumgarten; works that are completed by the visitor's movement, in the case of José Antonio Orts; video installations by Antoni Muntadas and Gary Hill; pieces that approach the status of architecture, as in the cases of Boltanski, Bruce Nauman, Juan Muñoz or Gilberto Zorio, or that are directly transformed into architecture, such as Hamilton's *Fun House* or Victoria Civera's work.

Despite the fleetingness of these artistic actions and experiences, they achieve transcendence and remain alive with an intensity and dramatic tempo well gauged to be eternalized in the viewer's memory, in the sensation experienced, for the work itself generally possesses an ephemeral temporality. This paradoxical degree of timelessness, despite the transitoriness of the effects of the work, is achieved as a result of an outpouring of provocative, creative imagination nourished by the most basic human instincts.

This premise of timelessness in art leads us to basic reflections in which we realize that time is intangible and that the only way of "seeing" it is in the succession of phenomena that we can observe, or in the trace that they leave behind in space. Among an infinity of examples we find the steps of someone walking, the sun setting on the horizon, or the working of our mind to relate cause and effect: such as when we see someone's footprints in the sand and think that someone has been there before us, or when we see the thick trunk and great height of a tree and imagine the time it took to acquire them.

These ways in which time reveals itself have intrigued artists of all ages and, although it is a very hard concept to lay hold of, they have found a way of representing it. And so, in different guises, time always appears in art in one way or another.

The idea of time that we see in medieval art, for example, is basically linear, and the story that the masters of art wish to transmit to us only makes sense if we follow the whole sequence of events arranged chronologically in the pictorial or sculptural narrative.

In the Renaissance we are shown time with different durations. It is interesting to note that in the Renaissance, when man became the centre of the universe and the world was once again viewed from a more scientific viewpoint, they succeeded in producing paintings in which the artist makes a direct allusion to time or to the history of man and nature.

In the 19th century, however, the Impressionist painters got up early in the morning and went out for walks in the countryside, along the banks of the Seine or in the streets of Paris, with their easel on their back, to find suitable sites, possible landscapes or scenes to paint. Those artists were interested in exploring the visual experience of painting in the open air. They devoted themselves to recording the life and phenomena of their own age, but above all they wanted to capture the *impression* that reality inspired in them at the moment of seeing it. Where the tradition of art had expressed reality as supposedly stable, they changed it into something transitory.

The works of the Impressionists emphasize the spontaneity and immediacy of vision and reaction. Their preoccupation with time is of particular importance, especially in the case of Monet, who strove to relate light, time and place in a sequence of serial images of cathedrals and lily ponds. For example, in his painting *Impression: soleil levant* (Impression: Sunrise), painted in Le Havre in 1872, Monet wanted to capture sunrise on the river in order to take a snapshot of reality – the moment when mist covers the scene and there is a hazy brightness, when the workers on the wharfs begin their day – but he also chose that time as a mirror of his own emotions.

Turning to the 20th century, Futurism (1910) was an avant-garde art movement that exalted technological progress, artistic freedom and the dynamism of the modern world. In one of its manifestos we read:

"The gesture that we reproduce on the canvas will no longer be a fixed moment in the dynamism of the universe. It will simply be the same dynamic sensation [...] Because of the persistence of the image on the retina, objects in movement constantly multiply themselves; their shape changes like rapid vibrations in their crazy career. Thus a moving horse does not have four legs but twenty, and their movements are triangular."

With their new art, the Futurists wanted to show the world not as it was in reality but as it was really experienced. And so they showed the experience of movement in time pictorially by repeating a particular shape again and again.

Giacomo Balla was the Futurist who was most interested in representing movement. In his *Movimenti rapidi: Sentieri in movimento + sequenze dinamiche* (Rapid Movements: Paths of Movement + Dynamic Sequences), he recreates the speed and flight of birds by placing each of them in a precise sequence, one after another. The sensation of time that he presents is that of a very short period, an event outside time. The quickness of the movement that appears in Futurist paintings expresses their fondness for fleetingness, for immediacy and action.

When photography was invented, the first use that was made of it was scientific. For the first time it was possible to "freeze" a moment of reality and take steadier, continuing look at things. With photography it became possible to make a careful analysis of structure and movement, an analysis never possible before.

I felt it was appropriate to provide this succinct summary of these aspects of time in the history of Western art in order to bring us to the contemporary situation, where installations, performances, ready-mades, Conceptual Art and so on play a decisive part in the temporality of artistic action.

Thanks to Marcel Duchamp, this kind of modern art resides mainly in the world of ideas rather than craft techniques. It has relocated itself in a changing society where time generates a certain tension, and therefore it values itself at its proper worth, in terms of its own fleetingness. I would like to say that I one of those who see Duchamp – who was a pioneer in using everyday objects resignified as works of art – at the origins of this contemporary movement which has to do with installations.

As Calvo Serraller notes, art has always been ephemeral. It has no possibility of lasting. Most artists of the past have not survived; and, of those who have, only a minor part of their work remains. Everything is ephemeral, beginning with the human being.

Art often incorporates nature. There is art connected with plants, animals, stones or any other element of nature, and the result of this symbiosis has been that these forms of art have repeatedly adapted to new spaces which have to do with the spaces of life itself. Fortunately, after many demands, museums have adapted to accommodate these new tendencies, which required new settings in which to organize their choreographies.

This change is, of course, taking place in a very natural way, for contemporary art museums are primarily places that must serve society; they must be open and accessible to every kind of public and very close to artists and their most immediate activities. Consequently, the transformations demanded by museums nowadays are based on a very strict fulfilment of their functions, incorporating new technologies and increasing their dimensions to adapt to the new reality. And it is from this perspective that we must consider projects for transformation or enlargement, as in the case of the IVAM.

This project, like many others that are under way, seeks to transform the institution, consisting basically in enlarging the current surface, arranging areas in accordance with their functions and creating suitable communication. These projects also attempt to make spaces more flexible by creating different itineraries and public settings, while at the same time trying to conserve works of art better by attending to technical aspects.

Museums nowadays must provide a response to the complexity of the programme that they have to carry out in our multimedia society.

Without straying from the central theme that we are considering, we can see, as I indicated earlier, that all artists who conceive their work with dramaturgical codes place special emphasis on the fundamental part played by the viewer, whose participation is sought to activate the work in some fashion. The viewer must move around and look at the work from different viewpoints, transforming and modifying it by his changes in position or by operating on it directly.

For these artists, the works they make are potentially active, having to be animated by the viewer. This is the case in happenings, where areas are created in which members of the audience move around freely and participate as directly as possible.

The viewer's participation in art has taken a further step forward and now an action is presented as a work of art, a piece of theatre which may be a happening or a performance, or an installation which sometimes requires a viewer in order to have a conclusion and a final meaning.

Installation tends to be an artistic expression which uses all the existing categories of art and is closely connected with its surroundings. It explores the problems of power relationships and the dehumanization and superficiality of contemporary civilization, and it investigates the East-West relation or the minimization of communication between individuals.

In any act of communication, the sender and the receiver must use the same codes. This principle is also valid for art; without a code that establishes certain parameters in the relationship between signs and meanings it is impossible for there to be a symmetrical "dialogue" between artist (sender) and viewer (receiver). However, unlike language and other codes that have a rigid structure, art uses a broad code based on all possible meanings established by a particular culture (the artist's), freely expressed.

For Beuys, art was an attitude to life, an affirmation when working in the theatre of life, organizing its functions with natural materials that are not foreign to it. The concept of his work took off from that point and the viewer quickly accepted his participation. The invention of a language is the most important thing, but on condition that it allows the artist-viewer relationship.

The superiority of seeing over the other senses appears in Aristotle and is based on the fact that it is not necessary to have contact with an object in order to apprehend it. But this superiority is limited by being at the service of what can be related and described.

In Alberti's treatise *De Pictura* (1435), we also find this subordination of the image to meaning: artificial perspective makes the world a stage, but on condition that a complete equivalence is created between what can be represented and what can be told, between what can be said and what can be seen. Consequently, the necessary and sufficient condition for an image is that it should illustrate a text. Yet the characteristic of modern art is that it does away with image and meaning: Malevich and Duchamp are two of the possible examples. It is more a matter of producing an object that shows the absence of an object without exactly being a symbol or image of that absence. The origin of this poetics can be found in proposition 6.522 in Wittgenstein's *Tractatus*: "There are, indeed, things that cannot be put into words. They make themselves manifest."

One of the functions that corresponds to art may, therefore, be that of being a place where what cannot be said or seen is shown by creating a tension between the pure, effective presence of an object that has been produced and the gaze of the viewer who wishes to see and understand.

Speaking of this means, inevitably, that we have to include the viewer in the objective of the experience of satisfaction that the art object produces. We also find a reference to this in Aristotle, in his comment on tragedy and the effect of catharsis that it causes in the beholder. Lacan devotes a lengthy comment to a discussion of the essence of tragedy. His analysis concludes with the beyond of the pleasure principle that can be found in aesthetic experience, with the effect produced being where that beyond appears. To do this, Lacan introduces the experience of the sublime in Kant as a counterpoint to the experience of the beautiful.

This extreme solitariness of the viewer in relation to the work of art, assuming intentionality as product, palpates in Freud's discussion of Michelangelo's *Moses*. Henceforth the viewer, necessarily in extreme solitariness, is summoned by the poetics of effect to make an entrance on stage and transform it into experience.

We might say, therefore, that looking at an installation means seeing and hearing an intersection of times; simultaneously feeling different rhythms of matter. Therefore true human communication demands freedom and spontaneity, far from conditioning stimuli for conditioned responses, and the artist responsible for the action must invent new relationships with others while revealing and reinventing himself.

Dubuffet also provides us with a formula that could define a broad trend in art when he says that “An artist is a man who creates a parallel world because he does not want to have an imposed world inflicted on him”.

Similarly, Arnheim upholds the attitude that art is a style of reasoning in which perception and thought maintain an indissoluble relationship. In this view, the creator of art thinks with the senses, forming a permanent connection between thought and perception, and this can be transmitted to the general public through art.

As I have been saying, installation art (like any other form of art) always entails a meaning; it has an intellectual component that the artist who makes it wishes to communicate, one in which the whole being of the individual is involved, with a communicative function and meaning of its own. It is a creative activity that satisfies the artist’s cognitive needs.

The meaning of art may be relative to the defence of the artist’s ideals, dreams, needs and preoccupations in his social sphere. The aim may be to give a message of rebelliousness or to help those who see the work to acquire more flexible behaviour patterns with regard to tolerance; or to arouse a critical sense in society, or on the other hand to support tradition and conventions and defend the unchanging social order. It sees artistic activity as a means for expressing reality, the feelings and expectations of the different sectors that make up society.

Consequently, art that is concerned with installation and that is placed in an urban setting, configuring multiple symbolic networks in which there is a confluence of the subject’s perception and the visual experience of that perception, giving rise to a fusion between the world of artistic representation and the facts of everyday life, has a very specific quality and language which can be interpreted in many ways.

In fact, the novelty of contemporary art, with all its possibilities and dimensions, has been established in the urban landscape and has found an aesthetic territory in which interactive communications are constructed, resulting from the appropriation of the aesthetic object and the acceptance of individual meanings and collective agreements.

A communicative aesthetic dynamic is established in the urban framework, determining the consolidation of symbolic networks which link cultural meaning, appropriation of public space and a confrontation of paths, in territories dispersed amid the traffic and urban constructions.

The city as a framework is a whole that can be seen in terms of either the immediate environment or the complexity of the interactive relations that it has gradually formed since the original layout. This is the basis for establishing the spatial triad of sanctuary, public area and private space, and the authorities that make it possible to define it and that mark the fundamental theme of living together in the city.

Public space is affected by the shared mobilization of the denizens of the city in their daily rounds, identifying the urban and architectural fabric that encompasses the whole and links past and present. A space in which the citizen

accepts the collective management of problems of common interest, that is, a different construction of the world.

The value of the traditional monument shifts, its form is diluted, but its content achieves transcendence, empowering a representation that ceases to be ethereal and becomes lived experience, capable of accommodating the mutations of society as a whole and of the social being immersed in it.

Just as with early primitive communities, every object in everyday life is capable of being experienced as an aesthetic element when it is selected by the artist and postulated within an expressive whole which absorbs its utilitarian sense, so that it emerges with a new label and a new option of thought.

Thus art dissolved in life captivates the artist’s will and opens up to the free interplay of the faculties of the human being, for whom works of art represent what is really at stake in them: the paradox of existence. An opening in which the rhythm is circumscribed to the dissolution of form, “defiguration”, the visible and the invisible as a support for the space-time void, for an ambiguous, recognizably ephemeral contemporaneity in which the inert acquires life in the representation of its natural mutations and the living becomes a participant only in the imminence of its death.

These new ideas make it possible for art to be introduced in the city as a value that participates in and, in turn, modifies architectural and human structures, establishing relations between planes and emptiness, light and shade, textures and lines, setting bounds to perceptual mobility.

In this alternating interplay between the objects of everyday reality, such as earth, water, stone, metal, cement and the range of possible alloys, devices and assemblies are organized that ensure the reception of the work in time and space, two dimensions that constantly alter it, forming new angles of perception, transformations that respond to the immanent mutability of the work of art.

The public acts as a conglomerate of the tendencies and needs of a particular social reality, shaping the fabric of collective representations, which give meaning to the existence of art inscribed in the city. An aesthetic representation which, in the many tendencies that emerged in the course of the 20th century and those that can be glimpsed at the start of the 21st, goes beyond the connotations of the historical, commemorative monument and, in both the public and the private sphere, institutes levels of meaning that overflow the very complex symbolic representations of reality and bind the contemporary urban network together.

Contemporary works of art, especially installations and other stagings of art in action, express an ephemeral testimony of the instantaneous, thus presenting a vital resistance to the performance of emblematic functions and the legitimation of the established social forms, concentrating their efforts on the production of a politically active public dialogue; the constitution of an area that permits reasoned discussion of shared interests.

The staging of this area revitalizes symbolic accounts and renews the repertoire of meanings by which it takes its place in memory and achieves transcendence as an archetype of humanity, indicating the traces and vestiges of a heritage rooted in collective memory.

In contemporary cities, the diversification of sociocultural meanings, the fragmentation of spaces, the affectation of ideology and the sum of the determinants that form part of modernity and postmodernity mobilize the multiplicity of meanings of what a city is in itself, its objects, its dynamics and the sense of its existence.

To conclude, I think that contemporary art is characterized by a proliferation in the use of languages, materials and aims. Given the great variety and complexity of the work produced and the constant innovation in artistic creation, there is no point in attempting to establish a classification of current art in terms of styles, in the relatively stable sense of the artistic tradition (for example baroque, neoclassical, Impressionism, Cubism, etc.). Thus style is replaced by the more dynamic notion of trend. A trend is more inclusive than a style because it includes groups of works that are related in terms of technique, expressiveness, formal elements and meaning.

At the IVAM, with new models of art, we wish to reaffirm our position and succeed in our commitment to occupy the front lines of the cultural sphere, defending the models of artistic thinking that flow between historical tradition and contemporaneity.

In this duality, which offers an extraordinary breeding ground to face a luxuriant artistic rhetoric, we find ourselves compelled to examine all possible artistic realities in order finally to place them at the service of those who read them, so

that they find a form of expression in them that jolts their sensibility. An artistic fact in which the citizen suddenly recognizes himself, helping him to comfort his human nature, to be imbued by it and moved.

In every art movement there is a poetics, and even in the most incomprehensible, alternative, codified movement for society as a whole there is a lyrical element described in terms of the unmistakable alliance between the artist's mind and the concept of aesthetics, which necessarily acquires meaning and closes the cycle with the involvement of the viewer. By making a manifestation of art something personal inside himself, the viewer makes it possible for the work of art to achieve transcendence subsequently in a multiplying public feeling.

Installations set out from a purified dramaturgic technique in which the viewer is a vital part and use their phenomenological processes to cross a time that ceases to have an ordinary meaning, entering spaces that open up in democratic cities to give them shelter and showing us an aesthetics that avails itself of the new times about which we still have a great deal to discover.

# PASSAGES OF TIME, SPACE AND THE VIEWER: INSTALLATIONS, NEW MEDIA AND HYBRID WORKS FROM THE IVAM COLLECTION

Isabel Tejada

## Prolegomena

“Contemporary sculpture seems to be utterly obsessed by the notion of passage that one can find in Nauman’s *Corridor*, in Morris’ *Labyrinth*, in Serra’s *Shift*, or in Smithson’s *Spiral Jetty*. These images of passage finish off the mutation inaugurated by Rodin: they turn sculpture, a static and idealized medium, into a temporal, a material medium. In any case, they place both the viewer and the artist in an attitude of essential humbleness towards the sculpture (and the world), and they allow us to get a hold of the reciprocal relationship that links us –artist and viewer- to the work”. Rosalind Krauss, from *Passages in Modern Sculpture*.<sup>1</sup>

Every collection fulfils an historical function that is always unfinished. It is a narrative whose discourse, under a certain kind of feigned neutrality, implies the unavoidability of historical and ideological issues. Every collection tells a tale, shows a possible way of seeing, selecting and organizing. To collect is, in some ways, to translate. Contemporary art collecting all along 20th century has gone through unequalled changes if we compare it to times gone by. If we take into account the artistic liberation introduced by the historical avant-garde, the collections created by those museums of modern art –following the model of MoMA after the 1940s- had their starting point in the purchase of works made in the studio, pieces that the institution established as ‘masterpieces’ within the discourse of the history of art. However, since the early 1960s the policy of purchase applied by some of the most important museums and centres for contemporary art around the world was linked to their strategies concerning production and schedule. And this, in turn, was related to the most accurate definition of contemporariness; in most cases, that was linked to the exploration of an artistic moment characterized in political terms by the dematerialization of the works. Paradoxically, these new policies got back a kind of process looked down during the last few decades: commissions. A new patronage, this time rooted in the public sphere, was engaged with art in a moral and conceptual way within its very process of expression. Artistic independence was something unavoidable for this new type of sponsorship.

These works, then, were not exclusively produced in the ‘romantic’ isolation of the studio, but they were conceived in alternative places as well, in the everyday sphere and for a particular venue: the rooms used for temporary exhibitions in the museum.<sup>2</sup> In fact, the greater part of these public institutions was created without the aims of collecting, accumulating or preserving; they were, instead, the generators and producers of cultural works that rejected the objectual reading of art as something more marketable, more easily carried and ubiquitous.

The connection between art and object has brought about some habits that have become quite difficult to do away with. In fact, there are a number of pub-

lic collections that provide us with a false reading, ideologically biased towards the hierarchical structuring of the artistic languages and manifestations. It is a reading that asserts what is art and what is not from the basis of some collections with many gaps, which exclude –as a general rule- the ideas with any experimental, performance-like or counter-objecthood tinge.

As early as the 1950s, André Malraux was warning us about the slanted image of culture that the museums were giving.<sup>3</sup> However, a few exceptional institutions –such as the ICA in London or the Stedelijk<sup>4</sup> Museum in Amsterdam- were clearly ahead the times, trying to follow a parallel journey to the experimental creativity, making room for a kind of works whose development could not take place within the commercial circuits of art, or even in the network of specifically contemporary museums. In addition, many art collections began with a basis on the programmatic coherence of their institutions, hoarding somewhat paradoxically a kind of contemporary art that had a close link with the key element of process. This brand of art did not left any material trace, except for some occasional and anecdotic remnants: visual documents<sup>5</sup> and, on the other hand, works that could not be separated from their precise space-time factors.

Unfortunately, there were not any centres like those mentioned above in Spain at the time, places to create a favourable atmosphere for other notions of art stressing concept and performance. Actually, there was hardly any place devoted to contemporary art; those had to wait patiently until the construction of some infrastructure and equipment, which began with the transitional period of our democracy.<sup>6</sup> As it is well known, a fast increase in the creation of museums and centres of art began in those times. The climax of that tendency has happened in a quite inflationary way during the last ten years. I mention these historical references with a purpose, for the reason that the IVAM was established in 1989, based on the double discourse that can be seen in its double spaces: as a museum of contemporary art –whose exhibitions re-examining history were shown at Centro Julio González-<sup>7</sup>, as well as a centre supporting cultural production. To achieve this last function, Centro del Carmen,<sup>8</sup> a place with historical connotations and architecturally complex, turned out to be for a decade the most suitable place to hold exhibitions produced specifically for that location, which defined the museum as a laboratory and a place to think.<sup>9</sup>

One of the programmatic lines of research at IVAM was directed at the new languages, which began to emerge by the end of the 1960s and were developed in the early 1970s. That is the starting point of the current project, and it was essential for the rise of the new languages and media that have been overflow-

ing contemporary art since then. The time of transition between decades was sprinkled with artistic expressions that passed the point of no return, and broke off with the aesthetic notions that had been guiding the artistic establishment in the United States right after World War II. The stern principles of critical Modernism, disseminated by authors such as Clement Greenberg, Harold Rosenberg, Michael Fried and many others, helped to construct the work of art within confining genres: the work of art was pure, universal and out of time, which was a self-referential language that did not need any outside elements in order to be always active.

When history is being written, there is a tendency to oversimplify, to get rid of exceptions and look for general rules; however, there has always been works (at least since the first movements of the avant-garde) that cannot go easily in a catalogue working with those truly conservative aesthetic principles. I mean works that were not really paintings in the Modernist sense, for the reason that they were the result and expression of a performance (we can give instances related to several moments of the avant-garde, such as the interdisciplinary *Rêlache* in the 1920's and the paintings by Yves Klein or Lucio Fontana). Otherwise, they were three-dimensional pieces that surpassed the notion of sculpture as defined by Michael Fried (as had been the case of the ready-mades by Marcel Duchamp and the mobiles by Alexander Calder, or as it happened right then with the works by Richard Serra, Robert Smithson and Rainer Ruthembeck). Those were works very hard to file in a catalogue; pieces that used every possible discipline in an impure and polluted way (as it is the case in this exhibition project with *A Movie: Directional Piece Where People Are Walking* by John Baldessari, a work including photographs that have been painted and displayed in a wall in an installation-like way.) There were even works that did not have any material nature at all, except for being a plain document (such as *Sixteen Miles of String* (1942) by Marcel Duchamp or a very important set of the "an-architectures" by Gordon Matta-Clark), and so on.<sup>10</sup> Thus, to achieve a kind of analysis that moves away from the genre approach and other kinds of airtight compartments with which those critics examined the keys of a great part of the works produced after the late 1960s, we just have to highlight the new links and intersections –which began to be established around that date– between time, space and the viewer. These links will be extremely important in the development of the so-called installation art, of new media such as video, or in the rise of pieces that used a fusion of languages and were very hard to classify. This will be the narrative that goes through *Espacio, tiempo, espectador*, a project that makes some other readings of the IVAM collections possible.

Indeed, during the first years of IVAM existence, the exhibitions focused on this programmatic line went together with a policy of purchase of important works produced in the second period of the avant-garde.<sup>11</sup> Then, it is not by chance that this exhibition project shows, for instance, one of the first *site-specific* works by Richard Serra, several works by John Baldessari,<sup>12</sup> Hamish Fulton, Dara Birnbaum, Richard Tuttle, Gilberto Zorio, Gordon Matta-Clark –whose truly first exhibition with international resonance was produced there–, Reiner Ruthembeck, valuable works on paper by Robert Smithson –a collection that has been completed this year after the purchase of the film *Spiral Jetty*), key works by Yturralde, Antoni Muntadas or Antoni Miralda;<sup>13</sup> and, coming a few years before the other projects, a reproduction of *Fun House* (1956), a work by Richard Hamilton, John Voelcker and John McHale for the exhibition *This is Tomorrow*.

We have selected as well some instances of the following decades by Spanish as well as foreign artists. Some of these works were specifically produced as interventions in the exhibition room at El Carmen –we can consider the cases of *Sin título (Balcones y suelo óptico)* by Juan Muñoz, *Ostinato Blanco-Azul* by José Antonio Orts and *Algunas cosas que llamaba mías* by Susy Gómez–; and works devised for the esplanade at Centro Julio González: *Chabola solar* by Marjetica Potrč would be a good example. There are also some works adapted by the same artists for the museum –such as *The Rose Table of Perfect* by James Lee Byars, and *B. T. Desértico* by Nacho Criado, *Deslizantes* by Ángeles Marco or *Collection of 60 drawings n° 7* by Allan McCollum–; pieces purchased after their participation in some exhibition project, such as the video *Der Lauf der Dinge* by Fischli & Weiss, *En el centro* by Carmen Calvo or *Stadt des Orion* by Hannsjörg Voht; as well as works commissioned by the museum for the city of Valencia: in this respect, we have to mention the architectural sculpture by Per Kirkeby at Turia riverbed. Finally, we have to mention a set of works that come from a specific collective project, *Los 90 en los 80: Propuesta de escultura valenciana*, an exhibition organized by Teresa Blanch in 1995. This show brought together some of the most promising artists whose activities were based in Valencia in the middle of the last decade (the case of Teresa Cebrián, Victoria Civera, and Maribel Doménech.)

Finally, we come across the purchases on the fringes of the exhibition language, such as *Pizarra convexa* (1993) by Federico Guzmán, *Encontres I* (1998) by Evarist Navarro, a rather complete set of videos produced in the 1960s by Bruce Nauman, or one of the first works conceived by Richard Serra as an intervention in an outside space.

A meaningful part of the discourse, as much as of its collection, of this institution from Valencia can be found in the missing works. They were pieces commissioned by the museum, which defrayed the costs of production; it was a series of works conceived for this location, where they had a truly specific sense. These works were not purchased in the end, but they are in the spotlight of this text. Obviously, they owe their existence to the museum, as it happens with *El rompido* by Soledad Sevilla. The intervention by this artist of Valencia took place in two chapels located at El Carmen, occurring at the same time as her solo exhibition from 2001, called *L'espai i el recinte*; this would be a good example to take into account. Just reckoning up and studying these absent works would deserve a specific exhibition project.

### Installation art and new media: artworks that resist categorization

During the 1960s, an inexorable process went after the amplification of contemporary art viewers' experience. The artists developed very different strategies that subverted the comfortable role of the viewer as *voyeur*, and placed it as an important part of the work, as a user or as an actor of the very piece. These procedures destroyed the distinction between areas –the one of art and the one of life– by getting back the old demands of the historical avant-garde. This way, the artists were able to build up artistic spaces and times that were experimental and specific, as well as making infallible categorizations impossible by tainting with pollution and hybridisation the purity of languages, something that Modernism used to advocate.

There is no doubt about it: a great number of the pieces in IVAM's collection have in their origins the anti-Modernism notions of experience, spatiality, 'theatricality'<sup>14</sup> –let us call it that way– and a temporary nature. However, the instal-

lations of the collection have signalled the real labour on this set, and they show that such a dogmatic taxonomy –the fact of suggesting installation art as a genre nowadays- is not at all justified, and it can lead –as the subject of a theory- to the blind alley of dogmatic taxonomies.<sup>15</sup> Actually, we believe that this kind of categorization implies going against the very nature of those artistic expressions, which were created most of the times with an explicit will of being *anti-genre* or *inter-genre*.<sup>16</sup> Installations have become a new artistic grammar that has overlapped with the very notion of exhibition, absorbing every kind of language and discipline. Daniel Buren underlines this connection in a not so radical proposal, when he puts forward the substitution of one word for the other.

What we call installation has gone through many evolutions and changes, which interweave transversally with some other expressions of contemporary art. Therefore, talking about installations can mean very different things, depending on the works we mention. It is not the same, for instance, a work produced in the 1970s than a series of pieces created nowadays. The coexistence of installations and new media<sup>17</sup> –video, expanded sculptures, filmed performances and many other hybrids that are hard to classify and we decided to acknowledge in this project- seemed the most fruitful soil to build up a narrative that could take into account the terms and the operational frameworks of certain artistic procedures, which were precisely created to cast doubt on the pre-established relationships between the different actors involved in the artistic action.

In the 1970's, even though the use of the term "installation" was not institutionally endorsed and many others were in use –such as *environments*, *places* and even *sculptures*-, the defence of that way of making art revealed a strategy of opposition against the thinking of Modernism. Today, after its institutional inclusion in the canon<sup>18</sup>, it is anything but a simplification that keeps up a conservative categorization, based on airtight compartments and the wholeness of languages. At the same time, it renders invisible many efforts to overcome clichés, leaving out of focus a great number of works created mainly after the 1970's: they are not sculpture, neither painting, nor installations but hybrid objects that make use without distinction of expressive and conceptual strategies coming from the most diverse contemporary languages.<sup>19</sup> In fact, it goes beyond the complexity within some proposals that disobeyed models and rules. Therefore, if Donald Judd's dictum from 1965 that the minimal work "is neither sculpture nor painting"<sup>20</sup> broke up with Modernism categorical imperatives, then it is preferable to use the analysis of the situations instead of a mere cataloguing, just as a supporting element of any form of expression that relates to any work in debt with its conceptual principles.

Actually, when all these changes began to happen and there was a total confusion even among the most inured theorists of the time,<sup>21</sup> there was not unanimity when it came to label the artistic activities that set up a *continuum* between form and contents. What became clear indeed was that they were not, as Judd had made evident in a crystal-clear way. By the middle of the decade, Rosalind Krauss preferred to get round the problem of naming, so she focused on the issue of concepts as well as the questions and expressions that were being created within the new artistic trends; hence her notion of "the expanded field of sculpture". In the Biennale de Venezia that took place in 1976, Germano Celant had brought together –under the name *Ambiente Arte*- many instances of installation art and environmental projects, as well as three-dimensional works that were hard to categorize. A few specialized dictionaries favoured the utilization of the word *environment*, and some others kept calling sculpture anything that

was not painting or architecture in a very clear way. Moreover, this happened in spite of the fact that Dan Flavin had been using the term *installation* already –he called that way his work with fluorescent tubes-; many artists, such as Sol LeWitt, had employed the term; and even Donald Judd had concocted the expression *specific objects*. In France, Daniel Buren equated the term *installation* with "exhibition".<sup>22</sup> There was a pretty similar situation in Spain and Isidoro Valcárcel Medina, for instance, talked about *lugares* (places), strongly rejecting the term installation.<sup>23</sup>

So, to understand how muddled the situation was, we have to become aware of the fact that, for instance, it was quite common in the 1980s to see in the specialised press –the reader can skim casually through *Flash Art*, for instance- that any three-dimensional work was always called sculpture.<sup>24</sup> Actually, this was a shared language not only among art theorists, but among curators of exhibitions as well.<sup>25</sup>

As Rosalind Krauss would suggest later on, the excessive use and the stretch of contents inflicted upon the term were symptoms of its inability to assimilate and to cope with the development of hybrid genres, as well as the failure to analyse critically the growing dissolution by means of integration among different artistic categories rooted in tradition.<sup>26</sup> This process of dissolution had begun to spread in the 1960s. Was a sculpture Smithson's *Spiral Jetty*? Is there any field where we can include Matta-Clark's "an-architectures"? Are paintings Allan McCollum's works carried out by means of small black pictures? Does John Baldessari's *A Movie: Directional Piece Where People Are Walking* belong in painting, photography, films, sculpture or installation? *París. La cumparsita* by Miralda and Rosell, is it a sculpture, an intervention, a performance, a happening or a movie? Or rather, is it all these things at the same time? Is something a pure and simple installation just because it has more than one element in its arrangement?

This failure to provide a complete classification –a question that installation art was posing even in its first stages- would be one of the characteristics that, paradoxically enough, built up its definition by means of negation: it is not sculpture, neither painting nor architecture;<sup>27</sup> but it has to do with all these categories at the same time. It was a somewhat permissive and inter-generic medium, without allocated limits; a medium that was redefined by every new piece.

The most problematically classifiable installations and three-dimensional works of these years were interwoven in precise time and space. The aforementioned comparison between these new trends in art and theatre had a direct link to the fact that the viewer and the work coexisted in the new space of the latter at the same time. Actually, as Richard Serra has suggested on occasion, the viewer became the contents of the work; whereas the pieces, as mere containers, could be traversed as if they were architectures. The works were not timeless, because the viewer was able to transform it: some times with his / her simple presence, some other times with his / her interaction.

The next step entailed the consideration of the spatial context not only in its physical sense, but also as a product of the social fabric, which is full of experiences about the past as well as the present, and it is laden with meanings that come before the work. It was a background to carry out interventions, and this was a component of the very work. Obviously, that was not the same in every piece. Thus, we can find works that only need some abstract architectural circumstances for their display –such as two walls with specific height and colour, for instance-; or there are those works that are part of a place with connotations.

Unlike interventions, video as a medium does not share a link to a particular physical place, at least in its single channel side. However, its starting point began its development essentially around two lines of action that had some conceptual principles related to the expansion of experience, something that mirrored a new space: first of all, as a medium that would be able to visualize procedures and expressions of a conceptual, performative, spatial and immaterial kind, which shook contemporary art since the 1960s. Secondly, there is another line where we can find those works that entailed a critical and linguistic encouragement when facing the materialization of a new political and ideological realm, which had the ability to shape our collective imagery: television's media space.<sup>28</sup> There was then the almost parallel development of installations with video or video-installations, pieces that –beyond those abstract notions of space and a direct relationship with the viewer- tried to set up some precise links with the former and the site, as well as underlining the inherent temporary nature of this medium.

### The exhibition

Let us take into account the many different explorations of space, around the idea of a contingent, experimental and finite time; and finally, let us look on the figure of the viewer, focusing in his/her response or perception of the artworks by means of the procedures that tried to change these relationships. Some pieces from the IVAM collection will provide us with a story line, as well as being instances of the up till then unheard-of relationship between the work and the places purposely dedicated to art –the exhibition hall or the studio-; between art and its involvement with a new field that took place in the context of new media –viz. media space-; and the situation of the artworks placed in everyday locations where art had entered and intervened (such as nature, the streets and architecture.)

In this exercise of crossing aesthetics, we will make use of works that, in turn, question and redefine the traditional roles of artist and viewer in constantly performative process, dauntlessly trying to intensify both kinds of experience. When the artworks and their possibilities of display in the architectural space of the museum have given us a chance, we have built up in *Time, Space and the Viewer...* some areas according to topic that intertwine with historical criteria. Although, occasionally, the spatial circumstances and/or the opportunity to give rise to certain encounters among some works have softened those criteria. We do not claim to be utterly exhaustive, neither to develop a vast narrative, but to follow one of the many possible stories, full of comings and goings, which are hidden in the collection.

The notion of the exhibition as a new experimental genre, as an artwork by its own right, sets off this project. It has a priceless illustration in *Fun House* (1956) by Hamilton, Voelcker and McHale, the architectural structure through which the viewer enters inside *Time, Space and the Viewer...* The gap within the dichotomy between spaces of production and spaces of exhibition that *Fun House* exemplifies has its counterpart in the single channel videos that Bruce Nauman produced between 1968 and 1969; IVAM has an exceptional collection of these videos.<sup>29</sup> The “return to the studio” as place for knowledge and thought, the artist as a mere body that experiences his physical limits, and the viewer's visibility of this creative process based on the interaction of both causes; all these features will have an invaluable example in Nauman's single channel videos of that stage, which will coexist –starting with a concept of disconti-

nity and reinterpretation of the medium- in his coming back to video ten years later with works by Nauman and by other American artist, Gary Hill.

The action of occupying public spaces, architecture, media contexts and nature –as a strategy to leave places of exhibition- was a constant feature in the changes that took place in Europe and the United States in the period of change between the 1960s and the 1970s. These changes were not only experienced in the area of production, but also in the areas of artistic management, patronage, in the art market and the ways of showing art.

For instance, IVAM has in its collection one of the first efforts at *site specific* by Richard Serra, *Untitled*. This piece belongs in a series of works created in 1970, which opened interesting ways to put a sculpture in a given place, exploring meanings such as invisibility and negative logic.<sup>30</sup> Because of its technical complexity, this work has not been exhibited in the museum since its purchase ten years ago: now, in coincidence with this project, it welcomes visitors from its temporary installation in the esplanade leading to the museum doorway.

Some works in parallel with his perforated architectures are representing another American artist, Gordon Matta-Clark. Even if the original buildings were thoroughly demolished, most of the cuttings are currently exhibited in a number of important collections. Furthermore, there are his works on paper, his photographs and films, of which IVAM has some fine examples.<sup>31</sup> At the same time in Paris, the Catalanian artist Antoni Miralda carried out a performance filmed by Benet Rosell under the title *París. La Cumparsita*, where the intervention in a social context becomes extremely effective when it has the participation of the passers-by in the actions. The only trace of the intervention remains in the film or in the memories of the participants.

As an alternative to the physical space, there was a new area of communication that has enjoyed an incomparable success when it came to shape our collective imagination in the second half of 20th century: television. Its inexorable popularisation had to face a radical as well as political protest by means of a new medium, video, which was more accessible, cheaper and much easier to manipulate for the artists. Seemingly invisible, the subliminal power and influence of television on the construction of passive individuals, as well as on the creation of a new landscape dealing with social and cultural archetypes: all that is the focus of videos such as *Television Delivers People* by Richard Serra, or the works by Antoni Muntadas. As a responsible way of producing a specific political expression, we propose a well-known video that leads the way for the artistic articulation of feminism, *Technology/Transformation: Wonder Woman* by Dara Birnbaum. The other mechanism to produce imagery in the last century, cinema, is tackled in this exhibition with the works by John Baldessari.

Sculpture as a natural place will have its best allies in the creators of Land Art. We include Robert Smithson's *Spiral Jetty*, a work from 1970, which produced –even if it is in the Dia Foundation collection- many important pieces in other formats and mediums, and it even led the way for subsequent interventions, such as *Broken Circle/Spiral Hill*.<sup>32</sup> These vast interventions produced by American Land Art contrast strongly with Hamish Fulton's hikes or the ecological structures by Yturralde flying over I Giardini in the Biennale de Venezia '78; or even with the interest caused by the physical, semantic and conceptual properties of different natural elements on works of art, a movement represented by Roth's or Ruthenbeck's works and, nearer in time, works by Gilberto Zorio or by Nacho Criado.

The works created by the end of the 1980s onwards keep asking the viewer for an active position that goes beyond a mere contemplation, as Claire Bishop

avows in her essay *Installation Art and Its Legacy* included in this catalogue, and instead they use the viewer's involvement to produce new meanings. That is what turns out with most of the works occupying room seven at IVAM: the viewer must pass through them to get those works activated, as it happens with *Ostinato en azul* by José Antonio Orts; the viewer has to go round them, as in *Deslizantes* by Ángeles Marco or *Collection of 60 drawings number 7* by Allan McCollum; to cross or go into them, as in *Sin título (Balcones y suelo óptico)* by Juan Muñoz, *En el centro* by Carmen Calvo, or in *El cuerpo, la estancia oscura* by Maribel Domènech; the viewer has to interact with some of their elements, even changing the look of the works, as in *Pizarras* by Federico Guzmán and so on. Like Alice running after the White Rabbit, the viewer has to cross a threshold that does not lead him/her to the realm of art, but tries to fuse in one both the spheres of art and life. Therefore, let us break the looking glass crossing some of these works, and we will see that art is not a reflection, but just another explanation, an experience.

### Precedents: the historical Avant-garde, as usual

From the 1970s on, it is undeniable that installation art went through an inclusion in the canon, which made these works visible and placed them in the avant-garde of artistic trends. Truly important exhibitions such as *Spaces* at MoMA (1969), and distinguished events such as Documenta in Kassel or Biennale de Venezia, were perfectly suited to become ideological vehicles that were able to “standardize” these ways of making art by means of a genealogy, which showed the way to the historical Avant-garde.<sup>33</sup> The first experiments and reflections upon the role of context, of space, upon the performative and evolving nature of art, or even about the employment of inter-genres, took place in this period of contemporary Western art.

When Marcel Duchamp signed a urinal with an alias in 1917, placed it upside down and submitted it on a pedestal to the selection committee of New York Independents, he proved that context creates meaning: he demonstrated that the places for exhibition were, instead of a simple physical container that had to be occupied, a symbolic boundary that consequentially granted artistic contents as well as an aura of originality and existence to an everyday object, as if by contamination. In the same way he turned an everyday object into an artwork by means of valuing it, he revealed the fact that, when dealing with places, there was no room for neutrality.<sup>34</sup> On the other hand, he discovered that once the work had obtained its aura, it was hard to lose.

In Europe, meanwhile, there were the first attempts of breaking free from canvas and pedestal, something that constrained art since the collages of Cubism and, later on, with the appropriation of the object in the *objet trouvé* of Surrealism. The Malévich exhibition in Petrograd (1915), the First International Messe Dada in Berlin (1920), *Merzbau* by Schwitters (1923-1937), *Proun* space by El Lisitski (1923), the exhibition displays by Mondrian, Van Doesbourg, Kobra and Strzeminsky, or the experience of *Space of Abstraction* by El Lisitski (Hanover, 1930): all were investigations of the link between object and space, which was not seen anymore as the place to just hammer a nail in.

Some of these noisy and irreverent proposals by the historical Avant-garde had been trying to come back to the point where the sphere of art and the sphere of reality were not completely disconnected. These artists wanted to take up again the idea that artistic spaces did not have to be closed places, completely apart from everyday life: something that had a lot to do with popular expressions in the pub-

lic square, which were so common in medieval and early modern Europe. One can also find splendid examples in some of the religious artworks carried out under the auspices of Counter-Reformation Church in 17th century, which accomplished a true *continuum* between the sphere of art –associated in that time to representation- and the sphere of reality by means of illusory strategies and symbolic foundations (we can mention, for instance, the case of Cornaro chapel by Bernini.)<sup>35</sup> After the age of Enlightenment there had been a creative dissociation that changed deeply most of the artistic activities, which had been common so far: the art of the lower classes, doomed to be seen as a lesser art,<sup>36</sup> and the art enjoyed by the well-to-do classes that would become “Art”. “An Art” that was produced in the solitude of incipient studios, shown in the museums –an institution that began to be common by the end of 18th century- and in the Salon some time later. At the same time, the gap between both the public and the private spheres was highlighted, something that set bounds to, as well as defining them, the uses of each sphere. Art was identified with everything that was inside the academy, the salon and the museum, as well as with the sculptures that marked out the city in an ideological and spatial way: monuments.

Certain movements in the first trends of avant-garde had the aim of destroying this situation, which included the end of a dichotomy between the space of production –the studio- and the space of exhibition (the gallery or the museum.) Apart from the attempts to get the public space back, there was a desire to bring contemporary art closer to the citizens. Constructivism postulated art for proletarians and, after the abolition of social classes, art for every person. As said the statement of the international section of Constructivism 1922, art “has to be used towards the progress of humankind: it is the instrument of universal progress”, understanding that art had such an enormous power able to transform human society. It was not a question of representation, but of building and organizing the environment where humans live; so the limits among painting, sculpture, architecture, urbanism or design were liable to disappear. Within this atmosphere, coming out of the exhibition room or the museum felt like a necessary attitude to reach people.<sup>37</sup>

If Bauhaus and Neo-Plasticism had been insisting on the integration of the work in space, that the latter was not its mere support but another element in its construction as well, the American Minimalists took the next step by the end of the 1970s when they conceived space in a perceptive way, stressing the essential importance of the viewer's senses.<sup>38</sup> However, the works were still being designed for neutral places, for white cubes of rational architecture without referents, completely new and without history, placed within an ideal situation. Paradoxically, this background renewed the boundaries between the spaces of exhibition and the space of reality, which provoked that the reification of the viewer was accomplished in a similarly traumatic way, for this viewer was aware of having trespassed a boundary to go inside a space *other*. Definitely, the loss of the particular space inherent to the vanishing concept of monument led to an abstract idea of space, an idea that will become crucial for the theorists of Modernism. To a certain extent, this concept places Minimalism as the middle point between two radically different ways of thinking and making art.

To sum up, it is true that after the historical Avant-garde there would be alterations in the way of conceiving artworks, which would entail the understanding of space as something more than a simple receptacle for the pieces. Space comes out of its invisibility because it is there to be seen, analysed, crossed, and perceived. If still most of the sculptors in the Avant-garde had left their sculp-

tures on some isolated space on top of pedestals, or because of the fact that those works had an inner coherence that make them radically different from the context –that is what happened even with *Fountain* by Marcel Duchamp,<sup>39</sup> that set of circumstances would change in a very swift way.

Some of the works from the IVAM collection make visible the process of transformation we have been explaining. We have selected some of those works, which essentially come from the period between the 1960s and the 1970s, like markers in a journey full of confluences, affinities and parallelisms.

### **This is Tomorrow (London, 1956): The exhibition as an experimental medium**

“[I am] against the purity of media, against golden proportions, against unambiguous iconologies. All these aspects have been so powerful that we have restricted art and architecture to very narrow fields.” Lawrence Alloway, “Design as a Human Activity”, 1956.<sup>40</sup>

Lawrence Alloway wrote in these terms the introduction for the catalogue of the exhibition that opened Whitechapel Art Gallery on August 9, 1956, with the suggestive and meaningful title *This is Tomorrow*.<sup>41</sup> This show gave way for new modes to appreciate artistic creation and, among other things, it left the way open for Pop Art. In a truly important way, it turned the notion of ‘exhibition’ into something quite fresh: a new approach to art production that has ended up by being a new field after some time. That project rejected the concept of ‘immaculate authorship’, as well as it blurred the limits between different branches of art by following certain methods that brought to mind the collective programs of the Russian avant-garde or the Bauhaus in Weimar: there were 36 artists, divided in twelve teams of three people each (an architect, a designer and an artist.) Each group had to design jointly a specific area of the exhibition, which included a sign to mark that place.<sup>42</sup> Nevertheless, there was a big difference between this show and the foregoing background of pre-war avant-garde: the London exhibition was committed without prejudice to the consumerist culture of Capitalism and its imagery.

There was a demand for a clear deviation from orthodox Modernism at the root of all the critical essays, as well as in the practices and results of every one among the twelve areas of exhibition. Influenced by the fast-paced technological change experienced in Great Britain after World War II, as well as by industrial design and popular culture, the artists included in *This is Tomorrow* had to face jointly and mix several branches of past traditions with the aim of finding new possibilities to perceive and communicate the artistic experience.

The idea had been put forward by *Independent Group*, a league established in 1952 by several young contributors to the Institute of Contemporary Art in London (ICA)<sup>43</sup>, when that institution was directed by the art critic Herbert Read. The exhibition was conceived as a medium and the very basis for the group to work out its set of ideas: the new strategies to link the artistic production with the social sphere. On one hand, the viewer whom these works were addressed did not have to be an exclusive member of the cultural elite, but the more widespread consumer of popular culture. On the other hand, the works just became such when they were placed at Whitechapel Gallery; they did not have a previous life in the art-studio, except for the planning and construction of some of their elements. In fact, the main part of the projects disappeared forever after the closing of the exhibition.

Exactly the work we wish to talk about, which stands out among the rich and diverse projects introduced in *This is Tomorrow*, had to be partially rebuilt more than thirty years later. It was the project by Group 2 –John McHale (Glasgow,

1922-1978), John Voelcker (Preston, 1927) and Richard Hamilton<sup>44</sup> (London, 1922) were its members-, whose work (an installation and a poster) has been used as the genealogical paradigm on the move towards Pop Art.

As an installation, *Fun House* is a work of overwhelming measurements that became part of IVAM collection in 1995, bequeathed by Richard Hamilton.<sup>45</sup> As said above, the work preserved in the museum is a 1987 reconstruction under the name *Stand prefabricado para el montaje de la obra “Fun House”*. Actually, it is a framework where some actions took place in 1956.<sup>46</sup> Today, it lacks some of its spatial environment, achieved with music, movie signs and film screenings as it was in the original design.

*Fun House* was an architectural structure designed by John Voelcker,<sup>47</sup> with deliberately irregular base and height, which occupied half of the room assigned to Group 2: currently the hallway of Whitechapel Gallery. Following Hamilton’s idea of using a reverse perspective, the structure was shaped by means of acute angles that precluded a foreseeable reading of the work as a whole. This forced viewers to go all the way through and around the structure entirely. The crossing became even more destabilizing and playful, not only because every side of it had been designed in a disconnected way (just like parts in a collage), but also because most of them were not closed by means of isolated openings. They allowed the viewer to come inside the work, where everyone could move at will as if they were in a fair attraction. It was a strategy of construction designed to get rid of any possible arrangement of perspective, which defined a work that brought into play all the senses of the viewer: “colour, touch, noise, reverse perspective, psychological shock, memories, optical illusions”.<sup>48</sup> All these features described *Fun House* according to Hamilton’s definition, and they changed in a very radical way the pre-established connections of sending and receiving between the work and the viewers.

As a kind of ‘polluted’ architecture, the aim of the work was “to trigger acute perceptions of our senses in an environmental situation”. The structure included a public information film, a portrait of Tito, several loudspeakers, a microphone with the caption ‘speak here’, a collage made with food photographs, portholes through which one could see images of Earth or images of an extraterrestrial looking at our planet, an area with shimmering metallic reflections, ultraviolet light and fluorescent painting to simulate an orbital space-station, a rubber floor with springs that emitted a strawberry flavoured air freshener when pressed, some rotoreliefs inspired by Duchamp’s *Anemic Cinema*,<sup>49</sup> a poster showing Van Gogh’s *Sunflowers* –the most successful best-seller among the posters in the National Gallery-, and in one of the largest surfaces, an enormous image of Robby the Robot holding in its hands a blonde bombshell; all this accompanied by Marilyn Monroe in the celebrated still from *The Seven Year Itch*. Finally, there was a huge three-dimensional replica of a Guinness bottle of beer at her feet. On the other hand, the structure shaped a narrow corridor with a wall of the exhibition hall, which was painted with lines from top to bottom a moiré-like effect: a painting at the service of space and illusions, a painting out of bounds and dissolved into architecture. The left side was dedicated to perception, to the right of having imagery. The rest of the space was lined with movie posters, as well as capped with a jukebox.

It had been built as an environment in every respect, but it was actually a small architecture with some inner space where the viewer was able to go inside. It was a kind of portable architecture that occupied the space, to tell the truth, just by being on the ground; a work where popular culture and technological

imagery produced a hybrid and impure environment. Its limits were troublingly vague, using quotations not only from the theories, but also from the practices of the historical avant-garde: therefore, Duchamp's mention was anything but coincidence. Its space not only was hard to grasp visually, as well as physically, but also it erased the limits between contents and container; there was no coming back afterwards. There was also a fusion of different fields –architecture, design, sculpture, painting, drawing and stage design-, as well as a reunion of supposedly conflicting languages (high and low culture, cinematographic allusions, objects of everyday use, images from the history of art and many more.) Movies, sex, science fiction, advertising, politics, Van Gogh or Duchamp were in perfect synchrony in this huge three-dimensional collage, which had the aim of communicating not only with someone holding a Ph. D., but with a schoolgirl as well.

The world had yet to wait a few years before this project, which predated Pop Art, could become an accepted trend in the artistic mainstream. The collective projects –as well as the interactive, the groundbreaking, the hybrid and the installative ones- would catch on the artistic sphere in a slow yet relentless way, without further questioning if those spheres were public or not. Such was the case, for instance, of the brilliant *Dylaby* (Stedelijk Museum, 1962.)

### **Bruce Nauman, the studio as a place to deal with the process: Bouncing in the corner # 1; Bouncing in the corner # 2: Upside Down (1969.)**

“Since most of the things I was doing did not have any sense, I stopped doing them. This left me in the loneliness of the studio; and that, in its turn, lead me to the fundamental question of what does an artist do when he is left alone in the studio. My conclusion was that I was an artist and I was in the studio; therefore, in any case, what I was doing in the studio had to be art”, so said Bruce Nauman.<sup>50</sup>

Art is everything an artist does in his studio. Thus went the simple yet sharp conclusion by Nauman at the end of the 1960's; something that would open uncharted ways for his work, as well as identifying the artistic space with the artist's studio. What is more, this conclusion provided the studio with the ability to turn into art anything that was produced within its four walls. At the same time, since art was any kind of expression carried out by the artist, if one followed this clear logic until its last consequences, then the artistic object would be relocated in the body of the artist, in the artist as subject. Therefore, not only the space, but also the body occupied the centre of contemporary art scene since the end of the 1960's and the following decade, a role that would come back in way with new meaning in the 1990's.

Deeply immersed in a period of languages crisis, Nauman tried to reflect upon the historical genres with new methods in order to manage a sneak through certain gaps in no man's land: John Cage had composed a concert, *4'33"* (1952), where no instruments were played; Yves Klein had opened *Le vide* (1958), an exhibition without any object. Both artists transferred the presence and material nature of the work of art beyond the boundary: to the figure of the viewer. In the first instance, the nervous clearing of throats, as much as the protests of the public played the role of the music. In Klein's case, the viewers also turned from recipient to transmitter in the contents of the exhibition room. Following neo-Dada discourses, Merce Cunningham did the same with everyday actions and movements –such as walking and talking, which everybody does continuously-, just to turn them into the basis of a new choreography.

After giving up painting, Nauman starts a process with which he deprived himself willingly of any known conceptual and formal factors. This acute

scarcity places him alone in the studio, without materials, just surrounded by everyday objects: a cup of coffee, a chair, and a rubber ball... He felt lost at a professional level, and paced around the studio obsessively, searching for the sense of artistic creation in a sort of exercise aimed at the knowledge of his own self. He began by recording everyday physical actions, such as walking, jumping or throwing a ball. Consequently, after thorough readings of authors like Ludwig Wittgenstein and Samuel Beckett,<sup>51</sup> or the direct influence Dada had on his work –let us consider the actions in *Rêlache* for instance-, as well as the influence of artists like Cage or Cunningham, the basic idea of his conceptual theory came up: art is everything an artist does in his studio.

In these performances, Nauman combined the physical place of the studio –the one that makes the viewer visible- and his own body as spheres of knowledge and experience of his own self. He added a third ingredient, video,<sup>52</sup> which became very popular in the 1960's after the introduction of Sony's *Portapak*, a small and inexpensive video-camera. For many artists, among whom Nauman was included, the actions of taping a video or carrying out a performance were interchangeable. Nauman replaced the gaze of the viewer with the camera, something that allowed him to move in a more realistic way.<sup>53</sup> In addition, as the artist acknowledged a few years later, “neither museums nor galleries had any interest on showing [these performances]. I could have rented a room, but I did not like to do it that way”. By turning performance into video, Nauman displayed a strategy that displaced the production of the work, facing the diffidence of the exhibition spaces.<sup>54</sup> On the other hand, the monitor was what took the place of the artist in the exhibitions; this was a looked-for space-time displacement, as much as a disarticulation, in every element of communication. The question was either if the audience attended a performance that was shown in a monitor, or if it was a live performance. From the artist's point of view, the question was whether he was perceived through a camera or the human eye; both circumstances turned the action into acting without a clear distinction. In many cases, both methods were used at the same time.<sup>55</sup>

The actions of throwing a ball against the wall, of playing continually the same note in a violin, or of striding away all over the studio, were not the result of ad-libbing; instead, they began with a script based on the recurring repetition of the same gesture. This counter-narrative principle supported the characteristics inherent to the minimalist music by Philip Glass, Terry Riley or Steve Reich. Since his first films, this led Nauman up to disregard beginnings or endings in the action; like the feats of a contemporary Sisyphus, the action kept being repeated without progression, in a never-ending loop that was made possible by the video recorder technology,<sup>56</sup> which sometime later would be replaced with DVD systems.<sup>57</sup>

In *Bouncing in the corner # 1*, Nauman stands in a corner inside his studio and he falls unto the floor to stand up repeatedly afterwards, trying to carry out this very action with the same rhythm and strength for an hour. Shot at his San Francisco studio, the camera tapes the sequence without cuts, placed in a shooting angle that does not change, and within a frame that plays down the identity of the *performer* – the recording shows him only from neck to toe. In addition, the image has been rotated 45 degrees, which challenges our spatial understanding, and it even modifies visibly the physical connections between the weight of the body and a given space.<sup>58</sup> The sound of his hands hitting the wall every time he falls keeps being repeated with the same tempo; this sound is an essential part of the video.

This video puts forward a question that is at the base of the greater part of the works produced during those years: the position of the body. The knowledge of the body is obtained in reference to the environment and its position with regard to the objects around and the architecture. The origin of this notion can be traced back to Minimal sculpture; however, after the last turn of the screw that had turned the body into the main transmitting element of the ideas, the despicable staginess mentioned by Fried was taken to the extremes. Nauman, so to say, measured his own body and his stamina through the following actions: playing the musical instrument without being a violinist, parcelling out by means of lines a square in an artificial and precise location, keeping a certain rhythm when he was bouncing a ball against the floor and against the wall... All these actions contained issues dealing with physical self-knowledge, self-control, the limits of the human body, exhaustion and suffering. In *Bouncing in the Corner # 1*, the body makes evident that it cannot fully coordinate with space, and this unattainable adjustment causes pain every time the body falls down.

It is not a question of losing awareness of the aforementioned fact, quite the opposite, because all the actions selected called for Nauman's concentration in his attempt of achieving a series of cloned repetitions. However, the mistakes, the impossibility of repeating the same motion in a truly identical way was not rejected, but it was used as an instructive experience, since the tension it provoked was something that helped him to understand "how things worked".<sup>59</sup> In that respect, Nauman said in particular: "The consciousness of being comes from a certain amount of action, and it simply cannot be achieved by thinking on oneself. By means of practicing exercises, you can get a certain kind of consciousness that you cannot achieve reading books".<sup>60</sup>

Apart from space, another feature included in this short list was time; to be precise, the effects on the physiological and emotional dimensions of the viewer, and the way this viewer experienced time. This idea denies the notion of objective and measurable time, since the repetition of the same action in an indistinguishable way gets rid of the everyday references that we employ to quantify time. In this subjective assessment of time, based on our own experience, each interval of time sets up a link to a different process. Otherwise, it is very hard to measure time, something that baffles our experience of time.<sup>61</sup>

In a new process of displacement and abolition of time in the work –and just to create more uncertainties in the viewer–, Nauman carried out two more versions of this piece. The first one, *Bouncing in the corner # 2: Upside Down*, was a video produced the following year, in 1969.<sup>62</sup> The performance was impossible to tell apart, and it ran for 60 minutes as well. Then again, the still camera focused on the performer, showing once more his body from neck to toe, but in a quite noticeable foreshortening as the very title suggests.

This second work changed the elements of communication, since the monitor did not face the audience, but the performer. There was another difference: three people were performing in this new *Bouncing in the corner*. Nauman submitted this piece in 1969 to the exhibition *Anti-Illusion: Procedures / Materials*, held at the Whitney Museum in New York City. Each performer –the dancer and choreographer Meredith Monk, Nauman and his wife, Judy Nauman– was in one corner of the room. Even though in this case it was not possible to modify the image, and the displacement of the work was removed, there was indeed a difference with regard to the sound. That was because the performers did not synchronize with each other for the whole hour of the action, which provided this work with a polyphonic musicality that the previous one did not have.<sup>63</sup>

After these works, Bruce Nauman will try to produce some other pieces that could get other people involved, as well as moving the consciousness of his own self to the viewer. He will build up places, such as the corridors or the cubes where the viewer has to go around; places where the viewer can come into and where he is taped by a closed circuit TV camera while this person goes through them. In addition, the action is shown from a quite disorienting angle. Some time later, he creates places where the viewer / user shuts himself up, in a kind of invitation to think about the modified sense of his own body, about solitude.<sup>64</sup> By the 1980's, he transferred his role of performer to a mime, a clown, or an actor.<sup>65</sup>

### The sculpture as a place: Robert Smithson's Spiral Jetty (1970)

"When a work of art is placed in an art gallery, it loses its content and it becomes a portable object or surface, without any links with the outside world... When one contemplates works of art in these kinds of places, the works seem to be going through a sort of aesthetic convalescence". Robert Smithson, 1973.<sup>66</sup>

By the end of the 1960's, Robert Smithson (Passaic, New Jersey, 1938—Amarillo, Texas, 1973), was trying to set up a link between nature and art when he showed geometrical containers filled to the brim with rocks in the context of an art gallery. He called these works *Non-Sites*, that is, *no places*. After seeing that those works turned into mere objects at the art gallery –losing their reference to the original place–, he decided to turn the process upside down and he undertook his first attempt at Land Art. A *Site*, the true place, should have some kind of artistic depiction. Therefore, he abandoned the space of art galleries and museums in order to look for natural places where the passing of time and the traces of human activity, however, would become obvious; places where he would carry out his sculptures.

In 1970, he rented out ten acres in the Great Salt Lake of Utah for a period of twenty years. Smithson felt a great attraction for salt lakes, because the bacteria and microorganisms living there dyed the water in red. Specifically, the Great Salt Lake fascinated him because of its surrounding areas filled up with rubbish and all kinds of waste; there were collapsing structures, shacks, wharves and neglected tool sheds. He found the right amount of disorder within a system in the rubble of progress, in a neglected industrial zone, in a landscape that was the result of a *continuum* between a distant past and the ruins of the future.<sup>67</sup> This was what he called "entropic landscape".

In the Great Salt Lake, he would *draw* a huge spiral with earth, rocks and salt crystals on the water by means of travelling cranes, diggers and dumping lorries: *Spiral Jetty*.<sup>68</sup> The choice of a spiral was not that whimsical: Smithson was fascinated by this geometrical figure –as witnessed in his notebooks and his first *earth works* projects–, which matched up the helicoidal shape of the salt crystals. Facing a series of formalist disputes that had separated form and contents, the invisible link between both parts of the equation provided Smithson with some singular roads to explore: a shape that turns over itself and stands for the structure of salt crystal wrapping up his sculpture,<sup>69</sup> as well as being a symbol of the movement of history. In addition, *Spiral Jetty* was a film shot from a helicopter (*helis*, *heliqos* means 'spiral' in ancient Greek), a film elaborated by Smithson just like "a spiral made of movie frames", which narrated the construction of the jetty in a somewhat discontinuous way: the film was meant to be shown in a museum reached by a helicoidal stairway. "*Spiral Jetty* could be seen as a layer within the spiral reticule of the crystal, magnified a billion times".<sup>70</sup>

The spiral, measuring 480 metres in length by almost five metres in width, was an enormous quay where somebody could dwell but, paradoxically enough, it

was rather inaccessible. Only someone travelling to Utah and going on purpose to the intricate location of *Spiral Jetty* will be able to cover its whole length. However, not even that way someone will be able to see the spiral in its entirety: this work would be impossible to glance at because of its vast size and horizontal flatness. Smithson, who enjoyed contradictions and complexities when he was linking his ideas, used to play in his essays with the homophonic *Site/Sight* and *Non-site/Non-sight*.<sup>71</sup> In contrast to contemplation, the experience of dwelling. This broke away from the idea that art was meant for contemplation, just to be seen. Visitors could only have a fragmentary view of the whole jetty, which will be complete when they move away from the piece, when they look at it from a hill nearby, from a helicopter up in the air and, perhaps, from the lens of a satellite. In fact, we have a better knowledge of *Spiral Jetty* by means of documentary media, such as photography, writings, videos or films. It is the same way, in the end, we have had some knowledge of the greater part of works of art scattered all over the world.

If the spiral drawn in Utah opened unusual ways to put forward and use art, some of its finest contributions were to be found in parallel products: the critical writings and the 16 mm film, both by the artist himself. The film did not have a documentary value in keeping its own grammar: a collage-like cutting of some shots of the construction, prehistoric maps, geographic charts of the area,<sup>72</sup> clips of film with fossil skeletons of dinosaurs, and shots of the artist running all along the spiral.<sup>73</sup> The film ended with a take showing the helicopter going down slowly into a spin, until the blinding light caused overexposure when the camera caught the reflection of the sun in the centre of the spiral. Together with some drawings and sketches, this film was the only result of the project that could be seen at Dwan Gallery in New York and at Ace Gallery in Los Angeles. Torn away from its context, one could read the film as another *Non-Site*, for the reason that Smithson's project to build a movie theatre-museum in a cavern nearby never was carried out.<sup>74</sup> Cinema was as method to enhance the experience of the viewer; beyond this principle, the proposal for a new museum was hiding –an eco-museum- to replace a model in crisis.

According to Robert Smithson, when it was projected on the white rectangle of the big screen, the film could contain the world flowing; this world was something “distant” because it was not put forward in a straight way, but with a kind of mediation. His proposal was to offer the viewer two different experiences of *Spiral Jetty* in the very Salt Lake. On one hand, the first one meant to go all along the spiral in a physical sense; on the other hand, the second one dealt with having a “distant” assessment of the spiral in the nearby movie theatre-museum: he devised it located in a deep cavern near to the jetty.<sup>75</sup> A year later, although without an explicit mention of *Spiral Jetty*, Smithson wrote an essay to be published in *Artforum*. Its title was “Cinematic Atopia”; there he described a project dealing with interventions on a natural space, which will be used to screen a film showing the construction process of the very space. A narrative turning into itself, an idea that followed Jean-Luc Godard notion: “A camera that films itself in a mirror would be the ultimate film”. Smithson was very specific about this project: “What I would like to do is to build up a movie theatre in a cavern or in a disused mine, and then filming the construction process. This would be the only film shown in the cavern. The projection room will be made in timber logs without any treatment; the screen will be carved up in a rocky wall to be painted in white afterwards; the seats would be the boulders around. This would be a truly *underground* cinema”.<sup>76</sup>

The other piece, the one sleeping alone in the night without floodlights to light it up, neither security guard to keep it undamaged, with free admission and no timetables, would disappear two years after its construction because of a rise in the water levels. Without restorers to analyse the damages, stop the cracks or freeze its features, the jetty was before long a ruin of its past, something that Smithson liked, no doubt. In fact, in the same discreet way the waters had swallowed it, it began to resurface in 1999 as some traces of rocks and puddles over the red surface of the lake, owing to the extraordinary levels of evaporation that its waters have undergone lately. Now, it has a rather curious look, as if was made of snow; this is because of the salt crystals that wrap up the black rocks. A spiral covered by millions of spirals.

The passing of time has deeply changed the meaning of that work. In 1999, the *Spiral Jetty* of Utah was purchased by the Dia Center for the Arts. This institution is responsible for the preservation of something that cannot be preserved, for the safeguard of a work that cannot be safeguarded. This highlights the slippery problems concerning the real ownership of the piece, because the lease contract signed by Smithson expired more than a decade ago.

### The public monument in negative: Richard Serra in 1970

“What most people know of Smithson's *Spiral Jetty*, for example, is an image shot from a helicopter. [...] If you reduce sculpture to the flat of the photograph, you are passing only a residue of your concerns”, said Richard Serra.<sup>77</sup>

During the period of construction of *Spiral Jetty*, when Smithson was working together with his wife, the artist Nancy Holt, the couple welcomed the visits by Richard Serra (San Francisco, 1939). Serra's stay at the Great Salt Lake would be of the utmost importance for the development of Serra's work during those years. His first inference concerning Land Art is that natural spaces are somewhat disappointing and unsatisfactory because they are isolated from the public. Viewers do not experience the piece; they get it as a set of documentary parts instead, usually obtaining a graphic way of looking at the work, something that covers experience up.

In this sense, Serra will try to achieve for his next pieces a response towards the works by the viewer that comes from the physical experience arising when the piece is inhabited, when the viewers go through its whole area. This philosophy does not come exclusively from his visit to *Spiral Jetty*, but it will be strengthened when he travels to Japan a few months later and gets to know the Zen gardens in Kyoto. These gardens have a sort of peripatetic vision, contrary to the gaze focused on some point of our Western perspective, created at the beginning of the Renaissance:<sup>78</sup> the gaze changes as one goes round them. “One is not *facing* the landscape, but *in* the landscape”.<sup>79</sup>

From these critical notions towards the monumental tradition in modern sculpture,<sup>80</sup> as well as concerning some of the spatial or counter-visual proposal by his contemporaries, Richard Serra begins an incipient career dealing with works in public spaces, not only urban spaces, but also in the context of tamed nature: landscapes and gardens.

Having no compromises with the art market, his “sculptures” from 1970 strike at the foundations of the comfortable viewer's experience: as in the aforementioned Zen gardens, the viewer was not facing the piece, but inside it. This challenged the relationship between the individual viewer and the work of art that the Modernist formalism had put forward. With this aim, he will create four pieces that start at the form as the element triggering the experience: the circle. However, these four works will turn out to be very different by making

evident an issue that will be at the base of Serra's work from now –the early 1970s- on: the importance of context as the defining factor in terms of meaning, and as a feature to modulate the viewer's experience.

The first of these works is called *Untitled. To Encircle Base Plate Hexagram, Right Angles Inverted*. It was a circumference that had a kind of not too deep flaps, which where to be embedded in the floor with just one of its halves visible at ground level.<sup>81</sup> Serra produced three different versions of *To Encircle...* The first one was projected for the lawn at Ueno Park, in coincidence with his involvement in the Tokyo Biennale;<sup>82</sup> it was to be shown with another sculpture sharing some similar technical features, although in a square base. Nevertheless, he decided that the second circle version, a bigger one, should be placed in a social background with more connotations, in an urban location with many people passing through.<sup>83</sup> His visit to the Great Salt Lake had provoked his deep rebuttal of the heroic and romantic undertones implied on interventions in a natural background, as well as the isolation of these works with regard to the places where people live.<sup>84</sup> With this aim, he decided to place his sculpture in a street in the Bronx, paying a fee by way of lease of a public space to the City Council of New York.

Back in those times, the Bronx was a dangerous and truly inadvisable quarter, an area where street gangs and criminals swarmed around relentlessly. However, in a marked contrast to other boroughs like Manhattan, it had no artistic or institutional connotations, something that appealed deeply to Serra. The sculptor decided that the location of the piece would be the asphalt of the street. Therefore, during the construction process –for we would rather talk about construction instead of installation because the asphalt was an important part of *To Encircle...* - the area was brought to a severe traffic jam because of the gigantic crane that altered the everyday traffic in the neighbourhood radically. In spite of the fact that, when talking about Serra's works, the construction process cannot be seen as an element of the work, it is true that its technical complexity, the use of hefty equipment, or even the transformation in the purpose and appearance of the space had some features in common with the epic images that Smithson chronicled in his films.

Serra speculated about the fact that, once it was completed, the cars will run over the sculpture. Meanwhile, pedestrians would not be aware of being near a work of art until they were right on it, a key strategy in Serra's crusade to place experience before vision. And yet many people would go across the piece without even noticing. Nothing signalled it as something artistic, nothing exalted it: it did not have any pedestal. In fact, it was a pedestal in negative, the foundations for something unknown, a sculpture almost invisible. Its context, very far off the circles of art or exhibitions, was a space "other", the periphery.

According to Serra's vision, this work failed in its attempt to intervene in a specific place. This was mainly because his notion of space was still part of an old tradition that understood spaces in relation to abstract criteria, very far from their social, economic or cultural connotations. The response was sharp: nobody went to see *To Encircle...* The arty viewers would not dare to go near the neighbourhood, whereas the people living in the area could not care less about art. "There was not any kind of viewers for the sculpture in the Bronx; I had the wrong notion that the so-called 'artistic public' would go there to see it".<sup>85</sup> As Douglas Crimp has pointed out, *To Encircle...* was paradoxically experienced in a very similar way to the one used with works of Land Art,<sup>86</sup> that is to say, by means of documentary references, whether they were photographs or films.

This meant a substitutive use that Serra scorned after his visit to *Spiral Jetty. To Encircle...*, a work that gave priority to experience over vision, came to be known solely because of one image: a photograph of the street taken in diving shot that underlined the pictorial nature of the piece, a drawing on the asphalt.<sup>87</sup>

The incidents that this piece has gone through –taken away from its context in the Bronx and placed against several backgrounds, the last one being the main entrance of Saint Louis Art Museum- attest that it carries against its will an autonomous notion of sculpture, which was part of the formalist tradition.

A pair of works placed in private gardens finished off the set. There was a middle-sized *To Encircle...* created for an art collector; nowadays it is in the collection of the Ontario Museum of Art. The other one, a unique piece known as *Untitled* (1970), was initially placed in the garden of another art collector, Roger Davidson of Toronto, and currently in the IVAM's art collection. In contrast to the aforementioned works, which consist in a full circle, the sculpture in the IVAM consists in two concentric circles in steel: one half is buried under the floor –just like *To Encircle...* -, and the other one rests on the ground. For the purposes of this exhibition, this work has been placed in the esplanade leading to the entrance of the museum.

### **Antoni Miralda and Benet Rosell in 1972: a migrating space of art**

A couple of years after 1972, a Catalanian artist living in Paris begins to spend longer periods in New York.

At the beginning of the 1960s, Antoni Miralda (Terrassa, Barcelona 1942) was doing his military service in the army compound at Castillejos. The experience was so intense that he used the archetype of the soldier for more than a decade, whether on drawings, sculptures, interventions, performances or films. The artist used the archetype as a referent to be turned upside down, to place it out of context almost like a process of catharsis, as a means to exorcise his experience,<sup>88</sup> "of survival and flight".<sup>89</sup> Grippled by a deep-down antimilitarism that the pacifism of the 1960s stressed, the Catalanian artist made use of the soldier image coming from industrial toy soldiers: serially manufactured soldiers, monochrome and depersonalised that boys played with to devise wars, while girls enjoyed themselves summoning motherhood.

*París. La Cumparsita*, produced in collaboration with Benet Rosell (Ager, Lérida 1937) in 1972, is a film that takes place in Paris.<sup>90</sup> Miralda, for his part, had moved to that city in 1962. We cannot help thinking that an action so inoffensive, although quite meaningful and humour-laden, as the one created by these artists would not have been take place in contemporary Madrid, a city where the dictator's hand was still signing death penalties. Miralda has talked more than once about the suffocating political and artistic environments all over the country, which had set off his Parisian getaway.

The film begins with soldierly arrangements in a military parade carried out by the Garde de la République in the Champs Élysées, which the very artist –subject and object of the action- watches closely. A toy soldier comes out of a pocket in his jacket, instead of the ever-present hankie. Miralda goes from the marketplace to touristy locations, such as Trocadero Square or Notre Dame cathedral; from l'École des Beaux Arts to the graveyards. He always carries around on his back, on a cart or on the roof rack of his car. Miralda carts around the varied Parisian geography a portable sculpture conveying a huge toy soldier who fires at anyone or anything in its vicinity, whether it is l'Arc de Triomphe or National Guardsmen. A sculpture with crude shape that looks for the right

location, which it never finds: Miralda places it on pedestals bereft of monument, inside a department store, around a publicity Santa Claus... This way, on the strength of ritual repetitions, he depicts the city and its life, the response of its dwellers and, last but not least, its totems and its symbols.

As in the popular traditions of *ninot de carrer* or the Castilian *pelele* that are used to drive out the evils of our land, the soldier, or rather the appropriation of such an archetype that has been transformed in its shape and context, it is brought into play to satirize the absurdity of the military and compulsory discipline, which the artist conveys by stirring the semantic potential of an primarily harmless object. The idea has a lot to do with games and merriment, a legacy as well of the pro-anarchistic trends of the late 1960s, which underlay in some of the artistic expressions in New York at the time (we will analyse below the case of Gordon Matta-Clark); all this has many links with Miralda's work.

By exploring a new setting, Miralda develops art in a public space a few years before that kind of practice was truly widespread. In contrast with projects carried out the following decade, he made this one with a very short budget and even less human resources. Unlike some works analysed above, such as those by Smithson or Serra, Miralda cannot fail in his interaction with the audience because he has devised a wandering sculpture that he carts wherever there are spectators, because he carries the artistic space with him. What is more, here is the place where his strategy of playful art plays an important role: when he gets rid of any seemingly serious tinge or any solemn action, and dresses up himself as a game, a party, a carnival, he obtains in a natural and easy way the collaboration of Parisian people, which goes beyond the apparent nonsense of watching an individual carting around a useless and decontextualized object.

By giving clear proof of the porous limits between a private event –that is what it is– and the collective expression, Miralda also weakens the difference between the roles of actor and viewer, putting forward an artistic attitude that has been polluted by everyday experiences and vice versa. A bunch of kids carts, alongside a very pleased Miralda, the harmless soldier and his gun, as if that thing were more appealing than the fairground attractions around them. Faithful to the aesthetics of absurdity and with some related traced that could remind us of Parisian Dada, Miralda throws away his soldier by the cross of Montparnase cemetery. In parallel, a man with a peg leg carries his body with some difficulties; meanwhile, another man pulls quite unusually a cord tied to a pram and the mother appears somewhat close. Whether a staged shot or one just by chance, there are some traces of the exceptional *Entr'acte* by René Clair; the acerbic black humour of that film comes to mind after the final shot in *París. La Cumparsita*. The music that comes with the final version of the film ranges from the famous Argentinean tango –*La cumparsita*–, to a very successful song in 1971, *El soldadito de la compañía*.<sup>91</sup> This music keeps up with the seemingly naïve and irrelevant mood of the action, as well as coming with the narrative as its soundtrack, or perhaps like a droll counterpoint that highlights the critical purpose of the film.

Miralda questions something as sublimated as the very notion of monument in a way very different from the one chosen by Serra: this places Miralda in the aesthetics of satire, which has a lot to do with our popular traditions in festivities. He challenges its customary function as *memento*, to remember, to commemorate, erected as examples of faultless morals in homage to some citizens whom nobody knows anymore, or to honour some other people whom nobody wants to remember but here they are, such distinction on their marble

pedestals. Unemployed monuments, like *La Fiambrera Obrera* established a few decades later in the streets of Madrid, a city that had seen it all.

Miralda and Rosell have produced several versions of the film, shot in 16 mm in the 1970s. The piece in the collection of the IVAM, *París. La Cumparsita* (1972–2006) is a series of eight copies of a video-installation that includes, in addition to a new master of the film that has been transferred to DVD, different objects such as tourist postcards of Paris, a white toy soldier, or a map of the city where the soldier's silhouette has been cut out. It is a version that can go easily in any museum, as well as a process of reification of the action that took place in 1972, which has as precedent the integration of the residual object into the work with the aim of having not only documentary rests. Precisely in this version, the radical disconnection between the works conceived for the public space and those for the artistic space ends up in dissolution, something that Antoni Miralda has mostly sustained in his work.<sup>92</sup>

### **The metaphoric emptiness of architecture: Bronx Floors by Gordon Matta-Clark (1972–1973)**

Gordon Matta-Clark (New York, 1943–1978)<sup>93</sup> carried out in 1972 his first interventions on neglected buildings in the Bronx. These works broke with customary formal or conceptual practices and that were created in alternative spaces to the usual route of museums and art galleries. The spaces to show art were not spaces *for* art anymore.

If prevailing trends in American art since the 1950s were closely related to the period of prosperity in the “American way of life. During the 1970s, in parallel to the social and moral crisis caused by Vietnam War, there was a dematerialization, a spreading out in terms of space, and a conceptualisation of art whose focal point was New York City. There was a reconstruction of the power structures, and because of which some groups unfairly treated –such as African-Americans and women– began to achieve some visibility. Apart from the institutional exhibiting spaces and commercial galleries, a few alternative venues began their work, particularly in the area known as SoHo. These new venues somewhat fulfilled the expectations of fringe artists and activist groups. Within this environment, there were recurring expressions of a collective kind and many others that urged the viewers to participate.

Jeffrey Lew established in 1970 *112 Greene Street*, an interdisciplinary non-profit space that opened 24 hours a day. Artists had there a studio and exhibiting room combined; besides, there were no go-betweens. This centre became one of the favourite hangouts of fringe collectives in the early years of the decade by organizing events of an independent and marginal nature, which did not have a chance in conventional galleries.<sup>94</sup> In *112 Greene Street*, Gordon Matta-Clark carried out his first efforts to go beyond the spatial limits of architecture. In 1971, he excavated in the basement to reach the foundations. Matta-Clark ended up by taking advantage of the hole to plant a cherry tree (*Cherry Tree*). That winter, he piled up empty bottles in a street freight elevator quite old, a tribute to Duchamp's bottle-rack (*Winter Garden*). In June, he reused the hole of the cherry tree to dig up a bigger hole, measuring more than two metres (*Time Well*).<sup>95</sup>

If both Smithson and Serra had needed a powerful economic infrastructure, Matta-Clark's work in the Bronx, *Bronx Floors*, came at almost no cost in an analogous way to Miralda's intervention in Paris. What is more, the fact that his work was free was closely related to his militant political stance out of the sys-

tem. During the years 1972 and 1973, he entered without permission in buildings that were about to be knocked down in deprived areas of New York City.<sup>96</sup> Together with his colleague Manfred Hecht, he carried out a series of sections in the walls and floors of the flats with a jigsaw and later with a power saw. Matta-Clark sculpted-cut out in what was full, in useful places. The resulting gap was a shape that turned the rest of the building into its container, into some other thing, into a sculpture. A container for art, an artistic space where place and work were permanently joined. The fact that the building was derelict or on the verge of being knocked down was just anecdotal.<sup>97</sup>

Matta-Clark questioned the system of ownership, property speculation, the town policy of housing, and the role played by architecture in all these schemes.<sup>98</sup> With the passing of time, he began to design projects that could get groups of people involved, as well as breaking with the old duality maker/viewer. Matta-Clark explains how in 1975, after getting in touch with a Milanese radical communist group that had squatted a neglected factory, “I became fully aware to create my work, not from artistic isolation, but by means of an active exchange around the issues people has concerning their own neighbourhood... A specific project would be to work with a group of youngsters in a particular neighbourhood, and manage to involve them in turning many neglected buildings into a social space... In this sense, I could adapt my work to the level of a given situation. I would not invest any more time in a personal or metaphoric treatment of that place but, in the end, I would address the specific choices of the dwellers”.<sup>99</sup>

If this phase in the evolution of his work was truncated because of his sudden death in 1978, what indeed was implicit in the pieces created around the beginning of the decade is his interest in the process that causes an increase in entropy, something that according to him had its mirror image in urbanism and architecture. His cuts always stopped just right to show the entropic potential in a given building without going beyond the point of no return. Matta-Clark kept sufficient elements in the architectural structure to prevent the fall of the building, as well as maintaining its accessibility. The main difference with later pieces based on cuts was, at times, the increase in scale and monumentality, because he had already established the conceptual foundations of his artistic corpus by means of these early interventions.

His geometric holes linked every space in a physical and visual way. In the interview with Liza Bear in 1974 after the completion of *Splitting*, he described windows as spaces for communication. He told that, as a kid, he talked to his neighbours from one windowsill to another; he was able to go inside “other people places... A world marked by windows”.<sup>100</sup> These notions of community and communication were full of a libertarian frame of mind, which knocked down systematically any pattern of conventional behaviour. Art and life could be seen as a game that anyone could play. *Open House*, a labyrinthine structure placed on the street and without roof, could be used as a fairground attraction where one could get lost and it was marked with countless swing doors. The film he shot about this structure makes visible a playful atmosphere with people positioned on the roofs, or running without rhyme or reason through one door after the other.

Thus, any person visiting a building full of holes by Matta-Clark in the Bronx –usually acquaintances or friends of his- experienced an urban adventure: trespassing a private property that was neglected and located in a dangerous neighbourhood; afterwards, the viewers had to jump to negotiate the gaps between

flats, going from one room to the other. It was a dangerous game indeed, but something essential in the process of receiving the work. Therefore, any documentary equivalent was nothing but a sad substitute. Matta-Clark’s work was little known in New York City because only people in his immediate entourage had any access to his “holes”, which was quite unsatisfactory for the artist. In fact, when the Museum of Contemporary Art of Chicago commissioned him to carry out an intervention, his final complete work, he accepted the assignment so that more people could experience directly his work: “Right now, nobody in America –outside New York City- has ever seen one of my projects; actually, not much people have seen one of them some time. Talking about these works can be interesting, but it is rather frustrating for me. I would like better that people could go inside the space I have created and move there at leisure, experiencing it in a direct way. Therefore, this is my real motivation. That is what drove me to make it as well as the possibility of being so close to the museum. That is what I have seen in the few days that people have been going across the work, which has brought about a certain coming and going that I had not seen before, and this cannot be anything but pleasing”.<sup>101</sup> However, by making easier the mass reception of his work, he reduced some of the intensity underlying the experience of the first viewers: the feeling of danger and uncertainty.<sup>102</sup>

At the same time, the sections cut off from the building, as well as the photographs and some other pieces, composed a show at *112 Greene Street*. Isolated from their original context, the fragments became another thing, in a very similar way to the process undergone by that *Fountain* signed by R. Mutt, formerly a urinal. However, in this case there was a paradox: placing a piece of the floor –cut off from the Bronx building- over another floor –the one in the exhibition room at SoHo-; the first one was seen straight away as a sculpture and the other just as architecture.

Matta-Clark explored the fusion of different languages and genres. He used architecture, photography, drawings, sculpture or performance without distinction. Actually, some of his sections had photograph closely linked: he did not see these images as a documentary rest, but as an indissoluble part of his work.<sup>103</sup> Given that there have not been any architectural interventions preserved, Matta-Clark’s presence in collections consists of drawings, “sculptural cuttings”, films and photographs.

### Antoni Muntadas: Video is Television?

“Also the works that do not focus on TV in a direct way (that do not use such techniques as appropriation, collage, recycling and constructing/deconstructing TV images) cannot avoid to deal with television, because it is part of our collective media landscape. Nowadays one can affirm that painting is about mass media, films are about television, and sculpture is about television environments. TV not about TV is also about TV”. Antoni Muntadas, 1984.<sup>104</sup>

By the early 1970s, another Catalonian artist decided to live in New York City, back then the quintessence of experimentation and alternative practices. We are talking about Antoni Muntadas (Barcelona, 1942). Precisely in this period, Muntadas had given up painting to search new media that could strengthen the involvement of the viewers. On this matter, he wrote a declaration of intent for his exhibition at Vandrés gallery: “Situation on April the 1st, 1971. Painting in itself is coming to an end. General and particular reasons have persuaded me into this belief... Submissiveness of painting as an object – the need to achieve the involvement of the audience... Painting as a consumer good (after the fridge, the TV set, the car...) The necessity for art to carry out an educational-active task...”<sup>105</sup>

In this period, Muntadas carried out performances and installations that were amazing and rather incomprehensible in a country lacking these kinds of cultural references. To achieve the involvement of the viewers had for the Spanish artists some connotations that went beyond art itself, or of taking up again the attitudes of the Avant-garde concerning the dissolution of all the different spheres. In Spain, these forms of expression overlapped some others of a local kind and, specifically, a political one: in a country where could not even vote, to favour a free involvement of the audience was essentially an act of dissidence, of defiance. In quite an unusual way, there were reactions in viewers that the artist had not anticipated at all.<sup>106</sup> This situation, no doubt, will be quite useful in his subsequent work.

Before the dictator's death in 1975, Muntadas had already carried out video works whose nucleus was a critique of information society, and of the lack of balance that a medium such as television creates in the processes of communication: the viewer receives but he never gets to transmit. This truncated possibility for the new technological media to be a catalyst of social change, something that was modelled upon the failed use of radio in the 1930s and was being repeated then with television: the long-awaited democratisation in the sphere of representation was derailed once again. The creation of other channels, an alternative to the official ones –as it happened with his project *Cadaqués Canal Local*–,<sup>107</sup> appeared as an option to use the medium following Situationist strategies: *détournage* as a weapon. Besides, the oppressive Spanish context provoked that the questioning of the legitimacy of the medium entailed a debate on political legitimacy.

Television gave rise to a new space for representation, this time one of virtual nature: media environment. According to Muntadas, media environment –which he calls “mass media landscape”– as well as some other spaces he has been dealing with subsequently –such as architecture or cities–, are not an abstract entity but a public space for communication.<sup>108</sup> This linked closely his work of the 1970s and 1980s with one of the artistic trends in the video production of the period: a political activism that questioned the power of media information, the contents as well as the narrative codes and languages of television. Part of the IVAM collection of video art illustrates perfectly this artistic stance. We have included in this project *Television Delivers People* (1973), an innovative work in video format with which Richard Serra questioned television: a series of simple but meaningful sentences appears against a neutral background, in a similar way as the one used in the final credits of films, although with a musical accompaniment without any connotations whatsoever. “You are the product of TV”; “The New Media State is dependent of television for its existence”; “Television delivers people”. As Fernando López says in the catalogue description of this work, Serra resolved “to use language and soundtrack to convey something evident about the difference between video and television, and why artists found themselves in the middle of a quandary when they were dealing with television”.

In the exhibition, there is also one of the better-known works by Dara Birnbaum (New York City, USA, 1946), *Technology/Transformation: Wonder Woman* (1978). The artist appropriates the images of a popular American TV show with this video. Birnbaum uses shots of the main character, Wonder Woman, to deconstruct behaviour archetypes and female imagery shown in the furthest reaching medium. Taking sides with the political stance of the powerful feminist wave of the period, the artist provides us with a counter-narrative

spoof by means of a collage of cuts without context, which are repeated ceaselessly. That is what happens with the transformation of the woman into a super being in a magical turn of events that changes her identity, or her intervention to save a man in danger. “I guess that there has been a growing crisis in identities as well as in the ability to act as an individual in a highly technocratic society [...] I knew that [Wonder Woman] was a very technocratic vision of women. Either you turn it into a heroine or you underestimate her as a secretary. What kind of place are you creating for me (meaning my representation)? Where am I amid both terms? There is no room in-between. The blast of light said: I am a secretary – I am Wonder Woman – I am a secretary – I am Wonder Woman. And nothing in-between. And the ‘in-between’ is actually the reality where we need to live”.

The “in-between”, seen as the invisible margins of communication as well as the boundary between seemingly opposite expressions, is also the no-place that Muntadas<sup>109</sup> is looking for. “I start my work from what I call dichotomies of connection, such as objective/subjective, public/private, and interior/exterior for instance. These extremes provide me with the creation of a structure. They are like sets of stereotypes, but I am very interested on the in-between, on what is behind, on what is hiding.”<sup>110</sup> The Catalan artist is represented in this exhibition by three works that, although using several media –single channel video in two cases and an installation with slide projection in the other–, support the same critical discourse.<sup>111</sup>

*La televisión* (1980), an installation almost contemporary to Birnbaum's work, subverts the idea of broadcasting station that, in addition, provides the work with a name: a blank monitor hanging in a corner of the room undergoes a barrage of slides that have been taken from papers and television, which truly exceed the dimensions of the screen to invade the hallway (this resource reminds us of his video-installation *La siesta*.) The boundary between broadcasting and receiving become abruptly visible by turning symbolically upside-down their unidirectional sense with the *deviation* of the fragment. Using single channel video in his work *Video is Television?* (1989), a piece produced almost a decade later, he places himself in-between and suggests a change in the terms of a slogan, quite common among video-artists the previous decade: *Video isn't Television*.<sup>112</sup> In this case, Muntadas keeps the phrase hanging by means of a question, without providing us with a final answer. The viewer has to finish the work; he must be an analytical user who could relate with the questioning of every kind of assumptions: “I believe that the work lives as long as there is an audience for it. There is a book as long as somebody reads it. There is a work as long as somebody is watching it. There is music as long as somebody is listening. I believe that works do not have any action. I believe that works are something more, artefacts, which have to be activated and, as long as there is somebody activating them, they live.”<sup>113</sup>

Muntadas tapes television screens in the middle of a broadcast and conveys their noise in extreme close-up; the edges of boxes and their wrapping; in a private background; arranged in a line and overlapped, in a never-ending broadcast that takes place seemingly in a department store. Words like “fragment”, “content”, “landscape”, “audience” and so on are superimposed over those images. As Peggy Gale has stated, “[in this work by Muntadas], although far from being analytical and descriptive, words tend to be judgemental in the mind of the viewer, as if the process of listing had an educational and prescriptive function by itself.”<sup>114</sup>

### José Antonio Orts: the viewer as performer in sound installations

“When I am working, my only worry is that the work will be as faithful as possible to the initial idea on my mind, and as unitary and expressive as possible, without taking at all into account the artistic genres it means. On the other hand, I believe that artists have to use all the resources at hand to express themselves; the many different artistic genres cannot be seen as limits that force the artist to reduce or to impoverish his work.”

“Maybe in the future, the hierarchy of artistic genres will be actually the arrangement of the many ways that the artists can use to link his work with the audience.” José Antonio Orts.<sup>115</sup>

Have we turned installation art into just another genre? The need to create taxonomies as well as to name kept by the different actors composing the art system, has ended up by betray the original sense in this way of putting art forward, the fact of creating a unique event that relates to a specific location. The answer provided by José Antonio Orts was triggered by the *tricky* question of the interviewer, if he thought that the projects he devised and carried out were installations.<sup>116</sup> Juan Bautista Peiró, one of the art critics that has reflected further on the work by Orts, believes that the work of the artist is “something different from music, from sculpture, from installation. Although his work has some distinctive features from each discipline, these pieces are not music, neither sculpture, nor painting or installation (their degree of autonomy is rather far from this interdisciplinary specialty that, nonetheless, would be the best suited to devise certain pieces in a specific place.)”<sup>117</sup> Indeed, although those who write and classify call them installations, the people less worried about the categorization are the artists themselves, using different languages according to their expressive and conceptual features, without worrying about what they need to call their output.

José Antonio Orts (Meliana, Valencia, 1955) carried out his first sound installations within a natural progression that led him from his original field, music,<sup>118</sup> to visual arts. All through the two years he lived in Rome with a grant awarded by the Academy of Fine Arts at San Pietro in Montorio, Orts lived together with two generations of visual arts scholarship holders. “When I came back from Rome, I tried for the first time to carry out a work without taking into account artistic genres; and it happened that I did not find overwhelming difficulties. The process to carry out this first work was very slow, but very natural at the same time, surely because in that period I had gathered together enough knowledge and technique to fulfil the project”. The outcome was the exhibition *Doble Ostinato* at Centro de El Carmen (1997)<sup>119</sup>, a work hard to classify, being in no-man’s-land between visual arts and electronic music.

He devised two works for that particular place: *Blanco Ostinato* and *Ostinato Perpetuo*, taking into account not only spatial features, but also acoustics, prefiguring as well the probable routes and movements of the viewers.<sup>120</sup> The occupation of space in *Doble Ostinato* goes unnoticed because the sound architectures by José Antonio Orts have minimal size; these works consist on simple PVC tubes, cut as an organ pipe, and photosensitive cells wired to some small loudspeakers, triggered by change in light.<sup>121</sup> “It was my first exhibition in Spain. I devised to large installations acoustically isolated from each other, designed on purpose for each of the two chapels. In the largest room, all the elements detected the presence of viewers by means of photosensitivity, but the devices were at the same time aware of gradual changes in lighting, which had been programmed to produce a heap of sounds with its evolution; the result was something close to music. I carried out an installation in the other chapel that followed the changes in natural lighting coming from the window. This installation was in contrast to the previous one because it generated an infinite melody that was in counterpoint to other melodies, each in a different tessitu-

ra. The outcome had a great musical clarity and took advantage of the extraordinary reverberation in that room, because it was an almost perfect cube”.<sup>122</sup>

This way, the routine usually followed by the viewer in the spaces at El Carmen –which consisted on getting closer, move away, and going round the pieces; or even when they placed their bodies between the work and the source of lighting– was used by Orts to produce the initial sound in an involuntary way. The viewers, after becoming aware of their causes, were able to compose other sounds if they wanted. According to Fernando Castro Flores, the viewer feels a vast range of emotions when facing the works by Orts: “from a first feeling of loneliness, [to] a playful mood”.<sup>123</sup> The viewers’ movement –their gaze, their experience of that time and space– becomes a language of sounds by means of the hum produced by electronic devices. Following the logic and conventions that rule a musical performance, can we imply that the viewer is the performer in this work? Can the movement, as a result, be a form of dance? What is more, can we qualify as a musical composition the sonic outcome produced by viewers?

Orts explains his own view concerning the role played by the viewer: “To me, the most important thing is precisely this multiple experience that the work causes in the viewer. When someone comes in the room, first he/she sees and listens to the work; viewers realise afterwards that the pieces are sensitive and somewhat ‘alive’. From this moment on, a truly intense and rich relationship between work and viewers begins; a relationship that is at the same time a process of understanding the work. It is then that viewers have those experiences of time and space, they become aware of the rhythm when their own bodies move, as well as realising the relationship between their movements, musical rhythm and dance. In my view, the important thing is that the work creates this experience. Viewers themselves will read their own movements as dance, and the sound production as music, if that is their intention”.<sup>124</sup>

In the other work shown at El Carmen, the photosensitive device emitted sounds keeping the rhythm according to the intensity of natural light, which filtered through the window. The same happened, for instance, with his project *Melodía Solar* for the Convention of Sound Ecology in Paris (Royaumont Abbey, 1997). There, he showed twenty-one photosensitive sound objects that created a melody whose rhythm changed according to natural light, to the cycle of the Sun. Orts said then, “If at dawn there was a great *accelerando* until the sound settled at a lively rhythm by midday, as the evening unfolded, it relaxed little by little in a very long *ritardando* at dusk, which finally became an extremely slow sound, sprinkled with vast silences during the night”.<sup>125</sup>

If those devices transposed the measured and steady rhythm of natural lighting at dawn, viewers were able to create another music, sometimes tense, sometimes solemn, occasionally suspended, so silence gave a sense to these abstract sounds. On this respect, Orts has talked about these similarities and about the encounter of both kinds of rhythm. “Usually my works relate to the viewer, to the natural environment or to both at the same time. When they relate to the viewer, the pieces follow the rhythms of the human body and, as a result, the outcome is really close to the rhythms of dance and music. When they relate to the environment, they keep the beat of nature, which is much slower. Then, the experience of the viewer is different because such a slow change –the movement of the Sun– cannot be immediately perceived. However, the outcome is quite interesting because, if the rhythm changes slowly, the piece will be slightly different every time the viewer comes to see it; on the other hand, viewers could experience the tension between their own rhythms and those of nature.”<sup>126</sup>

*Doble Ostinato* provided music with a visual dimension; a subtle and non-strident dimension given that its scenography was reduced to minuscule elements. Minimizing, not minimalist, sound and architectures where both terms in the equation are interchangeable. As Vicente Jarque has pointed out, “music (time) filled space, whereas the installation (space) developed according to the rhythm provided by the viewers.”<sup>127</sup>

“Installation” meant a new way to display visual art that ran counter to the characteristics of established art by occupying space in unorthodox and truly unconventional ways, as well as trespassing the limits between public and private spheres; between the space of the art and the one of contingency; between the individual and the collective; between high and low culture; between visibility and invisibility; between materiality and immateriality; between permanence and process. A hybrid form used light, sound, performances, painting, drawing, sculpture, architecture or video; a form that rejected the unity of the work, which consisted on more than one element that, as a whole, organized their own space based on the real space.

Installations were, as Rosalind Krauss suggested in 1985, in no-man’s-land. They were something new placed within the *expanded field* of sculpture. A notion coined “by Postmodernism that was not defined in practice with regard to a particular medium –sculpture-, but with regard to the logical process carried out on a set of cultural elements, according to which any medium –photography, books, lines on the wall, mirrors or the very sculpture- can be used”.<sup>128</sup> The journey in the guise of a passage of this text ends here, although it could have been going on because of the creative variety within options and trends that the exhibition shows in a more extensive and generous way. Hamilton, Voelcker and McHale; Smithson, Serra, Miralda and Rosell; Matta-Clark, Birnbaum, Muntadas and Orts; all these artists signal passages of involvement by means of which one can put forward many possibilities concerning the space of art, the ways of going into it, and the kind of media used to make them visible. A notion of space where the latter ceases to be the stage to show works in order to become a part of the work, a support –sometimes material, some other times conceptual- for its scaffolding. An artistic space seen as a place for relationships, process, exchanges and human movement, whose main activator, and not just another part of the work, is the intervention of viewers, with their tempos, rhythms and cultural backgrounds.<sup>129</sup>

## NOTES

1. Krauss, Rosalind: *Passages in Modern Sculpture*, MIT Press, Cambridge (Mass.), 1981; page 285.
2. A number of projects carried out by the historical Avant-garde had rejected the dichotomy of the place of production versus the place of exhibition. However, these projects were seldom developed in museums, but in private galleries that had to be rented most of the times: such was the case, for instance, of the First International Messe Dada (Berlin, 1920).
3. See Malraux, André: *Le Musée imaginaire de l’esculpture mondiale*, 1952-54.
4. The attitude shown by Willem Sandberg –Head Director of the Stedelijk Museum from 1945 to 1962- seems quite a visionary one. He anticipated in more than a decade the programmatic discourse of the art centres; to achieve that goal, he followed the notion of museum set up by the Bauhaus, a concept based on dynamic exhibition projects that were radically up-to-date. *Dylaby* (1962) would be the best illustration of Sandberg’s tenure. This was an exhibition / environment / happening that joined together interventions by Jean Tinguely, Daniel Spoerri and Niki de Saint Phale. It used the notion of labyrinth to attract the attention and the permanent participation of the viewers. In a parallel way, we could mention the important role played by Herbert Read as ICA Head Director during the 1950s; or the line of experimentation, didacticism and new languages that has been a constant feature in this London institution so far.
5. This preserving task that haunts the art centres as collectors can become a pathological mania when they are dealing with artworks created with the aim of being ephemeral, just a process. Even documentary materials end up being turned into artworks.
6. Let us remember that MAC opened in 1975, after many failed attempts to create a museum of contemporary art in the times of Spanish II Republic.

7. Centro Julio González opened with an exhibition of drawings by Picasso, the collection of Spanish informal abstract paintings, the photomontage collection by Josep Renau and a retrospective exhibition of works by Equipo Crónica.

8. Centro del Carmen opened at the end of February with a one-man show dealing with the last works by the painter José María Sicilia, to be followed by *Spiritual America* by Richard Prince.

9. The paucity in terms of public collections that could define Spain by the end of 1970’s, at first came to be fulfilled with a policy aimed towards the creation of infrastructures for the arts. Within the notion of ‘centre of art’, and not ‘museum’, a steady series of openings began to fill Spain with centres of this kind, among which was IVAM. These centres focused their activities around the organization of noteworthy temporary exhibitions, as well as in the creation of links that allowed an access into the international circles.

10. We are following the genealogical line established by Foster (allowing for discontinuities and creative miscarriages) around part of the second moment in the historical avant-garde. See Foster, Hal: *Return of the Real. The Avant-garde at the End of the Century*, MIT Press, Cambridge (Mass.), 1996.

11. It is only fair to highlight the important role played by Vicente Todolí during his tenure as Artistic Director of IVAM, being involved as a curator in some projects and programming exhibitions that dealt with those kinds of artistic practices. Among other shows, he was in charge of the retrospective exhibitions about John Baldessari, Richard Tuttle, Tony Cragg, or the magnificent solo exhibition of Juan Muñoz in 1992.

12. For more precise information linking the purchase of these works with the exhibiting policy of IVAM, I refer the reader to the lists of credits for every piece in this publication, a work carried out by Fernando López.

13. We are talking about *París, La Cumparsita*, a work completed by Antoni Miralda and Benet Rosell in 1970. IVAM has just bought a copy of a remastered edition in DVD.

14. The critic Michael Fried used deliberately the word *theatrical* as a pejorative term in order to affront the work produced by minimal and post-minimal artists at the end of the 1960’s. He believed that experience and a temporary nature were deeply unsuited to the soul of sculpture. See Fried, Michael: *Art and Objecthood*, in *Minimal Art*, San Sebastián, Koldo Mitxelena, 1996; pages 76-79. Originally published in *Artforum* (June, 1967.)

15. There is plentiful bibliography dealing with installation art that has been published in the last few years. See, for instance, Oliveira, Nicholas de; Oxley, Nicola; Petry, Michael: *Installation Art*, London, Thames and Hudson, 1996; Reiss, Julie H.: *From Margins to Center. The Spaces of Installation*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1999; Bishop, Clare: *Installation Art: A Critical History*, London, Tate Publishing, 2005; in Spanish, there is a monograph by Larrañaga, Josu: *Instalaciones*, Hondarribia, Editorial Nerea, 2001.

16. For instance, as Josu Larrañaga suggests, the term installation “appears as a way to put art forward and not as a definition; it promotes the collaboration between several artistic forms and media processes; it is involved with the strategies of appropriation and setting up. Nevertheless, it does not monopolize them; neither excludes other possibilities tried out in the art of the last fifty years. Therefore, it is not more than one among other options of expression, arisen as a result of the extraordinary transformations of art in the last decades.” See Larrañaga, Josu: *Instalaciones*, Hondarribia, Editorial Nerea, 2001; page 8.

17. When we mention in the title of this project the phrase “new media”, we do not signify the meaning endorsed by Marshal McLuhan around the middle of the 1960s, which was closely related to the notion of mass-media –the techniques and means to distribute culture and information at a mass scale-; we mean, however, the artistic use of the term since the 1930s, closely linked to the relationship between medium and language.

18. The 1976 edition of the Biennale de Venezia, under the supervision of Germano Celant, was focused on installations (Celant used to call them *environnements*); to a certain extent, that was the institutional inclusion in the canon for this way of making art. Since then, there have been many theory-laden exhibitions that supported or showed artistic expressions, which we could call installations or, at least, which were closely related to them (for more references on these matters, see the essay by Jesús Carrillo in this very catalogue.) In this way, in a brief and not very thorough review of the production in the last years, in 1991 Robert Storr prepared for the MoMA (New York) a show that dealt with *site-specific* works under the title *Dislocations* (Storr, Robert: *Dislocations*, New York, Museum of Modern Art, 1991.) The Centre Georges Pompidou organized in 1998 an exhibition with the installations of its collection (*50 espèces d’espaces*, Paris, Éditions du Centre Pompidou et Réunion des Musées Nationaux, 1998); the Musée d’Art Contemporain in Lyon worked along the same lines with its collection, simultaneously with the Biennale *L’exotisme sans partage (La Collection: Installations. L’exotisme sans partage)*, Lyon, Musée d’Art Contemporain de Lyon, 2000. In Spain, we can mention the example of *Cuatro dimensiones. Escultura en España, 1978-2003* at Museo Patio Herreriano (2003-2004), although that exhibition included ‘proper’ sculptures as well, and three-dimensional works in general.

19. That is the reason why we have tried to select works that require a location, although it does not have to be a specific place with connotations. However, at least they call for certain architectural circumstances, without which the work could not be set up; conditions that create a space *per se* being constituted by more than one element, which build up a situation by means of their interactions. They are placed in a place without elements that work as intermediaries; or maybe they need a combination of different components –such as light, sound, smell, the colour of the architecture, the movement of the viewer- to be set off. As well as works that are the result of an action, sometimes with a clear documentary purpose; some other times, they are deliberately ambiguous.

20. In 1965, Donald Judd had published in the magazine *Arts Yearbook* an essay titled “Specific Objects” where he made evident that “more than half of the newest and best works of the last few years are neither painting nor sculpture. Generally, they share a close or distant link with one or the other. These works are different, and most of its content that is neither painting nor sculpture is different as well... The new three-dimensional works do not constitute a movement, a school or a style...” Judd, Donald: “Specific Objects”, in *Arts Yearbook*, 8, page 54. This article was translated into Spanish in *Minimal Art*, op. cit., 1996.

21. Douglas Crimp recounts the strong effect that a one man show by Morris at Leo Castelli’s storeroom in 1968 had upon the critic: there were “objects that defied every expectation we had with regard to the form that a work of art had to have, and the way it should be shown”. He added to that: “it is really hard to convey the shock that was happening then”. Quoted after Crimp, Douglas: “La redefinición de la especificidad espacial”, in Blanco, Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte, Jordi; and Expósito, Marcelo (ed): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001; page 143. The original text was published

in “Redefining Site Specificity”, included in *On the Museum’s Ruins*, MIT Press, Cambridge (Mass.), 1993; pages 150-199.

22. Buren, Daniel: “Fonction de l’atelier” in *Daniel Buren, Leurs Écrits (1965-1990)*, [Poinot, Jean-Marc, ed], Bordeaux, Musée d’art contemporain de Bordeaux, 1991, Book I: 1965-1976; pages 195-204. This essay was originally published in *Ragile*, Paris, 1971. \*\*\*

23. “[These *lugares*] were closed, finished –one could phrase it that way– areas within a regular place. Inhabitable spaces after all. I thing they were a kind of warning about which will be later called *installation* in a dreadful and improper way. See Enguita Mayo, Nuria and Díaz Cuyás, José: “Valcárcel Medina al habla en conversación con José Díaz Cuyás y Nuria Enguita Mayo”, included in *Ir y venir de Valcárcel Medina*, Barcelona, Murcia, and Granada; Fundació Tàpies, CARM and Centro José Guerrero, 2002; page 35.

24. It is a symptomatic sign of the Spanish situation that the term does not even appears in some art dictionaries by the end of the 1970s, the *Ríoduero* being a good example. However, we can find a definition close to our current notion of installation under the label of *environment*.

25. By way of example, we can consider an exhibition like *Entre el objeto y la imagen. Escultura británica contemporánea*, which was shown at Palacio de Velázquez in 1986. This exhibition analysed the development of British sculpture at the time, bringing into play works by Richard Long, Michael Craig-Martin or Bill Woodrow. These works were very far from the formalist orthodoxy that this discipline had been supporting in the age of Modernism. Even the title was already quite frank and showed that the word “sculpture” did not name the same things any more. In fact, Lewis Biggs declared in the main text of the catalogue that in 1971 “the works in a general exhibition about British sculpture shared several features, [among them] the open manipulation of space instead of casting complete and solid shapes; or the process of setting up a link between elements as an organized whole...” Even Biggs, when he keeps on analysing the pieces included in the exhibition, feels like he needs to use occasionally terms like “poetic object” or “artwork”, which leaves the taxonomic labelling of the piece as something unfinished. Cf. Biggs, Lewis: “Entre el objeto y la imagen”, in *Entre el objeto y la imagen. Escultura británica contemporánea*, Ministerio de Cultura, The British Council, 1986; pages 11-16. In the interview with Barry Flanagan published in the same catalogue, the artist stated emphatically: “I do not thing about making sculptures, and I do not think either that what I am doing *is* a sculpture”, *ibid.*, page 82.

26. Whereas most of the trends in avant-garde, and even the movements after World War II will be named at once, a consensus on the term *installation* will arrive some time later. Perhaps the difficulty was caused by the fact that not a single movement could call it exclusively its own. It is just a way of working that has been employed by very different artists in a sort of confluence; it is a way of doing things that goes all the way through different trends or articulations, and it even uses indistinctly one medium or the other.

27. In *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge (Mass.), 1986, Rosalind Krauss explains how the term “sculpture” had become too flexible by the 1970s, even to the point of including works that had nothing to do with it. With the theories of Structuralism, Barnett Newman’s joke to define sculpture (“something you bump into when you take a few steps backwards to see a painting better”), and the precedent of Donald Judd as her foundations, Krauss contributed to the very definition by suggesting two negations, according to which sculpture is something that is non-architecture and something that is non-landscape. She found areas without definition that enlarge the field of sculpture among those positive and negative notions. Thus, Krauss defines “sculpture in the expanded field” and places the temporal, spatial and relational aspects of the works in relationship with the viewer of Land Art and Minimalism inside the “constructions of place”, “marked places” or within “axiomatic structures”. By way of example in the former, Krauss mentions *Partially Buried Woodshed* (1970) by Robert Smithson; as for the second category, she refers to *Spiral Jetty* (1970) by the same artist. The third one, which means interventions in the real space of architecture, includes Minimal artists as well as Bruce Nauman and Richard Serra.

28. See Hanhardt, John G.: “Dé-collage / Collage: Notes Toward a Re-examination of the Origins of Video Art”, in Hall, Doug and Fifer, Sally Jo: *Illuminating Video*, New York, Aperture Foundation, 1990; page 71. Quoted after Miró, Neus: “De la difusión y promoción del video: notas”, included in *Monocanal*, Madrid, Murcia; MNCARS, Murcia Cultural S.A., 2003; page 23.

29. *Wall-floor Positions*: 1968, 60’, black and white, sound; *Revolving Upside Down*: 1969, 61’, black and white, sound; *Bouncing in the corner # 1*: 1968, 60’, black and white, sound; *Stamping in the studio*: 1968, 62’, black and white, sound; all these videos are included in the first part of this project. *Good Boy, Bad Boy*, the outstanding work with which Nauman came back to video as a medium in the 1980s, is shown as a counterpoint to those first works. IVAM also has *Flesh to white to black to flesh*: 1968, 51’, black and white, sound; *Violin tuned D. E. A. D.*: 1969, 60’, black and white, sound; and *Lip Sync*: 1969, 57’, black and white, sound.

30. IVAM has two more sculptures by Serra, both dating before *Untitled*. They are *Prop*, a metal sheet and a tube in steel from 1968 (156 x 156 cm / 12 x 250 cm); and *V + 5: To Michael Heizer*, which consist on four sheets of steel displayed vertically and one tube; it was created in 1969 (125 x 125 x 5 cm / 10 x 120 cm.) Moreover, the collection includes four videos of this period: *Anxious Automation*, 1971, 4’ 27”, black and white, silent; *Television Delivers People*, 1973, 5’ 47” –a work displayed in this project–; *Surprise Attack*, 1973, 2’; and *Boomerang*, 1974, 10’ 27”.

31. This collection includes two works by Gordon Matta-Clark that, even if they are not installations, share some concepts with his articulation of *an-architectures*, a very reasonable connection for showing them in our project. One of them is *Underground Paris: Notre Dame*, a photomontage from 1977 measuring 219,7 x 50,8 cm. The other piece is closely related to his *Bronx Floors* series. It is *Untitled*, a chunk of cut-up paper measuring 118 x 101,6 x 8 cm, which was created in 1972 sticking to the L shape used in one of his floor sections.

32. IVAM has three pieces closely related to *Spiral Jetty* and *Broken Circle/Spiral Hill*; the latter was carried out in Emmen, Holland, in 1971. They are *Pierced Spiral* (pencil on paper measuring 47,80 x 36,30 cm), *Spiral Hill* (pencil on paper measuring 31,70 x 39,60 cm), both produced in 1971, and *Pierced Spiral* (cardboard and wood measuring 24 x 54 x 57 cm), from 1973. In addition, the collection has a collage closely linked with the film that Smithson shot in Utah: *King Kong meets the gem of Egypt*, 1972, photo-collage, 26,67 x 44,45 cm.

33. According to Celant’s proposal in Venezia ’76, both art criticism and history of art had established genealogies around installation art, precedents that not always have been accepted in unanimous agreement. Authors like Davies and Onorato (Davies, Marlais and Onorato, Roland: *Blurring the Boundaries*, 1997) can find precedents in

the conceptual as well as forma evolution within American painting in the 1950s, a line that Pablo Jiménez has supported in Spain: “... the innovations in painting generated by Pollock and Newman will be the engine powering all American art until the middle of the 1970s and even until current times by means of trends that have survived or are asking now for changes within that set of ideas. But we can also verify how by means of just three ideas –such as the gestural nature of painting, its spatial autonomy and its perception as a whole– these artists ended up by shaking the languages of sculpture, setting up new artistic trends, among which we can find installation art.” (See Jiménez, Pablo: “Nuevas poéticas: instalaciones” in *Los últimos 30 años. Panorama del arte contemporáneo*, Oviedo, Caja de Asturias, 1995; page 296.) Some others place these precedents in sculpture, essentially Minimalist sculpture, something that pinpoints this phenomenon in the United States as well. A third alternative, which would include the aforementioned ones –a choice that seems, no doubt, the right one–, traces these artworks back to Dada and the historical Avant-garde. Cf. Celant, Krauss, Cameron or Davis and Onorato. Josu Larrañaga commits a whole chapter in his book to the precedents of installation art, even if he underlines the fact that those artworks did not include “the challenges of place, of that taking place that is representation and, therefore, what they point out is the very act of pointing out, of signalling, of referring, of representing”. See Larrañaga, Josu: *op. cit.*, page 60.

34. The status of the artist was highlighted as well, given that the one performing the action was somebody acknowledged as that, which was the essential condition for a urinary to become a work of art. From the *Fountain* on, the burden of deciding what is art will be placed on the artist. The context and the creator played a hitherto unheard-of role.

35. Bernini turned the chapel, started in 1644, into a theatre. He chose Teresa of Avila moment of mystical ecstasy. The theatrical nature is underlined by means of the side box, which stand for the commissioning family, exceptional viewers together with us. This spatial conception unites two spheres: the representational one, connected with divinity, and the one of the viewer, or space of reality. According to Counter-Reformation Church, art must prove to the viewer that he is immersed in the mystical reality provided by religious images.

36. The sphere of culture loses gradually its inter-class nature, a role it had played in the public square. Meanwhile, the construction of popular culture had begun, to be named “folklore” later on or directly despised in pejorative terms. That was the paradox in a period of democratisation of culture. See Burke, Peter: “Popular Culture and Social Change” in *Popular Culture in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978; pages 322-375; also Eagleton, Terry: *The Function of Criticism*; London, Verso, 1996.

37. The artists inside Constructivism began this coming out with exhibitions in freight wagons on trains that were taking the keys of the Revolution everywhere in the Soviet state. Also with a non-hierarchical notion of art when they organized the May 1<sup>st</sup> parades, transforming the whole city.

38. In the 1998 interview between Corinne Diserens and Benjamin Buchloch, coinciding with the exhibition *50 espèces d’espaces* in France, Buchloch maintains that “in the United States, the prevailing theory –shown, for instance, by my distinguished colleague Rosalind Krauss– states that there is no link whatsoever between Minimalism and the Russian or Soviet legacy. It is quite easy to prove the contrary. I have never talked to Judd, but the rest of Minimal artists have often told me that the discovery of Ródchenko, thanks to Camilla Gray’s book, was like coming out of darkness into the light”. See Diserens, Corinne: “L’espace ne peut que mener au paradis”, in *50 espèces d’espaces*, *op. cit.*, page 136.

39. When Duchamp took a urinal out of its real context, consigned it in the art space and left it on a pedestal, he caused not only the dissolution of boundaries between both spheres, but also that the space of art appropriated paradoxically objects belonging in the realm of reality. The same happens in a similar way when Rauschenberg includes a chair in one of his assemblages. This chair is not a chair anymore, and one cannot even sit on that chair: it is part of a work of art. The true efforts to breach these barriers take place when there is a creation of strategies causing that the viewer goes inside an environment. And even that way, sometimes there is a loop that produces the reification of the viewer: in *Seedbed* (1972), Vito Acconci was hiding under a fake floor whereas the public was told that the artist was in the room. Then, art has infinite possibilities to absorb reality.

40. Alloway, Lawrence: “Design as a Human Activity”, in *This is Tomorrow*, London, Whitechapel Art Gallery, 1956. 41. *This is Tomorrow* became a travelling exhibition organized by ICA in 1990.

42. See Schmidt-Wulffen, Stephan: “Le futur a l’épreuve: This is Tomorrow. London, Whitechapel Gallery, 1956” in *L’art de l’exposition. Une documentation sur vingt expositions exemplaires du XXe siècle*, Paris, Editions du Regard, 1998; pages 227-241. Also Guasch, Anna Maria: *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997; pages 51-54.

43. *Independent Group* was founded, among others, by Lawrence Alloway, Reyner Banham, Frank and Magda Cordell, Geoffroy Holroyd, William Turnbull, Toni del Renzio, Nigel Henderson, Edoardo Paolozzi, James Stirling, Victor Pasmore, Alison and Peter Smithson, John McHale and Richard Hamilton. However, *Independent Group* did not work as the sole agent for the project, since some architects and artists outside the group were asked to join as well.

44. According to Schmidt-Wulffen, we have to give credit for *Fun House* almost exclusively to Hamilton, because McHale left London shortly after the inception of the group (he came back with a lot of visual material for the setting up), and John Voelcker was focused on building up the project. On the other hand, he acknowledges the less recognized contributions by Terry Hamilton –Richard’s wife– and Magda Cordell in the project for the installation, as well as for the famous collage *Just what is it that makes today’s homes so different, so appealing?*, used as a poster by Group 2. See Schmidt-Wulffen, *op. cit.*, page 238. It is necessary as well to take into account the planning of the exhibition as a means of experimentation, a concept we owe to the beginnings of Richard Hamilton’s career as an exhibition designer.

45. The link between Hamilton and the museum goes back to 1990, when IVAM hosted the travelling exhibition *Independent Group. La posguerra británica y la estética de la abundancia* at Centro Julio González. It was a project developed by ICA of London that went as well to MoCA in Los Angeles, the California University Museum and the Hood Museum of Art. The following year, IVAM would be hosting a solo exhibition on Richard Hamilton called *Exteriores Interiores Objetos Gente*.

46. Anna María Guasch claims states that it was rebuilt in 1987 for the Institute for Art and Urban Resources (The Clocktower) in New York, on the occasion of the exhibition (*The Pop Project.*) *This is Tomorrow Today. The*

*Independent Group and British Pop Art*, whose curators were Brian Wallis and Thomas Finkelparl. Cf. Guasch, Anna María, *op. cit.*, page 53. It is quite a meaningful coincidence that 1956 was the year when the rationings ended in Great Britain.

47. See WHITMAN, Graham: "This is Tomorrow" in Robbins, David (ed.): *El Independent Group: la Postguerra Británica y la estética de la abundancia*, Valencia, IVAM, 1990; page 139. The catalogue was published because of the exhibition organized by ICA in London and IVAM in Valencia.

48. Cf. Hamilton, Richard: *Collected Works*, London, undated, page 22. Quoted by Schmidt-Wulffen, Stephan, *op. cit.*, page 241.

49. The movement took place by means of some gramophone motors at the back or the architectural structure, which Frank Cordell brought. He was also in charge of the projectors, the movie signs and, quite possibly, he came up with the jukebox as well. See Whitman, *op. cit.*, page 139.

50. The quotation comes from some comments about his stay in San Francisco when he started to teach at the Art School of that city, after graduating from Davis, University of California. He was still very young, and he carried out a radical change in his artistic process, as well as in the artistic languages he was using. See Wallace, Ian and Kezière, Russel: "Bruce Nauman Interviewed", *Vanguard* (Vancouver) 8, number 1 (February, 1978); page 18. Quoted after Hoffmann, Christine: "Think-Tank", in *Bruce Nauman. Theaters of Experience*, New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2003; page 60.

51. Nauman particularly mentioned *Molloy* by Samuel Beckett. This novel describes many actions and attitudes with detail and extreme accuracy, such as being seated, to lie down, going up, walking and so on.

52. He produced a dozen 16 mm films from 1966 to 1969. He began his work on video in 1968, continuing it until 1973, although he came back to that medium a few years later. He had produced 25 works in both systems by the end of the decade.

53. Cf. Benezra, Neal: "Bruce Nauman en perspectiva", in *Bruce Nauman*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1993; page 30.

54. This kind of work did not have any success in private galleries, neither in public ones: "When I was living in San Francisco, I had several performances that neither museums nor galleries were interested on showing. I could have rented a room, but I did not like to do it that way. Then I taped the performances, the bouncing balls and many others..." See Sharp, Willoughby, "Nauman Interview, 1970" in *Pay Attention Please: Bruce Nauman Words. Writings and Interviews* (Kraynack, Janet, Ed.), The MIT Press, Cambridge (Massachusetts), London, 2003; page 124.

55. Such is the case, for instance, of a great part of the works by Nam June Paik. The same applies, among others, to *Organic Honey's Visual Telepathy; Organic Honey's Vertical Roll (1971-1994)* by Joan Jonas.

56. "... When we moved to New York City, it was increasingly difficult to get cinematographic equipment. Therefore, I got a video camera, which was much easier to work with.

*Where there any consequences after the change from film to video?*

Maybe the works were longer. My idea was to show the films in a loop, because they had to do with continuing actions. My first film, *Fishing for Asian Carp* (1966), began when a given process was set off, and went on until the process ended. This turned the film into something that looked a lot like making movies; as a consequence, I decided to tape a continuing process and set up a loop that could go on for a whole day or even a week. The tapes run for one hour, enough time to know what is going on." From SHARP, Willoughby: "Interview with Bruce Nauman, 1971 (May 1970)", in *Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words. Writings and Interviews* (Kraynack, Janet, ed.), The MIT Press, Cambridge (Massachusetts), London, 2003; page 124.

57. Coinciding with his retrospective exhibition at MNCARS Reina Sofía in Madrid, Walker Arts Center in Minneapolis, MoCA in Los Angeles, and MoMA in New York City, Nauman gave permission to transfer his videos and films to DVD. Since these works were conceived without any narrative purpose, neither beginning nor ending, this new technology allowed for the works to be seen in a loop without cuts.

58. "The videos I did after the films had a lot to do; however, the camera was quite often tilted, placed to one side or just upside down; or I was using a wide-angle lens to distort the image. When I realized what was going on in this recording medium, I wanted to produce some little distortions." In Sharp, Willoughby: *op. cit.*, page 139.

59. De Angelus, Michele: "Interview", in *Art in Theory, 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas* (Harrison, Charles and Wood, Paul, eds.), London, Blackwell Publishing, 2002, page 910. The text was originally published in *Archives of American Art*, 1980.

60. Excerpted from Meyer, Franz: "Revealing Mystic Truths. Communiquer par l'énigme", in *Bruce Nauman. Sculptures et installations, 1985-1990*, Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts, 1991; page 17.

61. Cf. Tucker, Marcia: "PhéNAUMANologie", in *Bruce Nauman*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997; page 84.

62. Both versions are very different pieces that have to be shown as two single-channel videos, although there have been some mistakes in that respect. For instance, both Centre Georges Pompidou and ZKM have them listed as a single work on their Web pages. However, it is not quite like that. See, for instance, the Web page of the company that distributes these videos, Electronic Arts Intermix.

63. Cf. Meredith Monk's statement in Van Assche, Christine: "Heart Beat and Silence. Entretien avec Meredith Monk", in *Bruce Nauman*, *op. cit.*, page 77: "Bruce, his wife and I were placed in one corner of the room each, facing the wall. Our task was only to fall on our backs, just to stand up again afterwards... And this way for an hour, continuously. The dull noise of our bodies falling down, as well as rhythmic and visual patterns, changed endlessly, because each one of us fell down in a different way, with a different pace. When I think at present about this performance, I realise that it had a musical conception... There was not a precise measure. Each one of us could fall down on our backs and stand up when we wanted."

64. See Meyer, Franz: *op. cit.*, page 17.

65. This shift has some precedents in the ideas contained in the scripts for some performances that either actors, or even the security guards of the museums, had to carry out in the exhibitions. Such was the case of *Untitled* (1969) and *Dance Piece* (1970).

66. Excerpted from Larson, Kay: "Los paseos geológicos de Robert Smithson", in *Robert Smithson. El paisaje entrópico, una retrospectiva 1960-1973*, Valencia, IVAM, 1993; page 27. See also Smithson, Robert: "Algunos pensamientos vacíos acerca de los museos", included in the aforementioned catalogue, page 71. The original text was published in *Arts Magazine*, February 1973.

67. Cf. Smithson, Robert: "Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey", included in *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, *op. cit.*, pages 74-77. The original text was published in *Artforum* (December 1967), pages 48-51.

68. Both the spiral and the film were funded by Virginia Dwan (Dwan Gallery) and Douglas Christman (Ace Gallery.)

69. Smithson worked out this notion of sculpture that can be seen from the air in a failed project to design some spaces at Dallas—Fort Worth Airport; he called "aerial art" this project. With this aim, he had designed in fact a spiral.

70. See Smithson, Robert: "The Spiral Jetty", included in *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, *op. cit.*, pages 186-187. The original text was published in *Arts of Environment*, 1972.

71. This meant a dialectical crossing with the idea of space and its negation. See Hobbs, Robert: "Robert Smithson: Articulator of Nonspace", included in *Robert Smithson: a Retrospective View*, New York, Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, 1981; page 17.

72. According to Smithson, maps and plans were places of convergence between *Sites* and *Nonsites*.

73. Smithson created a collage with images that summed up "the scale of *Spiral Jetty*. Unlikely places and things were interspersed among sections of the film, ranging from a map portraying the deformed shores in the ancient Lake Bonneville, to *The Last World* or even the Hall of Late Dinosaurs in the American Museum of Natural History". See Smithson, Robert: "The Spiral Jetty", in *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, *op. cit.*; pages 186-187.

74. This project makes evident Smithson's contradictory stance on the notion of museums. He was not radically opposed to the formula; in its place, he put forward some other options to change this notion from the beginning. It seems curious, but it is quite revealing to remember that his father had built a sort of museum down in the basement for Smithson's collection of living reptiles when the artist was a kid.

75. Osterby, Annete: "Spiral Jetty. From earth to words", in *Robert Smithson. Retrospective Works 1955-1973*, The National Museum of Contemporary Art (Oslo), Modern Museum (Stockholm), and Arken Museum of Modern Art (Ishoj), 1999; from page 49 onwards.

76. Smithson, Robert: "Una utopía cinemática", in *Robert Smithson. El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*, *op. cit.*, page 174. The original text was published in *Artforum*, September 1971.

77. Quoted after Crimp, Douglas: "Richard Serra's Urban Sculpture", in *Richard Serra. Writings, Interviews*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994; page 129.

78. In a long interview, Serra tells Lynne Cook what this first experience in the Zen gardens was like during his first stay in Japan for six weeks in 1970. See Cooke, Lynne: "Interview", in *Richard Serra. Writings, Interviews*, *ibid.*; pages 257-258.

79. See Layuno Rosas, María Ángeles: *Richard Serra*, Hondarribia, Nerea, 2001; page 65.

80. "My large scale pieces in public spaces are often branded as monumental and oppressive... But neither in their form, nor in their contents they are related to the history of monuments. They do not commemorate anyone or anything. They only relate to sculpture. I am not interested on the idealization of those perennial monuments in the history of art, with no historical meaning or function". Cf. Serra, Richard: "Expansion of my notes from Sight Point", published in Layuno Rosas, *op. cit.*, page 97.

81. *To Encircle...* is a circumference in steel divided in two sections. Each half had a sort of flap that went into the inner diameter of the circle. However, one of these flaps is buried under the asphalt, while the other one is visible at ground level in the street.

82. See *Richard Serra*, Madrid, Museo Nacional Reina Sofía, 1992; page 101. See also Crimp, D.: "Richard Serra's Urban Sculpture: An Interview", in *Richard Serra. Writings, Interviews*, *op. cit.*, page 164. This piece was a circle measuring 488 centimetres, with very little depth that was embedded on the ground, being visible just one of its halves.

83. "A park would add a different set of meanings, something different from what I wanted, to the sculpture", quoted after Crimp, D.: "Richard Serra's Urban Sculpture: An Interview", *op. cit.*, page 166. In an opposite way to the calm and intimate experience of a walk in a park or a garden, a street in the enormous city of New York had "that density of human movement", which was an essential element for Serra in that time. Quoted after Crimp, Douglas: "La redefinición de la especificidad espacial" in Blanco, Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte, Jordi; y Expósito, Marcelo, eds.: *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001; page 156. The original text was published in "Redefining Site Specificity", included in *On the Museum's Ruins*, MIT Press, Cambridge (Mass.), 1993; pages 150-199.

84. See Crimp, D.: "Richard Serra's Urban Sculpture: An Interview", *op. cit.*, page 129.

85. See "Richard Serra's Urban Sculpture: An Interview", *op. cit.*, page 168.

86. Cf. Crimp, Douglas: "La redefinición de la especificidad espacial", *op. cit.*, page 157. Crimp considers that *To Encircle...* failed when trying to provoke direct experiences of the sculpture "in the place where it is located".

87. According to Crimp's account, "this reading of the piece against the ground worried Serra... It seemed to him that the work evoked a kind of pictorial nature within which sculpture always tends to fall; a pictorial nature that he tried to defeat by means of pure materiality and the duration of the experience of his work". See "La redefinición de la especificidad espacial", *op. cit.*, page 157. At least, this work did not have the narrative sense attached to the spiral shape in Smithson's intervention, opting for the idea of infinity provided by the circle. Serra will develop this concept on a number of occasions all along his career – let us consider, for instance, his *Torqued Ellipses*.

88. Cf. Marí, Bertomeu: "Miralda Collage", in *Miralda. Obras 1965-1995*, Valencia, IVAM, Conselleria de Cultura, Educació i Ciencia, Generalitat Valenciana, Fundació "La Caixa", 1995; page 26.

89. See Miralda's statement in *Miralda. ME-NUS*, Palma de Mallorca, Centre de Cultura Sa Nostra, Caixa de Balears; page 23.

90. Benet Rossell and Antoni Miralda would collaborate frequently, creating several films between the late 1970s and the early 1980s.

91. "Anda con Dios soldadito/ que a las banderas te vas/ yo te prometo y te anuncio/ que vas a ser general". [God bless you little soldier/ for you follow the flags/ I promise and announce you/ that you will become a general.]

92. Unlike some artists who have solved the relationship between the open spaces and the art gallery (the case of Robert Smithson—with his Sites and Non-Sites-, Daniel Buren, Robert Irwin or Christo), Miralda has made a distinction between both kinds of work, without solving so far the link between object and project". Cf. Mari, Bartomeu: *op. cit.*, page 25.

93. Matta-Clark, son of Surrealist painter Roberto Matta of Chile, studied architecture. By the late 1960s, he had been in touch with Land Art makers, such as Dennis Oppenheim and Robert Smithson. Thanks to his father, he was personally acquainted with Marcel Duchamp.

94. Alanna Heiss was going to open a space in 10 Bleecker Street, which would later become the *Institute for Art and Urban Resources*, as well as *Public Space 1* (PS 1) and *Clock Tower* shortly afterwards. In 1973, Artist's Space would follow, which was a gallery financially supported by the State of New York because its program planning was seen as a "public service".

95. See *Gordon Matta-Clark*, Valencia, IVAM, Centro Julio González, 1993; page 78.

96. "... I paid a series of visits to some areas in the ghettos of Lower East Side and Bronx, going to buildings mainly inhabited by packs of feral dogs and, with certain frequency, by junkies. Most buildings have gone through fires, and they were the quintessence of urban decay". *Ibid.*, page 125.

97. "Actually, the fact that the building was about to be knocked down, this aspect seems purely circumstantial to me. The only reason why I work with these situations is because those are the only ones at hand". Bear, Liza: "Gordon Matta-Clark... Splitting", included in *Gordon Matta-Clark*, *op. cit.*, page 206.

98. Lee, Pamela M.: "Objetos improprios de modernidad", in *¿Construir... o deconstruir?...* (Corbeira, Darío, ed), Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2000, pages 91-132. The author analyses the link between the capitalist notion of ownership, "conditions of use, consume and yet more important, getting rid of its waste" and Matta-Clark's works.

99. Quoted after Corbeira, Darío: "Designar espacios, crear complejidad", *ibid.*, page 151. This attitude was closely related to the theory of Walter Benjamin, in his essay "The Author as Producer". The German thinker suggests a new place for the artist and his work within social and production structures. The requirement was "to place the work in living social contexts that would link author, work, context and audience. The guiding principle in the new task of art is to be pedagogical, orienting and instructive, to stir consciences facing the existing circumstances instead of helping to legitimise them".

100. Bear, Liza: *op. cit.*, page 209.

101. Kirshner, Judith Russi: "Entrevista", in *Gordon Matta-Clark*, *op. cit.*, page 315. Kirshner, curator of the museum at the time, tells that the "site manager and artist devised a system with which security keepers (most of them were artists as well) could lead little groups through the whole building, get them around the three floors, and even jump over some gaps to go from one room to the other".

102. "The route covered by the audience and the dangerous moments of the experience were components included in his work. Given that none of these works could be preserved, a straight relationship with them is no longer possible. Nowadays, the films by Matta-Clark provide us with the best approach to these works". See Breitwieser, Sabine: "Reorganizing structure...", in *¿Construir... o deconstruir?*, *op. cit.*, page 58.

103. Marcelo Expósito and Gabriel Villota have suggested that the films and photographs by Matta-Clark cannot be considered as something merely documentary, which has happened more than once. See Expósito, Marcelo and Villota, Gabriel: "Saber vivir", *ibid.*, page 137. We have to say that there had been also a journey the other way around, turning documents into works. If interventions and performances had been since the 1960s an anti-objectual weapon with the purpose of undermine the strategies of the market, it was evident quite soon that the market can swallow any kind of dissidence, turning into objects for museums and collections even mere documentary rests. It began to be truly common that a photograph, whose technical core is the possibility of reproduction, was sold as a unique piece.

104. Muntadas, Antoni: "Pro/Anti TV: a crossover", quoted after Baigorri, Laura: "Video: primera etapa. El video en el contexto social y artístico de los años 60 y 70", included in *Brumaria*, issue 4, Madrid, page 65.

105. Quoted after Staniszewski, Mary Anne: "Una interpretación/traducción de los proyectos de Muntadas", in *Muntadas. On Translation*, Barcelona, Macha, Actar, 2002; page 40.

106. "My generation was totally isolated. The latest international trend was Pop Art, with a strong emphasis on abstract painting... There was no tradition whatsoever for this kind of works. On one occasion, he invited the people coming to the gallery to interact with the objects Muntadas had left scattered all over the place; the outcome was a surprising situation: "they destroyed nearly a whole section of the exhibition... With some of the objects they had to manipulate—structures in wood where a set of plastic bags were hanging, with different textures inside—there was a sort of vandalism... I had devised a room shaped like a box in a patio at Vandrés Gallery, whose floors and inner walls were covered in foam. But some of the visitors were confused and there were bizarre and violent reactions. Some works were destroyed". Muntadas links these reactions with the oppressive

situation in Spain under Franco dictatorship: "everything was very state controlled. It was not a participatory situation, something closely related to the lack of democracy... All the projects put forward were for foreign visitors, since there was no custom of involvement in a country where you could not even vote". *Ibid.*, pages 31-32.

107. *Cadaqués Canal Local* was a pioneering experience around clandestine, local and community television carried out in 1974. All through four days, this project produced reports and interviews with the people of Cadaqués, which later were shown in venues of social interaction such as the local club or some bars.

108. "It is a landscape that consists of visible information but invisible power, the power of subliminal influence and tempting passivity". Quoted after Baigorri, Laura: *op. cit.*, page 43.

109. Marchán Fiz has coined the notion of "poetics of the in-between" —looking at the margins— to talk about Muntadas. Marchán Fiz, Simón: "Una mirada nómada al paisaje de los medios", in *Muntadas. Proyectos*, Madrid, Fundación Arte y Tecnología, 1998; page 18.

110. *Ibid.*, page 19.

111. Three works by Muntadas have been included in *Time, Space and the Viewer: La televisión* (1980); *Watching the Press/Reading Television* (1981); and *Video is Television?* (1989). "In every project, I like to decide about what I think is the most suitable medium to convey it". Interview from 1982 for the magazine *Sites 7*, quoted after Marchán Fiz, Simón: *ibid.*, page 16.

112. This was a famous saying by Paul Ryan, which was championed as a motto for independent video art. See Bonet, Eugeni: "Muntadas: segundo intento", in *Muntadas, trabajos recientes*, Valencia, IVAM, 1992; pages 22-32.

113. Quoted after the interview with Antoni Muntadas by Edgar León in Mexico. See [www.replica21.com/archivo/archivos/k\\_1/351\\_leon\\_muntadas](http://www.replica21.com/archivo/archivos/k_1/351_leon_muntadas).

114. Cf. Gale, Peggy: "Muntadas' Eye" (1991), quoted after Bonet, Eugeni: *op. cit.*, page 41-42.

115. Interview with Orts carried out by Isabel Tejada, December 2005.

116. The actual question was: "Do you think that you carry out installations? Or do you believe that your work exceeds the genre?" In spite of the fact that Orts' answer is quite clear conceptually and all along the interview he was using the word 'installation' to talk about his work, he did not use the term to define a genre, but as an open form to put forward the artistic practices that he means.

117. Peiró, Juan Bautista: "Jardín interior (lucos, sonidos, sombras, silencios)", in *José Antonio Orts* (Peiró, Juan Bautista, ed.), Valencia, Consorcio de Museos de la Generalitat Valenciana, 1999; page 7. Julián Marrades agrees with this reading of the work by Orts as an open and unclassifiable. Cf. Marrades, Julián: "La idea i la forma", in *Doble Ostinato. José Antonio Orts*, Valencia, IVAM, 1997; page 22.

118. José Antonio Orts has studied under the guidance of exceptional musicians, such as Amando Blanquer, Luciano Berio and Iannis Xenakis.

119. Nuria Enguita and Nicolás Sánchez Durá were the curators of the exhibition.

120. In relation to the recent display of the works from IVAM collection at Castillo de Santa Bárbara in Alicante, he explained: "In my view, the space is part of the work and, as a result, I spread out the elements of the installation differently depending on the room in question. I distribute according to sound and visual criteria, as well as some others that make possible for both work and viewer to connect..."

121. This work has clear and interesting similarities to the series of installations called *Dream House*, by LaMonte-Young and Miriam Zazeela. We have to mention in particular the piece they carried out for the Biennale *Musiques en Scène* in the last floor of Musée d'Art Contemporain de Lyon in 1999.

122. Quoted after his interview with Isabel Tejada.

123. Castro Flores, Fernando: "Recorridos para contemplar lo inaudito. Aproximaciones parciales a la estética de José Antonio Orts", in *José Antonio Orts* (Peiró, J. B., ed.), *op. cit.*, page 83.

124. After the interview with Isabel Tejada.

125. Quoted after Galiana, José Luis: "José A. Orts", in *Diario Levante (Postdata supplement)*, September 12, 1997; page VII.

126. After the interview with Isabel Tejada.

127. Jarque, Vicente: "Espacios sonoros", in *El País (Babelia supplement)*, February 6, 1999; page 19.

128. Krauss, Rosalind: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, *op. cit.*, page 301.

129. I wish to thank Fernando López, Antonio García Álvarez and Jesús Carrillo for their suggestions in the construction of this text.

(Translation by Antonio García Álvarez)

# BEYOND THE PHENOMENOLOGICAL TURN: NOTES ON INSTALLATION ART IN THE UNITED STATES

Jesús Carrillo

This essay sets out to cast critical light on some of the debates in recent historical writing about the formation of installation art by examining the very intense process of the transition from the sixties to the seventies in the United States. During the time of the “dematerialization of the object” and the demolition of the sacred walls of the artist’s studio, of which Lucy Lippard gave a first-hand account,<sup>1</sup> there was a parallel “spatialization” of art processes in which many apparently conflicting factors converged. The following notes simply seek to pick up the loose threads of a debate which did a great deal to shape the present art system.

Alex Potts ends *The Sculptural Imagination*, published in the fateful year 2001, with a melancholy reflection on the intimate connection between the radical change witnessed by contemporary sculpture – starting with what he called the “phenomenological turn” – and the shattering of the possibility of presenting “a collective image that mediated between the individual viewer’s desires and the system of public values shaping artistic culture”. As he puts it, the three-dimensional art of recent decades has not confined itself solely to verifying and celebrating the supposed death of the “centred subject” of modernity but has also addressed itself to arousing in the viewer “forms of self-projection that are in tune with the more asocial, fragmenting and confrontational tendencies of contemporary society, perhaps as a way of both recognising and trying to live with them”.<sup>2</sup> With this Adorno-like admonition Potts concludes his survey of 20th-century sculptural thinking, warning us against any kind of complacent interpretation of current art, although in turn declaring himself incapable of visualizing any objective beyond the phenomenological turn, which, for him, is simply a response to the precariousness of our age. The installation art which acts as a cohesive focus for the present exhibition seems to be the most conclusive and almost teleologically determined expression of that tendency.

The phenomenological turn that Potts recognizes in the artistic theory and practice of the most recent avant-gardes was very soon to show its dark underside. The same impulse that, in the late sixties, sought to replace the object and its self-contained contemplation with a corporeal experience, free from the constraints of middle-class subjectivity and open to the multiple contaminations of

the specificity of the world, was soon to make the engagement of the individual and the opaqueness and aggression of that world its main leitmotifs.

The crucial point in the formation of installation as a “genre”, as we understand it now, was precisely that borderline in the early seventies when a new generation of artists devoted themselves to using the very logic of the phenomenological principles implicit in Donald Judd’s “specific objects” and the whole Minimalist project to strain and squeeze them until they had destroyed any remnant of experientialist naivety. We see signs of this in “spatial” projects such as Bruce Nauman’s *Corridors*, 1970, and Robert Smithson’s *Non-sites* (1968–70); it was done by Gordon Matta-Clark and his first Anarchitecture pieces (1973), by Michael Asher in the *Pomona College* project (1970) and Richard Serra in *Strike* (1972). The same development can also be seen in the happenings, environments and performances derived from the experiments which John Cage and Allan Kaprow had carried out during the previous decade. And the “actions” performed by Vito Acconci – *Step Piece* (1970) – or Chris Burden – *Shoot* (1971) – or the ones that featured in *Womanhouse* in California – *Ablutions* (1972) – illustrate the negative, often parodic, burlesque drive of the turn taken by American avant-garde practice in the final stages of modernity, like a contortion or a grimace.

The interpretation of these investigations in a phenomenological vein was encouraged by the work of the new generation of critics – many of them women – who started their activity at that time. The intense absorption of Marcel Merleau-Ponty’s theories by Marcia Tucker and by Annette Michelson and Rosalind Krauss, the founders of *October* in 1968, not only provided suitable instruments for a re-reading of Minimalism and Process Art from that perspective – which certainly fitted them perfectly – but also helped to create the conceptual framework for the development of a new kind of critical discourse to accompany the work of younger artists, placing it in a relationship of dialectical surpassing – and therefore continuation – of earlier artists. As Julie H. Reiss reminds us in *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*, Marcia Tucker emphatically defended the phenomenological substratum of Bruce Nauman’s work in a famous article called “PheNAUMANology”, published in *Artforum*, vol. 9, no. 4, in 1970.<sup>3</sup> And Rosalind Krauss’s classic work

*Passages in Modern Sculpture (Pasajes de la escultura moderna*, Akal, Madrid 2002, originally published in English in 1977) retrospectively traced a phenomenological lineage from Rodin to Minimal Art, with significant stopping points in the work of Picasso, Tatlin, Brancusi, Duchamp and David Smith, thus weaving an alternative mesh of avant-garde movements to the classic one established by Alfred H. Barr Jr. in the thirties.

Of course, there was much more than phenomenology in the agitated debate about art and theory in America in the late sixties, a debate that also, as we shall see, coincided with major processes involving a reshaping of the art system which went beyond a mere shift from the prevailing formalist model to a different model in keeping with the new times. In fact, underlying the rejection of conventional formats and the aggressiveness of the messages characterizing the practices of the time there is almost always an element of protest against the system, formulated in line with the general tone of the age, in Marxist, feminist, anti-racist or anti-war terms, or else simply as resistance to the elitist market logic of art. It is well known, however, that the phenomenological discourse – or an ad hoc version of it – gradually succeeded in emerging as a dominant paradigm and providing the grammar and vocabulary used by curators and critics to evaluate works of art, and by museum directors and interpreters in the media to redefine public response to them. They skirted round the negative or critical aspects just mentioned, interpreting them in terms of exaltation of chaos as a reaction to the constraints of formalism and emphasizing the intense, inefable nature of the processes of experience initiated in the viewer by the artist with the use of spatial operations: the decentring or dissolving of the self, the realization of one's own corporeality, the vertiginous loss of conventional spatial and temporal references, and so on.

In May 1969 Marcia Tucker wrote an essay to accompany *Anti-Illusion: Procedures/Materials*, the first exhibition devoted to non-objective art by such an important museum as the Whitney.<sup>4</sup> In it she highlighted the effectiveness of the use of various *topoi* taken from phenomenology – disorder, chaos, intuition, the immediacy of experience, permeability to external stimuli, etc. – as arguments in the process of going beyond the rigidities of Minimal Art and illuminating a new area of avant-garde aesthetic investigation. The interpretation of the radicality of specific artistic proposals – by Bruce Nauman, Richard Serra and Michael Asher, among others – set out to emphasize their catalyzing function in a dialectics of modernity which emerged strengthened. In the other text included in the Whitney exhibition catalogue, James Monte recognized “the very tough logic underlying the best post war American abstract art”<sup>5</sup> in the projects featured in the exhibition, clearly referring to Action Painting. The aggressive rejection of the formats of modernism was, paradoxically, what guaranteed that they belonged to the “most authentic” canon.

While not cutting the umbilical cord that linked up with Pollock, the new aesthetic framework had the advantage of making it possible to set aside definitively the abstraction and pure visuality which still marked the art debate in America, despite the many violations of them during that decade. Moreover, the centrality of the *hic et nunc* of experience and events in phenomenology made it possible to translate the partisan rejection of the commercialization of art objects and the exaltation of the artist either in terms of aesthetic experimentalism or else as an invitation to interaction with the public, depending on the personal aims of the critics or museum directors. The basic theoretical and critical landmarks in the genealogy of installation, such as Robert Morris's

“Antiform”, published in *Artforum* in April 1968,<sup>6</sup> or Max Kozloff's “In a Warehouse: An Attack on the Status of the Object”, published in February 1969, emphasized the permeability of the anti-formalist art which was taking over gallery space anarchically and showing an openness to the formation of relationships with the environment and completion by the viewer's specific experience. At the same time, however, as can also be seen in the essays that accompanied *Anti-Illusion*, efforts were made to interpret those strategies as gambits within the logic of the avant-garde and to trace their distinctive American pedigree.<sup>7</sup>

As indicated earlier, these discursive evolutions did not necessarily correspond to the artists' initial inspiration and aims. In an internal report on *Spaces*, the exhibition with which the MoMA responded to the previous year's show at the Whitney, the curator, Jennifer Licht, acknowledged that the anti-commercial and anti-institutional aspects discussed during the process of designing and installing the works were explicitly excluded from the catalogue and the press releases that accompanied the exhibition.<sup>8</sup> It is a commonplace in the historiography of contemporary art to locate the origins of installation art in the alternative venues which began to appear in various cities in the United States and Europe in the mid sixties, at a time of great social effervescence and political mobilization of the student and art worlds. In contrast to the strict delimitation of the studio (the temple of the individual artist), the gallery (the temple of the consumer fetish object) and collections (temples of economic power in which those objects released their symbolic value), the alternative venues offered a superimposition that did not differentiate between places and times of production and reception or between studio and exhibition gallery, making them disappear as independent entities. 112 Greene Street, under the occasional leadership of Gordon Matta-Clark, and the Kitchen Center were the most outstanding cases on the New York scene, although they multiplied in various formats and degrees of radicality on both coasts and on the other side of the Atlantic. The elimination of the object, or its shifting from the centre of the discourse, also had a great deal to do with the attempt to interrupt the flows of economic circulation which connected the various behaviour patterns of the art system.

As a result of these strategies, space itself, the new alternative space and the operations carried out in it, became the focus of all attention. This centrality of space and its ability to accommodate and generate processes inseparable from it determined the abandoning of sculpture as a vehicle for experimentation in three dimensions, and it was one of the factors that favoured the future establishment of installation art as a genre and its gradual move to the museum context. The membrane separating the respective areas of the alternative venue and the museum institution proved more permeable than one might have first thought, and it could be said that in the proliferation and consolidation of installation art there was a convergence of trends and aspirations from both sides, and its development largely derived from agreements, frictions, appropriations and cross-contaminations, in a relationship the terms of which have continued to be renegotiated from the late sixties to the present day.

As Brian O'Doherty reminds us in *Inside the White Cube*, not even the direct heritage of Greenbergian high modernism, Frank Stella's “colour-field” abstraction of the mid sixties, seemed to escape the temptation of replacing the exhibition of canvases on a wall with an overall configuration – an installation – of spaces for experience, albeit experience of a basically visual nature.<sup>9</sup> The critic Michael Fried vainly warned of the dangers of theatricalization and liter-

alization introduced by the Minimalist heresy.<sup>10</sup> The area of relationship with the viewer and the latter's experience – whether conceived in visualist, multi-sensory, phenomenological or critical-political terms – was henceforth to become the principal focus of the avant-garde art system, if we except the Transavanguardia episodes of the eighties. The most acute American analyst of postmodernism, Fredric Jameson, said that works of art had become mere “material occasions for visual experience”.<sup>11</sup>

Instead of pausing to develop the arguments offered by Jameson to frame that “spatialization of culture” within the Debordian society of spectacle and the coordinates of late capitalism, we shall continue with the provision of a few notes on the specific ingredients that were conjugated in the configuration of installation art, especially in the American version. Not only was the shift from object to space in the work of many artists a response to political motivations, as we have already indicated, but also it involved a shift towards the political in itself, for space is always bound up with a debate about who it belongs to and who controls it and the limits and meaning of individual and collective action in it. That is the common substratum of the work of Asher, Nauman, Acconci and Serra during the transition from the sixties to the seventies, although, in the writings of critics and curators, the debate was obscured by the phenomenological fashion or attempts to root those experiments in Action Painting.

Art spaces became an arena in which the main object in dispute – and submitted to aesthetic investigation – was space itself. In her exhaustive historical study on the MoMA's exhibition and installation policies, Mary Anne Staniszewski reveals the sustained interest evinced by the leading contemporary art institution in the United States, since its foundation in 1929, in actively addressing the public and perfecting a sophisticated rhetoric of persuasion that went far beyond the mere “presentation” of art works.<sup>12</sup> As Staniszewski convincingly describes, the MoMA had been making complex spatial assemblages – installations – which in many cases were explicitly political and propagandistic long before the alternative spaces began to favour in situ installation rather than the exhibition of studio works on the New York scene in the mid sixties. Incidentally, it is worth pointing out that the term finally established was not “environment”, derived from Allan Kaprow's experiments and still used by Germano Celant in the *Biennale di Venezia* in 1976,<sup>13</sup> but one linked with the museum's operations in the shaping of its space and its relation with the public: installation. As Julie H. Reiss notes, the terminological shift was not from “environment” to “installation”, which would place it within the internal logic of artistic experimentation, but from “exhibition” to “installation”, both of which are terms that come from museum jargon.<sup>14</sup>

This indicates that we are dealing not only with a new genre derived from the experimental *telos* of the avant-garde or with a partisan overthrow of the rule of the object, but also, and especially, with an evolution in the definition of the function of the museum and relations with the public. Minimal Art played the ambivalent part of a bridgehead in this evolution, as shown by the exhibition *Art of the Real* which the MoMA devoted to it in 1968. This immediate precedent explains the ease with which the museum adapted its conceptual and physical structures in order to tackle the installation and interaction with the public required for a project such as *Spaces* (December 1969 – March 1970) and direct sequels such as *Information*. Reiss mentions that the initial title of *Spaces* – *Environments* – was altered by the museum authorities in order to take advantage of the advertising pull and patriotic connotations of America's recent “con-

quest of space” resulting from Neil Armstrong's Moon walk.<sup>15</sup> Going beyond the anecdotal aspect, it implied the imposition of the museum's priorities on the logic of the avant-garde and the adoption of a notion of space subtly distanced from the political connotations of a term that had been projected towards cosmic distances.

Yet it would be wrong to think that the most important institution in American contemporary art proceeded *de motu proprio* in assimilating the new partisans of the avant-garde within its walls. The process cannot be understood without taking into account the pressure to which the MoMA was subjected in 1969 by the New York art community, which was not content with performing experiments in alternative spaces and demanded a radical transformation of the museum's social function in what became a real “battle for space”. The attitude of Sol LeWitt, Daniel Buren, Mel Bochner and Lawrence Weiner when they worked directly on the walls of New York's Jewish Museum in the exhibition *Using the Walls* (1970) not only transferred the operations of the alternative gallery and the logic of “site specificity” to the museum but also involved a symbolic occupation of that space by the artists. The negotiations between Bates Lowery, the MoMA director, and the recently founded Art Workers Coalition, as described by Staniszewski in her book,<sup>16</sup> are paradigmatic of the way in which the art institution has since tried to accommodate the various waves of activist onslaught beating on its walls.

In this respect, it is indicative that the protest actions carried out by members of the Coalition and the similar Guerrilla Art Action Group in the museum lobby and the area around it were not very different essentially from the works that it was soon to house within its walls, first in *Spaces* and then, especially, in *Information*, curated by Kynaston McShine a few months later. Joseph Kosuth or, more explicitly, Hans Haacke with his famous *MoMA Poll*, had gone on to wage battle inside the museum, in a crucial shift both for art activism and for the institution. In the turbulent events of 1969–71, in which national and international political conflicts pervaded all levels of culture, it was not so clear who was on which side of the barricades: the Whitney and the Jewish Museum joined the strike in protest against “racism, sexism, repression and war” on 22 May 1970.<sup>17</sup>

But the process which attended the birth of installation art as a genre endowed with leadership potential in the late sixties has more nuances and more central figures than those apparently involved in the provisional armistice between art activism and the institution. It can, in fact, be interpreted as the most evident symptom of a transformation in the economic structure and management of the museum and, by extension, of a redistribution of roles within the art institution. In his contribution to *Blurring the Boundaries. Installation Art 1969–1996*, published by the Museum of Contemporary Art in San Diego (California) to accompany an exhibition bearing the same title, the museum's director, Hugh M. Davies, reflected on the circumstances that had surrounded the flourishing of installation art in the museum since the early seventies.<sup>18</sup> For Davies, radical experimentation with experiential space inside the museum would not have been possible without the injection of federal funds by the NEA (National Endowment for the Arts), founded in 1965 during the Democrat presidency of Lyndon Johnson, inspired by the British Arts Council and reviving the tradition of the Federal Art Project from the Roosevelt era. In his view, it was not likely that the museum's traditional private sponsors would have embarked on such adventures. It is a fact that in its first twenty years of existence the NEA

not only endowed the museums with a certain autonomy but also embraced a public – and sometimes populist – notion of art which coincided, at least in some principles, with the anti-objective, experientialist radicalism of the artists. That was before the years when the ultra-conservative Jesse Helms headed the committee responsible for the NEA in the Senate.

Yet Davies's nostalgic and rather idealized retrospective must not blind us to the fact that many of the first installation exhibitions housed by museums – notably *Spaces* and *Information* – were very visibly carried out with the aid of funds provided by large multinationals, which was paradoxical if we bear in mind the specifically anti-capitalist significance of some of the works. The studies carried out by Reiss and Staniszewski agree in emphasizing the fact that the two exhibitions marked a qualitative leap with regard to the relation between the museum and funding organizations. It might be said that the large companies soon understood the advertising – and tax – advantages of joining and emulating the NEA's subsidy policy in its most populist version. They were not wrong in their decision, in view of the media coverage achieved by the MoMA exhibitions. Although the Art Workers Coalition demanded, unsuccessfully, that Dan Flavin should not accept the infrastructure donated by General Electric for the making of his work, and some sectors of criticism of criticism questioned the morality of the procedure,<sup>19</sup> the fact is that it marked the beginning of a new chapter in the use of the exhibition as entertainment, moving away from the art democratization aims which had given rise to the demonstrations of 1969.

The opening of the museum to the artists' non-objective operations and installations in those first exhibitions at the Whitney and MoMA led to experiments with forms of relationship between the institution, the artist and his work which inverted the traditional art system, pointing towards what was to come in the following decades. First of all, the museum ceased to be a repository for artefacts produced elsewhere – basically in the studio – and itself became the physical and structural framework for the making of those artefacts, displacing the artist's traditional temple, and it also became a patron for them. This contributed to the attempt to break up the basic division of the art system which Daniel Buren attacked in his famous essay "The Function of the Studio" in 1979,<sup>20</sup> but without the revolutionary consequences that the French artist and his companions in *Using the Walls* would have liked.

But the new importance of the museum as a "place" and agent for the avant-garde in what now became normalized installation art was not to be at the expense of the aim of the artist, who acquired a degree of control of the overall process, from production to reception, which was uncommon previously, if we consider the traditional ritual and real transfer of the art object from its maker once it had left the studio and the financial transaction had been completed. What we find, therefore, is a complex redistribution of roles and responsibilities. In a way, the artist was called upon to take over some of the "installation" functions that had previously been in the hands of the institution, which temporarily gave up its space, relieving that space of its original task of orderly exhibition of canonical art and transforming it into a container for the artist's individual interventions. It is interesting to see how the projects of artists directly involved in this process – such as Michael Asher and Bruce Nauman, in the work they did in 1970, the intervention at Pomona College's Montgomery Art Center and *Corridors*, respectively – were concerned precisely

ly with taking the exploration of this new possibility of shaping museum space to the limit.

Some cases, such as the well-known Daniel Buren affair in the Guggenheim Museum's sixth international exhibition in 1971, which led to the removal of his *Peinture-Sculpture* (Painting-Sculpture) installation from the central well in Wright's building, show that even the new system had certain norms and limits that could not be overstepped. It is interesting to recall that it was precisely the American artists involved in Minimalism's "phenomenological turn", Donald Judd and Dan Flavin, who demonstrated those limits by insisting on vetoing the "Frenchman's" work, alleging that it disturbed the "viewing" of their own installations.<sup>21</sup>

As we all know, installation art had to wait over a decade for its definitive introduction – two decades in the case of the MoMA, which did not repeat the experiment until 1991, when it showed *Dislocations*, with installations by Bruce Nauman, Louise Bourgeois, Chris Burden, Sophie Calle, Ilya Kabakov, David Hammons and Adrian Piper; but, to a large extent, the writing was already on the wall. When Dan Cameron reflected in 1984 on the causes that explained the unstoppable return of installation art after the Transavanguardia impasse, he downplayed the rejection of the definition of the work of art as a consumer object and emphasized that "simply, more and more artists are realizing the unlimited potential of installation art in terms of absolute control".<sup>22</sup> He also added that, in contrast to the tendency to disorder, improvisation and chaos in the installations of the early seventies, the new installations were characterized by systematic exercise of that control. The replacement of chaos by control – more and more often also self-imposed – is not the only differential feature in the new waves of installation art that have appeared since then. It is well known that there has also been an accentuation of the complementary tendency mentioned earlier: the growing importance of the museum, which is experiencing a second "Golden Age" as a result of adapting its managerial and financial structure, its relation with visitors and even its architectural configuration and urbanistic dimension in order to become a perfect vehicle for the new, artist-designed temporary devices for "producing experience", even to the point of itself becoming a mega-installation. The present symbiosis between museum and installation not only encourages a progressive "taming" of the ingredients of transgression which were a feature of that practice in its early stages but has also given rise to a progressive stylization of its formats and contents. In order to cut costs and encourage easy distribution and assembly of works, exhibition circuits are directing this homogenization towards the production of audiovisual environments with the use of increasingly standardized technologies.

Having said all this, it would be equally wrong to make an absolute rejection of the heritage of phenomenology and process which led to the installation art that currently prevails, or to opt for a melancholy acceptance of it, as in Alex Potts's case, because it is the only art possible in our time. Moreover, many of those who criticize it in its entirety, casting doubt on the very legitimacy of the medium (and not just its specific formulations), often tend to do so on the basis of distinctly reactionary positions, marked by a nostalgia for a system of unchangeable securities and values. Amelia Jones is right in attributing importance to the critical potential of the phenomenological turn initiated by Minimalism by its affirmation of the contingency of the self in its relation with the world and the consequent decentering of the self-sufficient subject of modernity. In this respect, phenomenology was a good ally of the activism of

difference: “From minimalism and body art to installation, artists increasingly enact the body as a means of asserting the particularity of each subject as it is expressed and experienced in relation to the work of art [...] Given the long, tenacious history of Anglo-patriarchy in U.S. and European modern and postmodern culture, this becomes a specially charged gesture as played out in the practices of highly politicized artists of color, queer artists, and feminist artists.”<sup>23</sup>

To conclude, I would like to refer to the critical shift of someone who was one of the champions of the phenomenological turn in the early seventies, Rosalind Krauss. In a 1990 article with a title that makes a gentle allusion to Frederic Jameson’s views (“The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum”), Krauss reflected, not without some bitterness, on the paradoxical mingling of the distinctive characteristics of Minimalism, which had really been its most celebrated “phenomenological” discoveries, and the new type of spectacular, ahistorical, postmodern museum which aimed at the intensification of the tourist’s experience imagined by Thomas Krens for the MASS MoCA in Massachusetts.<sup>24</sup> Trusting in his intuition, a year after that article Thomas Krens, director of the Solomon R. Guggenheim Museum since 1987, undertook a risky operation in which the institution acquired 350 works of Minimal Art from the Panza di Biumo collection and received a further 335 on loan, having to dispose of some of the historical avant-garde jewels in the museum’s collection in order to do so. Shortly afterwards negotiations were begun for the construction of the Guggenheim building in Bilbao, where the huge main room was to be the “specific site” for a monumental work by Richard Serra.

Now that we have entered the third millennium, Rosalind Krauss has shown signs of even greater scepticism in the chapter which she devotes to the year 1976 in her major *Art since 1900*, where she has not been able to resist emphasizing the synchrony between the massive exhibition devoted by the Metropolitan to Tutankhamen’s treasure and the founding of P.S.1, a normalized version of the alternative venues of the sixties. In 1999 the MoMA took over the famous Queens site. It is noteworthy that the running head which identifies the chapter is “The Institutional Structure of Art”.<sup>25</sup>

## NOTES

1. Lippard, Lucy: *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Akal, Madrid 2004. Originally published as *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Praeger, New York 1973.
2. Potts, Alex: *The Sculptural Imagination. Figurative, Modernist, Minimalist*. Yale University Press, New Haven 2001, pp. 378–379.
3. Reiss, Julie H.: *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*. MIT Press, Cambridge (Mass.) 1999, p. 61.
4. *Anti-Illusion: Procedures/Materials*. Whitney Museum of Art, New York 1969, with texts by James Monte and Marcia Tucker.
5. *Ibid.*, p. 17.
6. The *Artforum* text is included in Lucy Lippard’s *Seis años...*, op. cit., pp. 85–86, and was republished in the catalogue *The New Sculpture 1965–1975*. Whitney Museum of Art, New York 1990.
7. Like “Antiform”, Max Kozloff’s essay returns to the question of the connection between the new Process Art and Action Painting. It is quoted in “Towards Installation” in the book by Nicolas de Oliveira, Michael Petry and Nicola Oxley: *Installation Art*. Thames & Hudson, London 1994, pp. 24–25.
8. The circumstances surrounding the MoMA’s exhibition *Spaces* have been documented and analysed in detail by Julie H. Reiss in *From Margin to Center*, op. cit., pp. 86–96.
9. O’Doherty, Brian: *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Lapis Pres, Santa Monica and San Francisco 1986, p. 34.
10. Fried, Michael: “Art and Objecthood”, *Artforum*, vol. 5, 10 June 1967, pp. 12–23, translated in the author’s anthology *Arte y objetualidad*. Antonio Machado, Madrid 2004.
11. Jameson, Fredric: “Postmodernism and Utopia”, in *Utopia post Utopia: Configurations of Nature and Culture in Recent Sculpture and Photography*. ICA Boston, Cambridge (Mass.) 1988, p. 15.
12. Staniszewski, Mary Anne: *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. MIT Press, Cambridge (Mass.) 1998.
13. Celant, Germano: *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art*. Biennale di Venezia, Venice 1977.
14. Reiss, Julie H.: Op. cit., p. xi.
15. *Ibid.*, p. 88.
16. Staniszewski, Mary Anne: Op. cit., pp. 263–269.
17. Staniszewski, Mary Anne: Op. cit., p. 269.
18. Davies, Hugh: “Introducing Installation. A legacy from Lascaux to last week”, in *Blurring the Boundaries. Installation Art 1969–1996*. Museum of Contemporary Art of San Diego, San Diego 1997, pp. 8–11.
19. See Reiss, Julie H.: Op. cit., pp. 95–97, and Staniszewski, Mary Anne: Op. cit., pp. 282–287.
20. Buren, Daniel: “The Function of the Studio”. *October*, no. 10, 1979, pp. 51–58.
21. On the many aspects of the Buren affair, see Alberro, Alexander: “The Turn of the Screw: Daniel Buren, Dan Flavin, and the Sixth Guggenheim International Exhibition”. *October*, no. 89, 1997, pp. 57–84.
22. Cameron, Dan, in *Arts*, vol. 5, no. 4, 1985, pp. 66–67. Quoted in Reiss, Julie H.: Op. cit., p. 132.
23. Jones, Amelia: “The 1970’s Situation and Recent Installation”, in Suderburg, Erika (ed.): *Space, Site, Intervention. Situating Installation Art*. Minnesota University Press, Minneapolis 2000, p. 336.
24. Krauss, Rosalind: “The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum”. *October*, no. 55, 1990, pp. 3–17. The MASS MoCA, Krens’s first great project, conceived a year before he took over the Guggenheim emporium in 1987, did not open to the public until 1999.
25. Krauss, Rosalind: “1976”, in *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Thames & Hudson, New York 2004, pp. 576–579.

# INSTALLATION ART AND ITS LEGACY

Claire Bishop

“Perhaps all our models, not only of history but of the aesthetic, are secretly models of the subject.” Hal Foster<sup>1</sup>

Installation art differs from traditional media (sculpture, painting, photography, video) in that it addresses the viewer directly as a literal presence in the space. Rather than imagining the viewer as a pair of disembodied eyes that survey the work from a distance, installation art presupposes an *embodied* viewer whose senses of touch, smell and sound are as heightened as their sense of vision. This insistence on the literal presence of the viewer is arguably the key characteristic of installation art. This idea is not new: at the start of her book *From Margin to Center: The Space of Installation Art* (1999), Julie Reiss highlights several recurrent characteristics that persist in attempts to define installation, one of which is that “the spectator is in some way regarded as integral to the completion of the work”.

The argument, then, is that installation art presupposes a viewing subject who physically enters into the work to experience it, and that it is possible to categorise works of installation by the type of experience that they structure for the viewer. Of course, it is possible to say that all art presumes a subject – insofar as it is made by a subject (the artist) and is received by a subject (the viewer). In the case of traditional painting and sculpture, however, each element of this three-way communication (artist–work of art–viewer) is relatively discrete. By contrast, installation art, from its inception in the 1960s, sought to break radically with this paradigm: instead of making a self-contained object, the artist began to work in specific locations, where the entire space was treated as a single situation into which the viewer enters. The work of art was then dismantled and often destroyed as soon as this period of exhibition was over, and this ephemeral, site-responsive agenda further insists on the viewer’s first-hand experience.

Because viewers are addressed directly by every work of installation art – by sheer virtue of the fact that these pieces are large enough for us to enter them – our experience is markedly different from that of traditional painting and sculpture. Instead of *representing* texture, space, light and so on, installation art *presents* these elements directly for us to experience. This introduces an emphasis on sensory immediacy, on physical participation (the viewer must walk into and around the work), and on a heightened awareness of other visitors who become part of the piece. Many artists and critics have argued that this need to

move around and through the work in order to experience it *activates* the viewer, in contrast to art that simply requires optical contemplation (which is considered to be passive and detached). This activation is, moreover, regarded as emancipatory, since it is analogous to the viewer’s engagement in the world. A transitive relationship therefore comes to be implied between “activated spectatorship” and active engagement in the social-political arena.

The idea of the “decentred subject” runs concurrently with this. The late 1960s witnessed a growth of critical writing on perspective, much of which inflected early twentieth-century perspective theories with the idea of a panoptic or masculine “gaze”. In *Perspective as Symbolic Form* (1924), the art historian Erwin Panofsky argued that Renaissance perspective placed the viewer at the centre of the hypothetical “world” depicted in the painting; the line of perspective, with its vanishing point on the horizon of the picture, was connected to the eyes of the viewer who stood before it. A hierarchical relationship was understood to exist between the centred viewer and the “world” of the painting spread before him. Panofsky therefore equated Renaissance perspective with the rational self-reflexive Cartesian subject (“I think, therefore I am”).

Artists throughout the twentieth century have sought to disrupt this hierarchical model in various ways. One thinks of Cubist still life, in which several viewpoints are represented simultaneously, or El Lissitzky’s idea of “Pangeometry”. In the 1960s and 1970s the relationship that conventional perspective is said to structure between the work of art and the viewer came increasingly to attract a critical rhetoric of “possession”, “visual mastery” and “centring”. These theories, which proliferate in the 1970s and are broadly describable as poststructuralist, seek to provide an alternative to the idea of the viewer that is implicit in Renaissance perspective: that is, instead of a rational, centred, coherent humanist subject, poststructuralist theory argues that each person is intrinsically dislocated and divided, at odds with him- or herself. In short, it states that the correct way in which to view our condition as human subjects is as fragmented, multiple and decentred – by unconscious desires and anxieties, by an interdependent and differential relationship to the world, or by pre-existing social structures. This discourse of decentring has had particular influence on the writing of art critics sympathetic to feminist and postcolonial theory, who

argue that fantasies of “centring” perpetuated by dominant ideology are masculinist, racist and conservative; this is because there is no “right” way of looking at the world, nor any privileged place from which such judgements can be made. As a consequence, installation art’s multiple perspectives are seen to subvert the Renaissance perspective model because they deny the viewer any one ideal place from which to survey the work.

Insisting on the viewer’s first-hand experience in the work, installation art has, then, come to justify its claims to political and philosophical significance on the basis of two arguments: *activated spectatorship* and the idea of the *dispersed or decentred subject*. This argument supports a consensus widely held among academics, curators, critics and practitioners of contemporary art that the decentring of normative (i.e. modern) subjectivity is today a *fait accompli*. In this essay these claims are re-examined, alongside the question of whether the achievements of critical postmodernism can be considered so unproblematically accomplished. The discourses identifiable as shaping the formation of the latter – phenomenology, poststructuralism, feminism, postcolonialism – raise a number of problems and contradictions that persistently intrude on a history of installation exclusively based on those models.

The installation *Empty Club* (1996), by the Mexican artist Gabriel Orozco, comprised a series of interventions in a disused gentlemen’s club in London. One of these featured an oval, pocketless billiard table, above which was a red ball, hanging from the ceiling by a fine wire like a pendulum. In the catalogue, the critic Jean Fisher notes that, in navigating the installation, visitors came to understand that an imperial world view was being undermined by a “cryptic or hermetic order for which the game rules have not been provided”:

“In a deterritorialised world that no longer possesses a centre (a *telos* – an organising principle such as God, the Imperium, or even the gentlemen’s club), there can be only a multiplicity of inflections or contingent points of view [...] in *Oval Billiard Table*, the swinging pendulum-ball challenges the authority of the gravitational centre – a position which we cannot occupy. Moreover, unlike a regular billiard table, Orozco’s pocketless ellipse provides no privileged position from which to survey the field, but an indefinite number of equally tangential points of view. And perhaps significantly, it in *itself* does not present a game of elimination (no balls or players are knocked out of play) although the relations of its parts may change; in other words, displacement is an event inherent in the work’s internal relations as well as those with the spectators or players.”<sup>2</sup>

She goes on to argue that because visitors are “unable to map themselves within an entirely familiar field” they “lose a sense of certainty – and become ‘decentred’”. In other words, Fisher makes a direct analogy between the viewer’s *experience* of the work and a politically correct viewing *subject* – as if Orozco’s installation, by inducing a sense of disorientation, could produce a viewer who identifies with a decentred postcolonial subject position. Yet how is this “fragmented” viewer to recognise his or her own displacement unless from a position of rational centredness? Throughout Fisher’s text, and many like it, we find the viewer of installation art posited both as a decentred subject *yet also* as a detached onlooker, the ground of perceptual experience.

The same problem gnaws at the account of installation art as defined so far: the decentring triggered by installation art is to be experienced and rationally understood from a position of centred subjectivity. Everything about installation art’s structure and *modus operandi* repeatedly valorises the viewer’s first-

hand presence – an insistence that ultimately reinstates the subject (as a unified entity), no matter how fragmented or dispersed our encounter with the art turns out to be. Perhaps more precisely, installation art *instates* the subject as a crucial component of the work – unlike body art, painting, film and so on, which (arguably) do not insist upon our physical presence in a space. What installation art offers, then, is an experience of centring *and* decentring: work that insists on our centred presence in order then to subject us to an experience of decentring. In other words, installation art does not just articulate an intellectual notion of dispersed subjectivity (reflected in a world without a centre or organising principle); it also constructs a set in which the viewing subject may experience this fragmentation first-hand.

Thus the “decentring” of the viewer staged by contemporary art is not as simple and automatic as it first appears. Installation art’s emphasis on first-hand experience arises in the 1960s as a response to mediated consumer culture and from opposition to the work of art as commodity. But in doing so it admits a flood of conflicting appeals to the viewer’s authentic experience of “heightened consciousness” (of body, self, place, time, social group) as – paradoxically – both an assertion of *and* a decentring of subjectivity. This is because installation art plays on an ambiguity between two types of subject: the *literal* viewer who steps into the work, and an abstract, philosophical *model* of the subject that is postulated by the way in which the work structures this encounter. To an extent this observation was pre-empted by Dan Graham in 1978, who noted that 1960s art was a “new form of Kantian idealism” in which “the isolated spectator’s ‘subjective’ consciousness-in-itself replaces the art object to be perceived-for-itself; his/her perception is the product of the art. Thus, instead of eliminating the physically present art object, environmental art’s meditative approach creates a secondary, veiled object: the viewer’s consciousness as a subject.”<sup>3</sup> Graham’s comment points to the ambiguity at the heart of installation art: does the viewer’s consciousness become the subject/object, or the subject matter? Installation art and its literature elides the two subjects of its address – the literal viewing subject (who enters the work as a “veiled object”) and an abstract model of the subject (of which the viewer is ideally made aware through being in the work).

This tension – between the dispersed and fragmented *model subject* of post-structuralist theory and a self-reflexive viewing subject capable of recognising its own fragmentation – is demonstrated in the apparent contradiction between installation art’s claims to both *decentre* and *activate* the viewer. After all, decentring implies the lack of a unified subject of conscious will (that is, a “modern” subject). The conception of democracy as antagonism put forward by Laclau and Mouffe goes some way towards resolving this apparent conflict; even so, most installations are underpinned by a more traditional model of political activation and therefore of “modern” subjectivity. As such, they operate on two levels, addressing the literal viewer as rational individual, while simultaneously positing an ideal or philosophical model of the subject as decentred. Both types of viewer are implied, but it is impossible to reduce one to the other: I (Claire Bishop) am not interchangeable with the subject of phenomenological consciousness posited by a Bruce Nauman installation. But, paradoxically, I (Claire Bishop) am subjected by Nauman’s work to an experiment that fragments my perception of myself as a self-contained and coherent ego.

Some would argue that this split sense of the “subject” – as both centred *and* decentred – indicates a failure of installation art, not least because this is an age marked so strongly by proclamations that the philosophical subject is not sim-

ply decentred, but completely dead.<sup>4</sup> This argument might run as follows: installation art feeds off the poststructuralist project to disperse the singular and unified subject and to propose an alternative model of subjectivity as fragmented and multiple; yet, in doing this, installation art's repeated emphasis on the need for a *literal* viewer makes of us a point of synthesis that undermines such deconstructions of interiority, self-presence and mastery. However, the situation is more nuanced and complex than this argument permits: installation art posits us *both* centred and decentred, and this conflict is *itself decentring* since it structures an irresolvable antagonism between the two. Installation art calls for a self-present viewing subject precisely in order to subject him/her to the process of fragmentation. When successful, this involves an overlap between the philosophical model of subjectivity presupposed by the work and the production of this model in the literal viewer who experiences it first-hand. By this means, installation art aims not only to problematise the subject as decentred, but also to produce it.

This interplay is what differentiates the viewer's presence in installation art from that implied by Michael Fried's famous (and quasi-religious) assertion that "presentness is grace".<sup>5</sup> The differences are clear: for Fried, "presence" refers to the work of art, rather than the viewer, who is virtually *eclipsed* by the work of art (ideally, abstract painting and sculpture); Fried's model of the subject is centred and transcendent, adequate to the centred and self-sufficient painting before us. Installation art, by contrast, insists upon the viewer's physical presence precisely *in order to subject it to an experience of decentring*, a transition adequate to the context-dependent work in which we stand. But herein lies a crucial difference between installation art's use of philosophy and what the latter actually articulates. Merleau-Ponty's phenomenology is an account of our *everyday* relationship to the world and is not intended to engender specific mechanisms of subjective fragmentation; likewise, for Freud and Lacan we are "decentred" at all times, not just when experiencing a work of art. By seeking to contrive a moment of decentring, installation art implicitly structures the viewer a priori as centred. Even so, it is the achievement of installation art that, on some occasions (and these may only be rare), the ideal model of the subject overlaps with our literal experience, and we genuinely do feel confused, disoriented and destabilised by our encounter with the work.

The degree of proximity between model subject and literal viewer may therefore provide a criterion of aesthetic judgement for installation art: the closer the ideal model to the literal viewer's experience, the more compelling the installation. It is possible to say that installation art's insistence on the viewer's experience aims to thrust into question our sense of stability in and mastery over the world, and to reveal the "true" nature of our subjectivity as fragmented and decentred. By attempting to expose us to the "reality" of our condition as decentred subjects without closure, installation art implies that we may become adequate to this model, and thereby more equipped to negotiate our actions in the world and with other people. That this is to be achieved by our literal immersion in a discrete space contiguous with the "real world" has been the tacit manifesto – and achievement – of installation art.

### Afterword: Installation art today

In the Summer 2004 issue of *Artforum*, James Meyer lamented the new trends for museums to endorse "an art of size". He quoted critic Hal Foster on the Bilbao Guggenheim: "To make a big splash in the global pond of spectacle cul-

ture today, you have to have a big rock to drop". Big audiences are assumed to demand, and like, big works: wall size video-film projections, oversize photographs and overwhelming sculptures. Rather than "inducing awareness and provoking thought", wrote Meyer, this type of art is "marshalled to overwhelm and pacify". Installation art increasingly solicits high-budget sponsorship, contributing to a widespread sense among artists and critics that it has reached its sell-by date. Liam Gillick observes that "the word/phrase [installation art] has come to signify middlebrow, low talent earnestness of production and effect with neo-profound content. This has been compounded by the frequent use of the word to indicate any repressed spectacle in a gallery context". Gillick, like many, is resistant to labelling himself an installation artist. Thomas Hirschhorn has repeatedly rejected installation as a description of his work, instead preferring the commercial and pragmatic resonance of the word display. Others, such as Paul McCarthy with his *Piccadilly Circus* (2003) or Dominique Gonzalez-Foerster, insist that it is just one of many methods they embrace.

While the works of these artists make the visitors feel aware of the space they are in, many in the 1990s placed more emphasis on the viewer's active participation to generate the meaning of the work – a trend that cultural critic Nicolas Bourriaud described as "relational aesthetics". For 1997's *Untitled (tomorrow is another day)* Rirkrit Tiravanija re-created his New York apartment at the Cologne Kunstverein and kept it open 24 hours a day, allowing visitors to come and make food, sleep, watch TV, or have a bath. Christine Hill, by contrast, made *Volksboutique*, a fully functioning second-hand clothes shop, for *Documenta X* in 1997. In both examples, the emphasis is less on the visual appearance of the space than on the uses made of it by visitors. More experimentally, Carsten Höller has created environments and contraptions, such as his *Pealove Room* (1993), a small space in which to make love without touching the ground (the work comprises two sex harnesses, a mattress and a phial and syringe containing PEA, the chemical produced by the body when in love), or the *Flying Machine* (1996), in which viewers are strapped into a harness and fly in circles above a room, able to control the speed but not the direction of their journey.

Other artists have turned installation art into a branch of interior design. Jorge Pardo's funky decor for the café bar of K21 in Düsseldorf exemplifies this trend, as does Michael Lin's pink oriental floor design for the lounge of the Palais de Tokyo, Paris. Pardo has also designed and built a house at 4166 Sea View Lane, Los Angeles, as both his home and a work of art. It was initially subsidised by the L.A. Museum of Contemporary Art in conjunction with his solo exhibition there in 1998, when it was open to the public. Now it is Pardo's property, although the museum keeps a public file and directions to the house at its information desk. His recent exhibition in London featured photographs of a house in Mexico which he is renovating for sale as a work of art. But unlike installation art that adopts the house as a format – such as Gregor Schneider's endlessly reworked *Totes Haus ur* (Dead House Ur) (1984 onwards) – Pardo's interiors are a backdrop to the activity rather than the main event: any interest in perceptual immediacy of the viewer's consciousness has dissipated into a tasteful design aesthetic, more lifestyle experience than cultural content.

A third way in which installation art has changed in the last decade is the rise of artist-curated exhibitions. Mike Kelley's *The Uncanny* (1993) is typical in that it operated on two levels: as an exhibition of objects by other people, and as a single work by the artist. For most viewers, *The Uncanny* was experienced as a

collection of unsettling sculptures and polychromatic human doubles. As the critic Alex Farquharson wrote in a review of the show: “Instead of feeling we were in a modern art gallery, it seemed we’d stumbled on a horror film set, an eighteenth century anatomy lesson, a hideous crime scene and an occultist tableau.” For those familiar with Kelley’s work, it could be seen as an extension of his interest in psychoanalysis and abjection, and as an exploration of these ideas in an exhibition format. *Klütterkammer*, John Bock’s 2004 show at the ICA, London, complicated this idea further. The network of tunnels, cabins and platforms that Bock constructed around the galleries served to house a selection of strange historical ephemera (such as Rasputin’s fingernail), his own work and that of other people who have influenced him (more than 40 artists, including Martin Kippenberger, Cindy Sherman, John McCracken, Matthew Barney and the Viennese Actionists). Viewers had to crawl along wooden boxes, struggle past woolly obstacles and climb rickety ladders to see the work. All the objects became tainted by the eccentric gloss of Bock’s world view, but made total sense within his haphazard wonderland of tinfoil, hay bales and revoltingly felted blankets.

The variety of work detailed above demonstrates that installation art has today become many things. But, as Gillick observes, to speak of its “end” is extremely difficult, as the term describes “a mode and type of production rather than a movement or strong ideological framework”. Despite the dearth of a mani-

festo, one can nevertheless point to a persistence of certain ideas in the work of contemporary artists who continue its tradition. These values concern a desire to activate the viewer – as opposed to the passivity of mass-media consumption – and to induce a critical vigilance towards the environments in which we find ourselves. When the experience of going into a museum increasingly rivals that of walking into restaurants, shops or clubs, works of art may no longer need to take the form of immersive, interactive experiences. Rather, the best installation art is marked by a sense of antagonism towards its environment, a friction with its context that resists organisational pressure and instead exerts its own terms of engagement.

#### NOTES

1. Foster, Hal: “Trauma Studies and the Interdisciplinary”, in *de-, dis-, ex-*, vol. 2, p. 165.
2. Fisher, Jean: text in the catalogue *Empty Club. Gabriel Orozco*. Artangel, London 1996, pp. 19–20.
3. Graham, Dan: “Public Space/Two Audiences”, in Alberro, Alexander (ed.): *Two-Way Mirror Power. Selected writings by Dan Graham on his art*. MIT Press, Cambridge Mass. 1999, p. 157.
4. “Structuralism, deconstruction, historicism – so many of our contemporary discourses have announced the [...] atomisation and demise of the subject, that one cannot help but be struck by the very thoroughness of its effacement.” Joan Copjec, “Introduction”, in Copjec, Joan (ed.): *Supposing the Subject*. London 1994, p. xi. Copjec is thinking of Lacan’s positioning of the subject as split (ex-centric to the Freudian ego), of Roland Barthes’s “death of the author”, of Foucault’s subject as an effect of discourse, and of Derrida’s re-inscription of the subject as one of *différance*, *destinerrance* and alterity.
5. Fried, Michael: “Art and Objecthood”. *Artforum*, Summer 1967, p. 22.



# INDEX

<b>JOHN BALDESSARI</b>	page 283	<b>ALLAN McCOLLUM</b>	page 287
<b>LOTHAR BAUMGARTEN</b>	page 289	<b>ANTONI MIRALDA AND BENET ROSELL</b>	page 279
<b>DARA BIRNBAUM</b>	page 283	<b>ANTONI MUNTADAS</b>	page 284
<b>CHRISTIAN BOLTANSKI</b>	page 286	<b>JUAN MUÑOZ</b>	page 291
<b>JAMES LEE BYARS</b>	page 285	<b>BRUCE NAUMAN</b>	page 275
<b>CARMEN CALVO</b>	page 295	<b>JUAN NAVARRO BALDEWEG</b>	page 297
<b>TERESA CEBRIÁN</b>	page 290	<b>EVARIST NAVARRO</b>	page 296
<b>VICTORIA CIVERA</b>	page 292	<b>MIQUEL NAVARRO</b>	page 288
<b>NACHO CRIADO</b>	page 294	<b>JOSÉ ANTONIO ORTS</b>	page 295
<b>MARIBEL DOMÈNECH</b>	page 290	<b>MARJETICA POTRC</b>	page 298
<b>PETER FISCHLI &amp; DAVID WEISS</b>	page 285	<b>MANOLO QUEJIDO</b>	page 293
<b>JOAN FONTCUBERTA</b>	page 286	<b>DIETER ROTH</b>	page 278
<b>HAMISH FULTON</b>	page 278	<b>REINER RUTHENBECK</b>	page 277
<b>SUSY GÓMEZ</b>	page 296	<b>RICHARD SERRA</b>	page 282
<b>FEDERICO GUZMÁN</b>	page 293	<b>ROBERT SMITHSON</b>	page 276
<b>RICHARD HAMILTON, JOHN VOELCKER, JOHN McHALE</b>	page 275	<b>SERGE SPITZER</b>	page 287
<b>GARY HILL</b>	page 292	<b>JAMES TURRELL</b>	page 298
<b>PER KIRKEBY</b>	page 289	<b>RICHARD TUTTLE</b>	page 281
<b>GUILLERMO KUITCA</b>	page 291	<b>HANNSJÖRG VOTH</b>	page 297
<b>ÁNGELES MARCO</b>	page 288	<b>GILBERTO ZORIO</b>	page 294
<b>GORDON MATTA-CLARK</b>	page 280	<b>JOSÉ M<sup>a</sup> YTURREALDE</b>	page 279



**RICHARD HAMILTON** London (United Kingdom) 1922  
**JOHN McHALE** Glasgow (United Kingdom) 1922–1978  
**JOHN VOELCKER** Preston (United Kingdom) 1927

FUN HOUSE, 1956

Prefabricated stand for the installation of *Fun House*

Wood, metal and other materials, 500 x 600 x 300 cm (variable dimensions)

Donated by the artist, 1995

The “First Pop Age” is the name that the American critic Hal Foster gave to a series of reflections and practices performed in England by the members of the Independent Group, a collective of architects, critics and artists particularly active in connection with the Institute of Contemporary Art in London. In 1952 the group began to carry out various activities and debates about contemporary culture and technology with the idea of reviewing the postulates of modernity at the end of the Second World War. In a country fully engaged in social and economic readjustment, the transition from a producer society to a consumer society imbued them with an optimistic spirit strongly influenced by their distant view of the American phenomenon. The mass media, advertising and new technological achievements held out promises of democratization and prosperity, which was translated into an attitude of openness to all expressions of culture. Horizontal or vertical distinctions were no longer made, either between highbrow and lowbrow or between different disciplines of art.

The group’s most influential exhibition was *This Is Tomorrow*, presented at the Whitechapel Art Gallery in 1956. In it, 12 teams of artists worked on the construction of their respective proposals of environments with a common leitmotiv of interdisciplinary collaboration. *Fun House*, created by “group 2”, the visual artists Richard Hamilton and John McHale and the architect John Voelcker, became the most successful of them all, and the poster designed by Hamilton to represent “group 2”, *Just what is it that makes today’s homes so different, so appealing?*, is now one of the best-known images of Pop culture and one of the key works of 20th-century art. As Hamilton said, “we became aware of the possibility of seeing the whole world, at once, through the great visual matrix that surrounds us; a synthetic, ‘instant’ view. Cinema, television, magazines, newspapers immersed the artist in a total environment ...” And in the catalogue the three members of the group proclaimed: “We reject the notion that ‘tomorrow’ can be expressed through the presentation of rigid formal concepts. Tomorrow can only extend the range of the present body of visual experience.” *Fun House* was a multimedia (and even multisensory) environment in which, as in a three-dimensional collage, items taken from films, consumer culture and “high” art were exhibited without hierarchies,<sup>1</sup> “put together and presented as excitingly as possible”. Looking back later on his collaboration with McHale and Voelcker, Hamilton explained: “The ideas were certainly mutual; we were agreed that the show should represent the things that we’d talked about in the Independent Group, like Pop Art, pop music, cinema and all the other things you see in a list when Pop Art is mentioned. John McHale was very interested in optical matters, Gestalt psychology and all the rest. I took a few ideas from John and incorporated them into the exhibition. John Voelcker designed the structure.” Yet McHale and Hamilton moved apart during the process, and *Fun House* actually has more things in common with Hamilton’s work, such as his admiration for Duchamp’s work (some of whose motifs were reproduced, taken from his rotoreliefs), and his interest in the design of exhibitions as a way of controlling the context – another of Duchamp’s ideas – in which works and images are perceived and interpreted.

1. For a more extensive description of *Fun House*, see Isabel Tejada’s essay in this catalogue.

**BRUCE NAUMAN** Fort Wayne, Indiana (United States), 1941

BOUNCING IN THE CORNER #1, 1968

Video, black and white, sound, 60 min

Acquisition, 1996

BOUNCING IN THE CORNER #2, 1969

Video, black and white, sound, 60 min

Acquisition, 1996

REVOLVING UPSIDE DOWN, 1968

Video, black and white, sound, 60 min

Acquisition, 1996

WALL FLOOR POSITIONS, 1968

Video, black and white, sound, 63 min

Acquisition, 1996

STAMPING IN THE STUDIO, 1969

Video, black and white, sound, 63 min

Acquisition, 1996

GOOD BOY, BAD BOY, 1985

Video (two videotapes, two monitors), colour, sound, 15:20 min

Acquisition, 1993

MODEL FOR TUNNELS, 1981

Reinforced plaster, iron and wood, 80 x 475 x 447 cm

Acquisition, 1991

Although he finally graduated in art, Bruce Nauman had started his university studies in the field of mathematics: “I didn’t succeed in becoming a mathematician, but I think there was a certain air of that way of thinking that was very similar and that transferred to art. That investigative activity is necessary.” At the time (late sixties) many artists were radically reconsidering the meaning of their activity and the way in which they carried it out, going beyond disciplines and styles. In his attempts to free himself from conditioning factors there were various starting points, and Nauman decided to begin with his studio: “If I was an artist and I was in the studio, then anything that I did in the studio had to be art. At that point art became more an activity than a product.” Convinced that “any movement made in this space could have artistic value”, Nauman began to record simple, obsessive actions, as he had done publicly during his time as a student at California University: “... standing with my back to the wall for forty-five seconds or a minute, standing away from the wall, bending at the waist, squatting, sitting, and finally lying down. There were seven different postures in relation to the wall and the floor. Then I completed the whole sequence again, but standing away from the wall, facing the wall, and at the end facing left and right. There were twenty-eight different postures in all, and the presentation lasted half an hour.” Three years later, Nauman repeated this action in private for the video *Wall Floor Positions* (1968). The camera became a witness of Nauman’s evolution during those years, a period when he made about twenty-five films or videos.

In fact, the video camera became such a frequent instrument of self-analysis for artists that the American theorist Rosalind Krauss associated video with an “aesthetics of narcissism”. The introduction of the new medium in the emerging artistic practices of performance and body art was accompanied by fruitful consequences in the issues that these works posed in their relation with space, time and the viewer.

The actions that Nauman performed in the studio involved notions such as the conscious exploration of the body in an exercise of awareness of himself and his relation with space: “I thought of them as dance problems without being a dancer, interested in the kind of tension that arises when you try to keep your

balance and can't." Nauman recorded them live, without edits, avoiding any kind of visual attraction and instead concentrating on the activity. At first he used the camera on its own to record them, but he soon began to work with the possibilities inherent in the medium. Videos such as *Wall Floor Positions*, mentioned earlier, *Stamping in the Studio*, *Bouncing in the Corner #1*, or *Revolving Upside Down* were not documents with which to restore the presence of the artist in action at some later time; they were carefully thought-out video works made with minimal means. He often turned the camera upside down or tilted it in these works, to cause spatial disorientation. In each tape Nauman used various kinds of static shot throughout its duration (*Revolving Upside Down* has a general view of the studio, while *Bouncing in the Corner* only shows his body from neck to ankles). The monitor on which these works are shown helps to contribute to a sense of confinement which emphasizes their Beckett-like atmosphere. Nauman quickly realized the possibility of rewinding the video, because it allowed continuous reproduction, definitively blocking any narrative with a beginning or end and frustrating all thoughts of purpose in the actions. By means of these strategies, which do not eliminate a certain dryness and some irritating qualities, the viewer is obliged to make a constant mental effort and readjustment, blocking identification and vicarious experience.

In the early seventies, Nauman moved from the experience of the artist himself in the isolation of the studio to the construction of environments for the viewer. This shift is connected with his reading about Gestalt psychology: the conception of intentionally upsetting, destabilizing spaces had to do with a desire to make the viewer confront very controlled spatial situations and cause an analysis of the physical and psychological responses that they aroused, while at the same time offering a reflection on the social regulation of space and vigilance. Although these first settings (such as *Performance Corridor*, 1969) were intended to be experienced by a single person, Nauman soon became interested in the conception of larger spaces in which to explore collective behaviour, motivated partly by reading Elias Canetti's *Crowds and Power* and by the metaphor that Beckett used to describe a community trapped in a cylinder in *The Lost Ones*. Nauman said of this latter work, "When I read it, a very powerful connection with much of what I had done till then pushed me in the direction of the 'tunnels' and the kind of indirect comment that they make on society." *Model for Tunnels* is part of a series that Nauman started making in 1977, although the first drawings connected with these designs date from the beginning of the decade: models of underground corridors, wells, trenches, etc., made of all kinds of materials that he found in his studio (cellophane, plaster, iron, cardboard, paper, wood, etc.). Although they were models, and not really transitable spaces, "perception in itself – the viewer's encounter with his body and mind in relation to the art object – can be interpreted as the theme of Nauman's work," as Nancy Spector commented. In fact, the large scale that he uses in these models is directly connected with his desire to make a psychological impact on the viewer: "The scale gives two kinds of information: physical and visual information and intellectual information which indicates that the sculpture is only a model. You immediately start imagining what it would be like in its real size and how you would react to it" (Bruce Nauman). All the models show various developments of controlled disturbing environments, unconnected places of transit or of exasperating circularity which lead nowhere. They have various configurations: triangular sections, unequal paths, openings leading to an exterior which one cannot reach without running the risk of falling, or disorienting changes in level.

In an interview with Joan Simon in 1989, Bruce Nauman commented: "My work comes from a frustration with the human condition. And from how people refuse to understand other people. It's not that I think I can change it, but it's such a frustrating part of human history ..." *Good Boy, Bad Boy*, his first work in video since 1973, shows an extreme conciseness typical of Nauman, yet it arouses complex responses in the viewer. Two monitors set at head height show close-ups, of a black man and a white woman, respectively. They both say the same hundred sentences in a continuous loop, noticeably more concerned with speaking than with listening. The sentences are simple, repetitive conjugations. Despite their apparent banality, however, they range over personal confession and imprecation, solemn moral description, trivial comment and helplessness. The recital begins slowly. Soon the natural rhythm of each person's diction causes the two voices to go out of sync. This introduces a tension that grows as the actors give an increasingly angry quality to their lines, speaking to a viewer who finds he is addressed by the gaze and utterances of the actors from the outset: "It involves you by speaking to you ... It is not a conversation: you are not allowed to speak. But you are involved simply by the fact that someone is using this kind of discourse." As in many of Nauman's works, here language plays a central part. In other cases it was written language, but Robert Storr has pointed out that in the eighties video enabled Nauman to "explore the void between the denotations and the connotations of words by contrasting a whole range of established feelings regarding a litany of sentences." The same words acquire different meanings in relation to usage, and this entails not only the emotional tone involved but also the position of the subject who utters them, in this case individuals of different race and sex, or of the person who listens to them: for someone whose mother-tongue is not English, the monotonous repetition of verbal conjugations may be reminiscent of an English lesson.

#### **ROBERT SMITHSON** Passaic, New Jersey, 1938 – Amarillo, Texas, 1973

SPIRAL JETTY, 1970  
16 mm film transferred to DVD, colour, sound, 32 min  
Acquisition, 2006

KING KONG MEETS THE GEM OF EGYPT, 1972  
Photocollage, 26.5 x 45 cm  
Acquisition, 1992

SPIRAL HILL, 1971  
Pencil on paper, 31.7 x 39.6 cm  
Acquisition, 1993

PIERCED SPIRAL, 1971  
Pencil on paper, 47.8 x 36.3 cm  
Acquisition, 1993

PIERCED SPIRAL, 1973  
Cardboard and wood, 24 x 54 x 57 cm  
Acquisition, 1992

In a text entitled "Cultural Confinement" which he wrote in 1972 as a contribution to *Documenta V*, Robert Smithson wrote: "I am in favor of art that takes account of the direct effect of elements as they exist from day to day as well as their representation." This quotation casts light on the aims that guided a kind of work that he began to undertake in the late sixties, based on a dialectic

between what he called “Sites” (interventions carried out in remote places) and “Nonsites” (works based on materials, planes and pictures of or alluding to the “Site”, which he subsequently showed in conventional galleries). Smithson explored different strategies based on a dialogue between his outdoor works (which incorporated both the artist’s intervention and the subsequent action of natural processes on the work), his works made for exhibition spaces and his numerous writings. This activity took place within the framework of a criticism of the idealism implicit in the supposedly neutral, aseptic space of the modern museum, of which he wrote: “History is representational, while time is abstract; both of these artifices may be found in museums [...] The museum undermines one’s confidence in sense-data and erodes the impression of textures upon which our sensations exist [...] Visiting a museum is a matter of going from void to void.” The interior/exterior dynamics that these works set in motion, however, did not seek merely to undermine the museum, but to find a fruitful field of action that culminated in an atopia, the idea of the world as a vast museum, “an infinite museum, whose center is everywhere and whose limits are nowhere”. “Although the Nonsite designates the Site, the Site itself is open, really free of confinements and in constant change. So the problem was to join the two things.”

Smithson considered that *Spiral Jetty* was the culmination of his investigation of the dialectic of Site and Nonsite. He raised an arm of earth, 1500 feet long, which entered the lake in a spiral. To do this he used materials extracted from the same landscape. The work as a whole included various developments, beginning with the construction of the “earthwork” in the Great Salt Lake, the film, an essay with the same title which he published in the magazine *Artforum*, and a project that was never realized: the Spiral Jetty Museum, an underground room in the neighbourhood of the lake which could be reached by a spiral staircase and in which there would be showings of the film together with other items connected with the “real” spiral jetty (rocks with salt crystals, circular photographs).

The film, made with the help of his wife Nancy Holt, Bob Fiore and Barbara Jarvis, consists of a complex collage of images accompanied by Smithson’s off-screen comments. A journey to the Great Salt Lake, the making of the earthwork and the film, the ideas that inspired it, maps that related its present topographic situation with millenary geological processes, dinosaurs in a natural history museum ... and pictures that translated the experience of visiting the work or actions performed on it into cinematographic terms, all mixed together in an apparently anarchic way, but with great poetic coherence, freely accumulating different systems and layers of time, space and sense in a chain of signs that runs from the work carried out in the remote lake to its reception in the darkened room. This is materially taken into dialectic consideration with the exterior: symptomatically, the film begins, develops and ends by alluding to the physical and perceptual phenomena brought about by solar energy.

Smithson later went back to the spiral. “I realized that I was concerning myself not so much with the center of things as with the peripheries. So I began to become interested in all that dialog between, say, circumference and center, and how those two things functioned together.” A year after creating *Spiral Jetty* he was invited to take part in *Sonsbeek 71* (the Netherlands). There he devised a double project called *Broken Circle, Spiral Hill*, for an exhausted quarry north-east of Emmen. It was his third attempt to recover an abandoned area by means of art, and he said of it that it was a place in which “remote futures meet remote

past”. The IVAM Collection includes one of the drawings connected with this project. In *Spiral Hill*, the spiral takes shape in height, revealing strata that are shown as one in the path it follows. The IVAM also has two related works, a sketch done in 1971, referring to the “sculpture” *Pierced Spiral*, made in 1973. The materials used in this latter work are taken from two areas in which Smithson was very interested: a scrap of corrugated cardboard from post-industrial civilization and some sticks taken from nature. They are close to the Nonsites, combined to make a precarious spiral shape that seems to describe an atopic map. Both *Spiral Hill* and *Pierced Spiral* have forms reminiscent of Tatlin’s *Monument for the Third International*, and yet they can be read as its exact opposite: against the faith in history and the progress of an industrialized society based on the new communist system of social organization, Smithson’s spirals set the image of an entropic flow.

Entropy, a fundamental concept in Smithson’s discourse, also appears in a 1972 photocollage, *King Kong Meets the Gem of Egypt*. It shows a bulldozer (The Gem of Egypt) excavating rock, and a gigantic ape (King Kong) causing mayhem in a city, placed in relation quite humorously and with an uninhibited tone very characteristic of Smithson. He had felt a great fascination for dinosaurs ever since his childhood visits to dioramas at the Natural History Museum, and they became the subject of some early paintings in which he used them to get away from anthropomorphic representation. Reptiles appeared repeatedly in the drawings, collages and photomontages that he created in the early sixties. *It’s King Kong* (Whitney Museum of American Art, New York), a collage made between 1961 and 1963, in which a menacing ape appears amidst various photographs of buildings symbolizing civilization, was one of that series of images that combined prehistoric reminiscences with Hollywood sensationalism. In *King Kong Meets the Gem of Egypt*, Smithson mixes popular culture, the erosive effect of man on the natural environment and the destructive effect of nature on civilization as parts of an open entropic process that encompasses nature and culture in a constant mutation.

#### REINER RUTHENBECK Velbert (Germany), 1937

ASCHENHAUFEN VIII ÜBER QUADER (Heap of Ash VIII on Block), 1970  
Industrial ash and wood, 85 x 225 x 225 cm  
Acquisition, 1991

After starting his career as a photographer, in 1962 Reiner Ruthenbeck started studying at the Kunstakademie in Düsseldorf, an institution that played a key role in the cultural effervescence experienced by that city throughout the decade. Teachers such as Joseph Beuys became catalysts of intense activity, debate, reflection and exchange of ideas about the transforming capabilities of art and the diffusion of new practices. The Kunstakademie organized events, such as the famous *Festum Fluxorum*, which made a new generation of German artists (Jörg Immendorf, Blinky Palermo, Katharina Sieverding, Gerhard Richter o Sigmar Polke) come into contact with other international artists from different disciplines (Daniel Spoerri, Nam June Paik, Robert Filliou, Marcel Broodthaers, Dick Higgins, George Maciunas, etc.).

*Aschenhaufen VIII über Quader*, made in 1970, belongs to a series begun previously and shown in part in 1968 at the Wide White Space Gallery founded by

Panamarenko (Antwerp). These works consisted of cones of industrial ash poured, *in situ*, over other items made of various materials: wooden boards, metal tubes, a tangle of wire, and so on. The use of unusual materials and the use of their physical properties (flexibility, weight, gravity, lightness, etc.) as artistic motifs are characteristics that Ruthenbeck has in common with Beuys and with some Italian artists whose work began to appear at that time under the name of Arte Povera, and with the Americans grouped around the concept of “anti-form”.

However, although many of these artists encouraged the proliferation of the personal or anthropological associations of matter or allowed it to behave more freely as a way of introducing open systems into the configuration of their art, Ruthenbeck's work was distinguished by being subjected to a dialectic treatment from which a powerful unitary feeling emerges. By putting two simple but contrasting elements in contact, such as a white parallelepiped and a heap of ash, Ruthenbeck manages to concentrate the viewer's attention on a relational perception. The experience of it comes from the immediate recognition of opposite properties: light / dark, compact / disperse, hard / soft, stability / fleetingness, etc.). “I want to show polarity and unity at the same time, contrasts that are concentrated in a formal unity,” the artist explains. Thus Ruthenbeck seeks to obtain the greatest degree of abstraction, based strictly on the material quality of the work, which distances him from the idealism that had characterized the abstractionist projects of the first half of the 20th century.

These works constitute “moments of tension” which are released between their own components and the place in which they are installed, and this endows them with a silent absorption: “I reduced the formal structures as much as possible. The result offers little to nourish the intellect. I want to lead the viewer to a total contemplative reception of my work,” Ruthenbeck commented. And he added: “The experience of meditation is undoubtedly reflected in my art.”

#### **DIETER ROTH** Hanover (Germany), 1930 – Basel (Switzerland), 1998

GEWÜRZFENSTER (Spice Window), 1971  
Wood, glass and spices, 78 x 157 x 7 cm  
Ed. 17/30  
Acquisition, 1994

In 1961, Dieter Roth produced the first of his “literary sausages” (*Literaturwürste*), made from books by authors whom he did not like or whose success he envied, which he ground up. In some cases he mixed this ingredient with fat and spices, following traditional recipes, and in 1974 he minced twenty volumes containing the complete works of Hegel. The first *Literaturwürste*, curious hybrids between sculptural objects, literature and “food”, were followed by Roth's experiments with edible materials. He began them when he was a visiting professor at the Rhode Island School of Design in 1965, and in them he included chocolate, cheese, sausages or fruit – a very German diet. “I would call myself an inventor of machines made to entertain (or inspire) feelings (or thoughts) that help one to digest this bemired Central European civilization.”

Roth was fascinated by the way in which the decomposition of organic elements is related with the surrounding environmental circumstances, incorporating time as a further factor of the work and helping to make it an entity with

a life of its own: “Sour milk is like the landscape, always changing. Works of art should be like that – they should change as people do, growing and dying.”

A year before he made the IVAM's *Gewürzfenster*, Roth presented a controversial exhibition at the Eugenia Butler gallery in Los Angeles – *Staple Cheese (A Race)* – in which thirty-seven suitcases full of cheese gradually rotted during the course of the exhibition. Beyond the obvious notions of impermanence, change, perishability and deterioration and a clear eschatological sense which these works explored, the artist wanted to use them to enrich the sensory experience of art by also involving the sense of smell. “Smell is an important vehicle for my memory,” he explained, and at one point he said he had used chocolate because of the pleasure that its smell gave him.

“After making repugnant things with mouldy food, we wanted to make something beautiful and refined. Stimulated by the wonderful smells in the herb market, where herbs and spices are presented in large bags, we had the idea of using them to make objects,” comments Rudolph Rieser, who worked with him. The “spice windows” were examples of works of this kind. Roth got a coffin maker in Düsseldorf to construct some cases into which Rieser poured spices in accordance with the artist's indications. The cases have hinges so that they can be turned, and there are handles that can be pulled so that the smell is perceived more intensely. In the fifties and early sixties Roth had already produced works involving viewer participation, with movement and sensory arousal, but within the strictly visual parameters of the optical and kinetic avant-gardes. The *Gewürzfenster* were hung like paintings, forming different compositions with a variable number of compartments. Inside them there were different mixtures of spices or just a single spice. When the viewer looks at these “windows”, he perceives what seem to be landscape horizons or geological depths, pictorial representations created by the random distribution and pigmentation of the spices.

#### **HAMISH FULTON** London (United Kingdom), 1946

COMB FELL, 1976  
Typography and gelatin silver on paper (vintage print), 109.5 x 130 cm  
Acquisition, 1991

SKYLINES ... CAMPFIRE DRAWINGS, MEXICO, 1987  
5 drawings. Pencil on paper, 21 x 25.5 cm each  
Acquisition, 1991

Hamish Fulton has been associated with Land Art since the beginning of his career, but he prefers to call himself a “walking artist”. Although what the viewer finds may be photographs, texts, drawings, artist's books or murals, they are simply means for communicating the real content of artistic experience to the viewer: the course that has been covered. “Is the road really art?” he wondered at one point; and he replied: “The road can be thought of as a form of art.” For Fulton, therefore, it is the experience of walking in a particular place that constitutes the central aspect, hence the well-known maxim that governs his work: “no walk, no work”.

Basically, what Fulton does is a radical putting into practice of the classical metaphor of life understood as a road. A road on which, symptomatically, he generally travels alone, and which ultimately becomes not only physical but also

spiritual. Just as in life, Fulton sets out from a pre-established aim (covering a certain number of miles each day from one point to another, for example) which is gradually enriched with the challenges that the circumstances of the journey impose and the encounters that take place on the way (“in case of doubt, keep on walking”). “Walking is an attempt to feel myself physically and mentally overcome – by the desire to float with the rhythm created by walking – to experience a state of temporary euphoria, an intimate relationship between my mind and the world of nature outside,” he explains. Thus it is a process of internalization and harmonization between the self and the environment, which is why, unlike other “walking” artists such as Richard Long or Andy Goldsworthy, Fulton is reluctant to alter nature during his walks.

Fulton generally carries notebooks with him, taking the notes and jottings in them as a basis for murals and texts that he subsequently shows in exhibitions. The *Campfire Drawings* in the IVAM Collection have the immediacy of the graphic record of the experience of a specific place, summed up in the wavering line of the horizon and the atmospheric phenomena superimposed on it. What the strokes show is not so much a descriptive aim as a faithfulness to the rhythms of nature and a kind of freeness which comes from a consciousness in communion with its surroundings. Fulton’s work has been associated with the national tradition of pastoral landscape painting and with Romanticism. But he refers to his visits in 1969 to the settlements of the Cheyenne and Sioux in Montana, Dakota and Utah, cultures in which he found a form of life closer to nature, as a key formative experience. As the years have gone by, Fulton has incorporated many other sources of influence outside the field of art into his work, from the discipline of mountaineering to the wisdom of Buddhist monks.

The photograph of *Comb Fell* sets the viewer in one of the places that he visited during the journey undertaken in the spring of 1976 between the North Sea coast and the Cheviot Hills (which form a natural boundary between England and Scotland), a journey that lasted two days and took him back to the point from which he had set off. These details are set out in the text that serves as a caption to the photograph, a typographic composition in Fulton’s typical minimalist style. In his work, photographs never have an autonomous quality: their documentary nature is emphasized by the persistent insertion of brief texts which add information absent from the picture but essential for the idea. The artist includes these details not only to provide precise details of how the pictures were taken but also to offer information that the viewer can relate to specific moments in his own life.

**JOSÉ MARÍA YTURREALDE** Cuenca, 1942

ESTRUCTURA VOLANTE II (Flying Structure II), 1976  
Paper and wood, 184 x 186 x 184 cm  
Donated by the artist, 2000

“I include myself among those who sought to establish a bridge between the sciences and the arts, thus expanding the idiomatic repertoire of ‘art’ with basic notions updated by the conceptual advances of our time,” José María Yturralde explained in a letter in November 1970. Two years previously he had joined the Computer Centre in Madrid’s Complutense University, where a group of interdisciplinary researchers formed the nucleus of the seminars on Automatic

Generation of Visual Forms, the first coherent experiment with the use of computerized media for art applications in Spain, part of a series of initiatives on an international scale which became known as Computer Art. Immediately afterwards, Yturralde became a member of the Antes del Arte group (1967), led by the critic Vicente Aguilera Cerni, which originated in Valencia as a result of the urgent need to analyse, organize and update the theoretical and operational basis of various artistic practices which were felt to be hypertrophied by intuitionist and subjectivist restraints encouraged by market interests and the cultural inertia of Spain under the Franco regime, completely invalidating a central aspect of artistic creation: art as a method for acquiring knowledge.

Yturralde’s activity had concentrated on explorations deriving from Constructivism and Optical-Kinetic Art, experiments in which he constantly tested the communicative effectiveness of his formulations, using them to develop his interest in the representation of space and the stimulation of active perception on the part of the viewer. His “impossible figures”, on which he started working in 1967, had arisen from an attempt to obtain three-dimensional figures from two-dimensional data, calling for a participatory analysis and mental readjustment. In those figures there was a deliberate intention to subject the viewer to a tension in the search for solutions for ambiguous perceptual situations.

His first retrospective was presented at the Museo de Arte Contemporáneo in Madrid in 1973, and the following year he obtained a grant which enabled him to travel to the Center for Advanced Visual Studies at the Massachusetts Institute of Technology (MIT). There he continued with his study of systems for designing in more than three dimensions. He studied other technologies applied to art, such as lasers and optical fibre, and also natural energy sources (sun, wind, tide, waves, etc.), which were the starting point for the flying structures.

*Estructura volante II* is one of the earliest surviving works in these series. “I devoted myself to studying networks that made it possible to establish spatial relationships beyond the third dimension as a support for a formal flow capable of exploring new spaces,” he has explained. Yturralde drew on the experiments that had been carried out in Spain and, as a result of new influences from the stimulating contact with his companions at MIT and his reading of works such as Buckminster Fuller’s *Synergetics*, he began to conceive new geometrical structures, balsawood grids which were complex spatial representations intended to become part of the immensity of real space: “the heavens and space, light and colour, their absence or shadows, the breeze and its murmurs – that is the support on which I try to establish these structures that are capable of flying, and, perhaps, to interpret the dynamics and relativity of our position in the cosmos, the interaction of all the components of nature, the feeling of being part of the infinite complexity and at the same time simplicity of the universe”.

**ANTONI MIRALDA** Terrassa, Barcelona, 1942  
**BENET ROSSELL** Ager, Lleida, 1937

PARIS. LA CUMPARSITA (Paris. The Little Parade), 1972–2006  
16 mm film (remastered and released on DVD). Black and white and toner and various objects. Ed. 2/8  
Total dimensions variable  
Acquisition, 2006

Antoni Miralda and Benet Rossell, together with Joan Rabascall and Jaume Xifrà, created the group that Alexandre Cirici called “the Paris Catalans”, young artists who moved away from the closed cultural climate of Franco’s Spain in the seventies and went to live in the French capital, where they came into contact with the revitalized scene of *nouveau réalisme*.

Miralda showed his work internationally at a very early point. In 1966, at the ICA in London, he presented a series of drawings that he had done the previous year, jottings made during military service at a camp in Castillejos: “Observation of the postures adopted by the soldiers during long hours of instruction, pieces of uniform, accessories, footwear, etc. were useful to me as subjects to concentrate on and study, but above all as a means of survival and escape.” Those drawings were the starting point for various series which he developed simultaneously during the following years, culminating with the film made in collaboration with Rossell, *París. La cumparsita*.

Black and white plastic soldiers became the predominant iconographic presence in these works. He used them to invert and ridicule the armed force of the authority of the State and, above all, the military values socially ritualized from childhood and venerated and kept alive publicly in monuments in towns and cities. Miraldo arranged the soldiers to form “squares” on canvases and boards in the *Soldats-soldés* (Sold-off Soldiers) produced between 1967 and 1970, “metaphors of the rules of the game of war”. In 1968 he began another series, *Essais d’amélioration* (Attempts at Improvement), “‘improved’ versions of objects taken from ordinary life, in the street or in nature, and classical and popular statuary (copies from the Louvre), historical imagery (World War I posters) and all kinds of items of iconographic or symbolic significance”. With the *Essais*, Miralda made his first contribution to the field of public monuments, introducing entire battalions of toy soldiers in the settings of the reliefs in the Place de la République or on Milan Cathedral, or using them in conjunction with patterned textiles by Jouy to alter the Muses of painting, sculpture and architecture in the Palais Galliera during the *Biennale de Paris*. The little plastic figures also appeared in various designs for *Monuments funéraires* (Funerary Monuments) conceived by Miralda at about that time as a tribute “to real or imaginary generals, their wives and mistresses, and their pet dogs”.

This interest in public spaces and monuments as accumulators of collective rites and meanings gave way to the works of a participative nature that Miralda produced during the following decade, organizing parades, parties and ceremonies that focused on coloured food. The film *París. La cumparsita* was a first approach to this area, but using themes developed in the series mentioned earlier. Benet Rossell – who accompanied Miralda in the subsequent filming of some ceremonials – used his camera to capture the artist’s exploration of the city of Paris, accompanied by the well-known plastic soldier in his eternal stereotyped position of attack, this time life-size. The initial scene presents Miralda amid the throng of a military parade around the Arc de Triomphe. This patriotic ceremony in peacetime inspires the smiling artist, who immediately appears having an open-air bath in a tub together with the soldier before starting on his wanderings. The soldier is carried off, on his back, in a small cart or on the luggage rack of his car, to make a Situationist tour of emblematic streets and places in the city, triggering subversive discontinuities encouraged by the interference of the soldier in areas with established uses and social connotations: Notre Dame, the École des Beaux-Arts, the Eiffel Tower, the cinema, night life in the Place Pigalle, the cemetery, and so on. The film exhibits a humorous tone

close to silent films, with texts inserted between scenes taken from Charles Doudelet’s *La Guerre et la Paix* and an ironical, eclectic soundtrack selected by Miralda himself, with popular tunes of various styles and periods, ranging from the *Canción del Arlequín*, from the Spanish light opera *La Generala*, to the then recent bestseller *El soldadito*, performed by the folk group La Compañía.

#### GORDON MATTA-CLARK New York (United States), 1943–1979

UNTITLED (CUT DRAWING), 1972

Paper, graffiti, ink, wood and glass, 120 x 112 x 7 cm

Acquisition, 1992

UNDERGROUND PARIS: NOTRE DAME, 1977

Reversible silver bleaching process and sticky tape, 221.5 x 50 cm

Acquisition, 1992

Gordon Matta-Clark was an architect by training, a student of literature, and he worked as an assistant for Dennis Oppenheim and Robert Smithson. As an artist, he had an extraordinary ability to take in the most advanced conclusions that the generation immediately before had presented and use them in his own activity. His work reveals a rich, complex permeability between sculpture and architecture, between spatial specificity and the production of works involving photography, film or video, between installation and performance, between process and product, between art and everyday life, and between permanence and transitoriness. All this has made him one of the most influential artists of recent decades.

Matta-Clark was a key figure on the effervescent art scene of New York’s SoHo in the seventies. In 1973 he was one of the founders of the Anarchitecture collective, the activity of which was based on a critical revision of architecture as a discipline that regulated the space that administered the urban and domestic environments in which life is lived. “What I disagree with, first of all, is the abuse of the Bauhaus and the first purist ideals [...] So what I am reacting against is the distortion of (ethical) values under the guise of modernity, renewal, urban planning or whatever.”

*Untitled* was made in 1972, the year in which Matta-Clark started this type of work which he called “cut drawings”, explaining that it was “a way of drawing in the same way that you make sculptures”. He took blocks of paper and made cuts in them and hollowed out geometrical shapes closely connected with the activity that he began to carry out that year in buildings that had been abandoned or were about to be demolished. This is the case in *Bronx Floors*, which is connected with *Untitled*. Saw in hand, Matta-Clark cut out sections of floors and walls, subsequently exhibiting them in the alternative gallery at 112 Greene Street. He destroyed parts of the existing architecture and constructed openings to suggest new relationships between spaces that conventionally were unconnected, revealing the layers that the successive occupants had imprinted on the building and freeing the functional structure of the edifice to open it up to new metaphorical readings. In *Untitled*, Matta-Clark inverts the idea of the blank sheet of paper on which the architect draws his plans *ex novo*. Instead, he performs an operation that recognizes the thickness of the existing spatial realities, rejecting “the modern architecture [that] considered the isolated building as ‘positive’ and the ‘negative’ space around it as empty or as ‘ground’”.

The cut buildings for which Matta-Clark is best known did not survive his early death. The most vivid trace that remains of them is the large number of photomontages, films and videos that he produced in connection with them. Thanks to them we can now get closer to the process or performance factors involved in those interventions, where his work went beyond the architectural object on which he operated and took in the whole accumulation of situations that it brought about, ranging from the collaborative, festive feeling or the physical effort involved in carrying out the work to the curiosity that it aroused in passers-by and the experience of those who came to explore the destabilizing spaces that were created. Jane Crawford recalled: "He was always running round with a camera in his hand ..." This interest was not without a voyeuristic element that was also present in his cutting works, expressed more explicitly in early projects such as the film *Sauna* ("I think voyeurism is a good place to drop in on from time to time").

In 1974, *Splitting* and *Bingo* were two more radical interventions in typical suburban buildings. "I treat the architectural structure as a reality [...] It's like playing with syntax, or like taking apart some established sequence of parts." In the first of these works he cut the building into two halves and then lowered the foundation in one half. In the other he sectioned the façade into nine pieces and extracted eight of them, leaving the central section intact in its original position. Matta-Clark made films that document the process of the two works. In *Bingo*, the work culminated with the demolition of the building by the municipal services.

From a formal viewpoint, *Day's End* and *Conical Intersect* – projects carried out in 1975 – played with circular cuts (in the surface of Pier 52 in New York and in a 17th-century house in Paris, respectively). From a different viewpoint, however, the first of these two projects reclaimed a run-down area of the city, while the second created an ephemeral anti-monument next to the site where the Centre Georges Pompidou was being built. The effect of the changing light during the course of the day was a fundamental aspect in the perception of the transformed space. This factor gave a new meaning to the films that he made during those projects (*Day's End* and *Conical Intersect*), going beyond the documentary aspect, especially in *Conical Intersect*, an intervention inspired by a structuralist film, *Line Describing a Cone*, by Anthony McCall.

For Matta-Clark, "what we all understand as a building, or even as urban landscape, is nothing but a kind of intermediate area", so that "joining the upper parts of the building to the lower parts" formed part of the project. In 1976 he commented: "The next area that interests me is an expedition below the ground: a search for the forgotten spaces of the city, either as a historical memory or as surviving reminders of lost projects and fantasies, like the famous ghost train. This activity would include drawing up plans and penetrating or excavating those lost foundations: a reintroduction into society from below." During that year and the following one, Matta-Clark embarked on various projects in Paris connected with that idea in one way or another, such as *Substrait* or *Descending Steps for Batan*. During 1977 he also made a series of vertical photomontages, *Underground Paris*. They summed up his incursions into well-known buildings or places in the city, exploring the subterranean structure of Les Halles, the Opéra building, Saint-Michel or, as in the case of the IVAM's work from this series, the Cathedral of Notre Dame.

In these photomontages, and in the film that he made at the same time, *Sous-sols de Paris* (Underground Paris), the camera acquired a quality more charac-

teristic of an explorer. The photographic works show montage procedures that belie their strictly documentary meaning (understood conventionally). In fact, some people have found them close to Rauschenberg's treatment of paintings. They also illustrate Matta-Clark's elaborate ideas about the medium of photography: "There is collage and montage. I very much like the idea of breaking – in the same way that I cut buildings. I like the idea that the sacred process of the photographic composition is equally violable. And I think that, in part, I have transferred it from my way of treating structures to my way of treating photographs."

#### **RICHARD TUTTLE** Rahway, New Jersey (United States), 1941

THE POINT FROM THE CORNER OF THE ROOM III, IV AND IX, 1973–74  
Cloth, string and plaster, 3 items, 7.6 x 16.5 x 17.8 cm, 3.2 x 26 x 20.3 cm, 2 x 21.5 x 21 cm  
Acquisition, 1991

Richard Tuttle's work in the mid sixties subscribed to the aims of the first Post-Minimalist generation, in which artists such as Bruce Nauman, Eva Hesse or Richard Serra put a re-evaluation of materials into practice, accompanied by a new attitude with which to confront the production and reception of art. In this context, Tuttle developed an extraordinarily personal poetics which has often referred to drawing as a kind of paradigm. The notion of drawing in Tuttle's work is not necessarily connected with any kind of pre-established formalization (two-dimensionality, linearity, etc.). For Tuttle, drawing is equivalent both to an "idea" and to a work that must be apprehended by the senses; hence the conjunction of dematerialization and formal freedom that much of his work shares.<sup>1</sup> Often made with discarded perishable materials, Tuttle's works consciously reject a forthright formulation and appear fragile and modest, poetic and affirmative, like small creatures with a life of their own.

The anti-formalist intention and reductive nature of the series *The Point from the Corner of the Room* links it to earlier works by Tuttle, such as the *Constructed Paintings* of the mid sixties, pieces of cloth stained with an indeterminate colour and having uneven edges, hung up or else arranged on the floor indiscriminately, or the white paper figures glued to the wall made in the early seventies, figures with no predetermined top or bottom, front or back, which had to be remade for each showing.

The viewer who confronts the pieces in the series can take them as paintings (because they are painted pieces of canvas), as sculptures (because of their object quality and their folds which describe subtle volumes), or as drawings (because of their small size and the lines that mark their edges or that are made by the pieces of string). However, they do not fulfil any of the prescriptive elements and protocols of montage designed to separate, protect and distinguish the *objet d'art* from other objects of ordinary life. They have no stretchers, frames or bases, and they occupy their place precisely where we would never have expected to find them, set on the floor and laying claim to a corner, a dead point *par excellence*.

One of the most significant characteristics of Tuttle's work consists precisely in the relation that he establishes between the individual piece and space: the installation appearance. The work does not depend solely on the space occupied by its own size and volume, often very small, but extends into a much greater

area of influence which mocks the customary placing and subverts the conventional notion of scale, with an extreme concentration that absorbs the surrounding space. “What I hope will happen is that we have a kind of distorted space where the normal relations that we have with art in our world are turned inside out and inverted, so that it can free space. Instead of thinking of space as something that could be manipulated, one could think in terms of something that frees space.”

1. The IVAM has a work that belongs to the series *Twenty Floor Drawings* (1987–89), *There's No Reason a Good Man Is Hard to Find I* (1988). The series showed this amplified notion of drawing, with three-dimensional works that retained a linear quality while also incorporating all kinds of materials and pictorial treatments. “A drawing is an idea of sculpture; it is just as much an idea as a sculpture in three dimensions would be. It is curious that people think that sculpture is limited as an idea (more than two-dimensionality), perhaps because an idea is not physical and sculpture is. That is why I like to take the two-dimensional, subordinate it to sculpture and equate its value as an idea, to dream of sculpture much richer as an idea, although achieved by means of drawing.”

### **RICHARD SERRA** San Francisco (United States), 1939

PROP, 1968

Steel plate and tube, 156 x 156 cm (plate), 12 x 250 cm (tube)

Acquisition, 1992

UNTITLED (TO ENCIRCLE BASE PLATE HEXAGRAM RIGHT ANGLES INVERTED), 1970

Steel, 488 cm in diameter (total measurements)

Acquisition, 1992

TELEVISION DELIVERS PEOPLE, 1973

Video, colour, sound, 5:47 min

Acquisition, 1996

*Untitled* belongs to a particularly fruitful period in Richard Serra's career. It was made in 1970, around the time when he began to explore sculpture as place and spatial specificity. During that year he travelled to Japan, having been invited to take part in the *Kyoto Biennale*. The journey acted as a catalyst for ideas that had probably been gestating for some time without taking material form. Although Serra had already become acquainted with the phenomenological theories of perception of the French philosopher Merleau-Ponty when he was a student at Yale, it was not until then that his work shifted from the deconstruction of the compositional principles of sculpture towards a focus that concentrated more on the viewer's perception. In Japan he undertook his first exterior work, *Untitled (To Encircle Base Plate Hexagram Right Angles Inverted)*, the first version of which was installed in Ueno Park in Tokyo. In fact, although one must not underestimate the influence exercised on him by the activity of friends and colleagues such as Smithson or Heizer in the field of Land Art, Serra has always insisted that it was his contact with Japanese Zen gardens that led him to incorporate an “ambulatory path” and a “peripatetic vision” in his work, passing from the isolated work of art to the “sculptural field that is experienced in time”.

Serra had been working on a series – *Props* – that questioned formalist notions of composition and structure. The IVAM Collection includes a steel version of the first work in this series, originally made in lead (1968).<sup>1</sup> The *Prop* pieces are based on the physical equilibrium that gravity and the weight of the various components maintain in their interaction or with regard to the wall of the room, indicating a duration for the work which depends structurally on that equilibrium and only exists while it is being exhibited and making the princi-

ples of its construction visible. However, works such as *Prop* still only required static perception on the part of the viewer.

As a result of his Japanese experience, Serra embarked on a line of activity in which the work, in conjunction with a given space, would define a place that was not merely to be seen but to be walked in and perceived in relation to the boundaries and suggestions set out by the artist. The first experiments in this direction were a series of flat horizontal pieces which included *Untitled*. They are set at ground level, sometimes half buried (a property occasionally stated explicitly in the title), and have a clear anti-monumental sense (as in *Spoletto Circles* or *Base Plate Deflection*). *Untitled* is a unique work which, like *To Encircle* (of which Serra made three versions), indicates a territory that the viewer is invited to walk round and perceive from different viewpoints. The work is half buried in the ground, becoming part of the space not by mimicking its surroundings but in relation to its situation and the scale between it and its surroundings. Before becoming part of the IVAM Collection the work had belonged to Roger Davidson, the Canadian collector for whom Serra made another of his first and best-known site-specific works, *Shift* (1970–72).

Like many of the artists of his generation who were involved in questions of process, communication and politics, Richard Serra made various videos and films in the late sixties and the seventies. Serra's incursions into video also inevitably included an interest in the criticism of the media which was so widespread among the first video artists who were defining the developments of the medium as a negative of television.

Serra made *Television Delivers People* in 1973, in collaboration with Carlotta Schoolman, who produced many items and programmes that related art and the new media used by outstanding artists on the New York art scene at the time.

“There had been a meeting in New York of NY University, Columbia, and National Broadcasting, and they all presented communications. The communications were printed in various newspapers and I cut them out and put them together in an outline. Then I went with Carlotta Schoolman to Channel 13, where we got hold of a character generator. I thought about how much space I wanted between each line. I asked the people at Channel 13 what colour would be most effective for reading them, and they said yellow and blue. We sat down in the morning with four cans of beer and did it.”

The video consists of a succession of these utterances, similar to a display of credits at the end of a television programme, with anaesthetizing canned music. The easy listening and easy reading contrast with the driving urgency of the statements, a veritable vade mecum of the warnings, definitions, motivations and criticisms that were going round in the minds of the media art set at the time. “We decided to use language and canned music to say something obvious about the differences between video and television, and why artists found themselves in a dilemma when they dealt with television.” Although it is tempting to speak of the sculptural presence of the typographic motifs and their structure is presented as a scrolling action (something that immediately reminds us of Serra's list of verbs), Serra's concerns when he made the work followed a different line, and he was also not interested in a sophisticatedly self-reflective discourse. “I decided that there was something valuable to be said to people directly, and I simply selected the instruments for presenting the material that I thought would reach a large audience. I thought that the easiest way of doing it would be the most direct way ... With other works I have decided

to use the medium to communicate explicitly. I have used that form when I felt that there was something politically valid to say.”

The video, intended to be broadcast on television, was very conscious of the ideological limitations of the broadcasting stations, controlled by the government and conditioned by the “capitalist status quo”. Serra decided to avoid the utopianism of other artists (who wanted to set up home-made, decentralized, independent channels) and to present a kind of anti-advertisement that made those conditions and limitations explicit, a contextual concern that took the political ideas which motivated his sculptures in specific public spaces and transferred them to the medium of communication.

1. *V+5: To Michael Heizer (1969)* is another of these self-supporting works which belongs to the IVAM Collection. As in the case of *Prop*, it is a steel version made at a later date.

### JOHN BALDESSARI National City, California (United States), 1931

ED HENDERSON RECONSTRUCTS MOVIE SCENARIOS, 1972

Video, black and white, sound, 24:04 min

Acquisition, 1996

A MOVIE: DIRECTIONAL PIECE WHERE PEOPLE ARE WALKING, 1972–73

23 photographs. Acrylic on photograph, 8.8 x 12.7 cm each, total dimensions approximately 81.3 x 162.6 cm

Acquisition, 1991

The celebrated act in which John Baldessari burned the paintings that he had produced up to 1966 (known as the *Cremation Project*, 1970) transformed him into a representative of a *sui generis* conceptualism on the West Coast of the United States. The geographical issue has been raised on numerous occasions when analysing Baldessari’s work. The critic Alexandre Melo, for example, emphasizes the “Hollywood aura” and the “California spirit” as two essential aspects of the culture that forms the background to Baldessari’s project as an artist, in which the movies play a central part.

After giving up painting, “I reached a point at which I was fairly resentful of art in general, and then I thought ‘why not give people what they understand most, which is the written word and the photograph? I was reasoning perversely. Why fight? Why not simply give them what they want?’” So photography and text became instruments for a constant questioning of artistic practice, a questioning connected with his influential parallel activity as a teacher. Far from the severity characteristic in the exercises of the canonical conceptual artists, Baldessari’s series seem to maintain a playful, sceptical sensitivity that pervades their conscientious exploration of concepts such as creation, perception, interpretation and meaning.

John Miller has pointed to John Cage and Andy Warhol as precursors of Baldessari’s attitude. In the acceptance of context as part of the work, for which Cage argues, and in the deliberate integration of the work in the culture of consumption which takes place in Warhol we can trace two sources for an effective conception of art as an authority that serves as a basis for carrying out an investigation and criticism of contemporary visual culture. It is in this context that Baldessari turned to the cinema as a powerful machine for constructing social meanings. As Miller explains, “Baldessari uses photography to reveal the microscopic processes of the movies and the way in which they impact on mass culture.”

In *A Movie* ... the artist selects pictures of people walking in the street and arranges them in a spiral, following the direction in which they are moving. The superimposed arrows emphasize this factor, in the same way that picture captions fix the meaning of an image or various conventional signs clarify the drawings in a storyboard. The work poses a dilemma between two differentiated areas of meaning: the apparent content of the photographs and the narrative sequence imposed by the arrangement. The fact that examination of the decontextualized photographs frustrates the expectation of recognizing a “naturalistic” story forces the viewer actively to construct meanings that are “out of shot”. At the same time, the arbitrariness of the principle of recontextualization that gives coherence to the whole triggers a humour based on a recognition of the conventionality of film language procedures: selection, cropping, editing, sequence, and so on.

In *Ed Henderson Reconstructs Movie Scenarios*, John Baldessari subjects his friend and then art student Ed Henderson to the ordeal of reconstructing film scripts from blurred stills. Despite the difficulty of deciphering the content of the pictures, Henderson succeeds in inventing various stories which highlight the degree to which we have absorbed the clichés and narratives produced by the film industry.

The work belongs to a series of videos that Baldessari made between 1973 and 1974. In two of them (*The Meaning of Various Photographs to Ed Henderson*, *The Meaning of Various Newsphotos to Ed Henderson*) Henderson was invited to interpret pictures without knowing their context. He then set about producing unfounded hypothetical descriptions: how they were made, where, for what purpose, what the attendant circumstances were, whether they were retouched or staged, and so on. In another video from the series, *Ed Henderson Suggests Sound Tracks for Photographs*, Baldessari complicated the interpretation processes even more, alluding to associations between image and sound by means of photographs taken from *National Geographic* magazine, which he described while asking Henderson to select an appropriate sound background.

In the same way that the blots in Rorschach tests help to bring personal conflicts and obsessions to light, the decontextualized photographs that Baldessari presented to Henderson ultimately revealed associations lodged in the collective unconscious. In this way Baldessari questioned the inertias that govern our interpretation of the images that we consume in the media, and the over-determinations that mass culture imposes on our perceptions.

### DARA BIRNBAUM New York (United States), 1946

TECHNOLOGY / TRANSFORMATION: WONDER WOMAN, 1978–79

Video, colour, sound, 5:50 min

Acquisition, 1990

In the late seventies and early eighties, Dara Birnbaum made an influential series of works based on the appropriation of images taken from television peak-audience serials and programmes. The most popular of these works is *Technology / Transformation: Wonder Woman*, which she completed between 1978 and 1979. Although Birnbaum had studied architecture and urban design at university at the start of the decade, she very soon became interested in video and electronic publishing: “I came from architecture, and I was looking for

somewhere where I could still change the way in which we 'live'. If I couldn't do it with traditional architecture, I would do it with video and television, which I thought *was* the architecture of the time. I thought television defined much more than the way in which we were living and the way in which we were occupying public and private space." At the time when she made this piece she was teaching at the Nova Scotia College of Art and Design in Halifax, together with another pioneer of video art, Dan Graham.

During that decade many artists had approached the medium of video, and they were thinking of new formats that could be relayed by cable television, providing a path of emancipation from the ideological control and psychological colonization exercised by official and commercial television. Birnbaum herself has recalled that as a result of those works she acquired a terrible reputation as a "pirateer" ("Oh – she's the one who is the pirate of the images"). For her, appropriating images and subverting them by means of the very medium that produced them was an immediate way of responding to the media at a time when television had become the ubiquitous landscape in the American home. "It was important to respond and to resist the passivity of reception, as regards the dominant forms of the mass media and their ideologies." *Technology / Transformation: Wonder Woman* was broadcast on "cable television, counterprogrammed against the *Wonder Woman* of corporate television. So that if you were zapping, with luck you might come across both versions, which I thought might destabilize the meaning and aim of the original program." The video was also shown in a hairdresser's window, because the territory in which Birnbaum sought to operate was not only the territory regulated by the broadcast but also its reception and consumption. The video is a juxtaposition of scenes selected from the series (such as the flash of light followed by the transformation of the nondescript secretary into a wonder woman), incessantly repeated against a musical background consisting of the song "Wonder Woman in Discoland". By means of decontextualization, fragmentation and repetition, the pictures acquired a parodic quality that betrayed the intentions of the original production and placed the viewer at loggerheads with the stereotypes of national identity and female identity that the series promoted. "I guess maybe there's been an evolved crisis of identity and the ability to act as an individual in a highly technocratic society [...] I knew that [*Wonder Woman*]'s a very technocratic view of a woman. You either heroicize her, or you underrate her as a secretary. And what place did you ever create for me – this meaning my representation? Where am I in-between? There is no space in-between. The burst of light said that I'm a secretary – I'm a Wonder Woman – I'm a secretary – I'm a Wonder Woman. And nothing in-between. And the 'in-between' is really the reality we need to live in."

## ANTONI MUNTADAS Barcelona 1942

LA TELEVISIÓN (Television), 1980  
Television, slides and sound, 50 x 68.7 x 41.5 cm, total dimensions variable  
Acquisition, 1995

WATCHING THE PRESS / READING TELEVISION, 1981  
Video, colour, sound, 11:20 min  
Acquisition, 1992

VIDEO IS TELEVISION?, 1989  
Video, colour, sound, 4:10 min  
Acquisition, 1992

According to Muntadas, "We are surrounded by two landscapes: one environmental, and the other a media landscape that we obtain from television." This was the main argument in an installation made in 1978–79, *Two Landscapes*: a natural landscape and an artificial one, but both equally real.

*La televisión*, made in 1980, contains a body of work that Muntadas had produced during the previous decade and that he used to review various themes connected with the medium of television: its effects on the audience and its impact on forms of social relationship (*Emisión/recepción* [Transmission/Reception], 1974); its homogenizing power on a world scale (*The Last Ten Minutes*, 1976–77); its way of fragmenting and presenting information, and the need to generate critical readings of the messages that it transmits (*Between the Lines*, 1979), etc. In the same way that he used the medium itself to criticize its uses and effects, Muntadas also performed two pioneering experiments – which could almost be called pilot experiments – in community broadcasting: *Cadaqués Canal Local* (Cadaqués Local Channel, 1974) and *Barcelona Distrito Uno* (Barcelona District One, 1976). In the context of the final stages of the Franco regime, these practices acquired an activist tinge common to other artists in the Grup de Treball (Work Group, the collective to which Muntadas belonged); and in the climate of protest of post-68 America (Muntadas went to live in the United States in 1971) they formed part of the counter-information and sometimes utopian agenda of many artists who enlisted on the video and media art front.

*La televisión* was presented at the Vandrés gallery in Madrid in 1980 and at the *Bienal de São Paulo* the same year. It is an installation that consists of a television apparatus, a continuous slide show and a musical background, the song "La televisium" by the Italian Enzo Jannacci. The slides, projected onto the switched-off television – an "inert, passive, corpse-like object", as Eugeni Bonet writes – and the adjacent walls, contain fragmented images taken from the press and printed advertising material. The placing of the television in a raised corner seems to allude to its usual location in places for socializing such as bars, where, as the sarcastic soundtrack points out, it tends to have a hypnotic effect ("Television has the strength of a lion / Television is not afraid of anyone / Television sends you to sleep like a loon"). However, the slogans and fragmented images could refer to a capacity of open agency in their reappropriation and resignification, and they take on a poetic or political quality ("there is no time to lose", "beware of beautiful poisons"). In the installation the sequence of images keeps up a rhythm more related to the pace of reading in the written medium than to moving pictures on television. The confrontation (here between television and the press) is a strategy regularly used by Muntadas to reveal the "invisible mechanisms" of the media, and it has a starting point shared by a single-channel video made the following year (1981): *Watching the Press / Reading Television*.

Muntadas has explained this video: "It is about fragmentation. How the media – in this case, magazines ... and television – reduce information." An introductory loop repeatedly shows us Mick Jagger singing the Rolling Stones' then recent hit *Emotional Rescue* ("You will be mine, you will be mine, all mine"), which gives way to a block of text: "Reading the press, Watching television / Watching the press, Reading television". Then the camera performs as an eye used to achieve the aim stated in the title: it scans the television screen line by line, but it remains static as it views various magazines page by page. Although the result is a parade of almost illegible or out-of-focus

images, the process clearly brings out the frameworks that structure their presentation in each medium.

Some years after the institutionalization of video art, *Video is Television?* queried the celebrated video art slogan of the seventies, “VT is not TV”, a slogan that was to be the title of a programme in the Televisión Española series *El arte del vídeo* for which this tape was produced. The powerful presence of the musical background (an extract from Glenn Branca’s Symphony No. 1) associates the form of the videotape with that of the video clip. The video displays a mixture of images taken from the cinema or video art (including Muntadas’s *On Subjectivity* and *Watching the Press / Reading Television*) or television programmes, which form a continuum that ultimately refers to the omnipresent “idiot box”, from the ancient model that we see at the start of the video, restricted to the circles of the wealthy, to its vertiginous contemporary proliferation in the showrooms of electrical appliance shops. The video is interspersed with a series of words which form a kind of thematic index, a familiar critical vocabulary in Muntadas’s work, in his analyses and descriptions of the media: “video”, “film”, “television”, “image”, “fragment”, “extract”, “manipulation”, “landscape”, “context”, “audience”, “ratings”, “content”, ending up with the word “generic” emphasized in a frame. Unlike other works by Muntadas, this one does not present an analytical structure; it simply shows the development and strategies of the medium, its ubiquity and its engulfing capacity.

**PETER FISCHLI** Zurich (Switzerland), 1952

**DAVID WEISS** Zurich (Switzerland), 1948

DER LAUF DER DINGE (The Course of Things), 1986  
16 mm film, colour, sound, 30 min  
Acquisition, 1991

DER LAUF DER DINGE, 1986  
9 colour photographs, 29.5 x 40.5 cm each  
Acquisition, 1991

Since they started working together in 1979, the Swiss team of Fischli and Weiss has produced work that draws on sources in a rich artistic tradition, exploring the most serious subjects by way of trivial motifs and affairs, adopting a humorous, playful treatment that avoids the solemnity of “great art”. To do this they have used many different media: sculpture, photography, video, printed books, installations and so on.

*Der Lauf der Dinge*, one of their key works, sets out from the photographic series *Stiller Nachmittag* (Quiet Afternoon), produced between 1985 and 1986. In the series, various objects of everyday use are shown in improbable, fleeting combinations, frozen at the critical moment when their difficult equilibrium seems to be about to break up. The scenes, composed with the use of extraordinarily simple means and presenting a home-made appearance, suggest a strange conspiratorial air shared by objects (tyres, chairs, worn shoes, hammers, cigarette ends, etc.) with a mind of their own, for which the human presence is utterly incidental. *Frau Birne bringt ihrem Mann vor der Oper das frisch gebügelte Hemd. Der Bub raucht* (Mrs Pear brings her husband a freshly ironed shirt for the opera. Their son is smoking) is the descriptive title of one of these inventive compositions. These “sculptures-thanks-to-photography”, as Robert Fleck has

called them, ironically resituated the debate on process art and the merging of disciplines in the context of the eighties, an argument that, in *Der Lauf der Dinge*, continued in the moving image. The film was a resounding success at *Documenta 8*, where it was first presented. As in the photographic series, the objects featured do not need human action to be set in motion, and they never correspond to the use for which they were apparently intended. This “incorrect use” of objects appears in other works by Fischli and Weiss, such as the sculptures and installations consisting of utensils and items of furniture meticulously reproduced in polyurethane for no other purpose than aesthetic appreciation. In *Der Lauf der Dinge* there is a loop of chain reactions caused by the strict obedience of “objects” to the basic laws of physics and chemistry (gravity, combustion, etc.). Originally shot in 16 mm and edited, the film stimulates one to appreciate it as a non-stop record of a succession of tiny cause and effect events with a duration equivalent to the length of the film. Although the film is relatively long, the moving pictures and the sound caused by the incessant activity of the objects succeed in maintaining a suspense without any narrative or conclusion, obliging one to develop multiple associations and reflections that range from mundane matters to issues of broad philosophical scope. The critic and philosopher Arthur Danto, who has written about this work on more than one occasion, comments that “it seems to embody, for viewers to whom I have shown it, meanings that touch on waste, violence, pollution, exhaustion, and despair”, and he has described it as “a metaphor for a divine, invisible will, directing the visible order of things”.

**JAMES LEE BYARS** Detroit (United States), 1932 – Cairo (Egypt), 1997

THE ROSE TABLE OF PERFECT, 1989  
3,333 real red roses on an expanded polystyrene sphere, 100 cm in diameter  
Acquisition, 1995

From the outset of his career James Lee Byars’s works showed a condition of openness to the environment and the world, in the configuration of which space and time play a central role. This aspect is connected with the essentially questioning nature of his work. The words “the epitaph of contemporary art is which questions have disappeared?”, which he printed as an invitation to a solo show in 1969, revealed this attitude and at the same time put it into practice. Byars’s works arise from questioning and are open to the generation of further questions, thus tending to force the boundaries of artistic categories, the compartments associated with the production and reception of art and the spaces instituted for its presentation. This is something that happens in the work of many fellow members of his generation, from Minimalism to Conceptual Art and Fluxus. In Byars’s case, however, the motivation goes beyond the sociological, linguistic or aesthetic assumptions of those artists, and even their predecessors associated with Western avant-garde art, in an asceticism of life and spirit in search of the perfect, a fundamental concept in his work.

*The Rose Table of Perfect* shares the highly stylized, calculated, simplified staging that is characteristic of Byars’s other works, strongly influenced by Zen philosophy and Japanese Noh theatre. Although the title contradicts the form and non-utilitarian nature of the sphere (in the same way as the marble books to which he refers in other works), tables and chairs are symbolic motifs that

appear in several other works of the eighties and nineties, metaphorical receptacles of knowledge and energy. The shape of the sphere is connected with the concept of perfection referred to earlier, which in Byars is always associated with transitoriness, the ephemeral nature of those 3,333 red roses (the colour of love and death) which gradually fade during the course of the exhibition. In the very components of the work, intensely sensual and at the same time intangibly symbolic and ephemeral, there is a performative quality that pervades Byars's work, from the "performable objects" of the sixties to the sculptures and installations of the eighties and nineties; in these more recent decades his works gradually acquired greater autonomy, making the presence of the artist or other performers to activate them unnecessary. In fact, *The Rose Table of Perfect* might have a distant forerunner in an early work made when he was living in Japan (he was there between 1958 and 1967), *The Sacrifice of the Flower*, in which he first selected a rose and then let it become dry, in one of his almost imperceptible gestures full of an enigmatic, evocative quality: "a glimpse is enough" is one of his well-known pronouncements. In the installation at the IVAM the multiplication of the roses corresponds to the ceremonial quality of Byars's art, while at the same time pointing to its relationship with the writing of Gertrude Stein ("a rose is a rose is a rose ..."), who, as the artist humorously explained, formed part of his triad of favourite characters, together with Einstein and Wittgenstein.

#### CHRISTIAN BOLTANSKI Paris (France), 1944

LA RÉSERVE DES SUISSSES MORTS (The Reserve Collection of Dead Swiss), 1991  
Metal and photographs (2,580 boxes), 12 x 23 x 21.2 cm each, total dimensions variable  
Acquisition, 1991

To make the *Suissees morts* series, on which he worked between 1990 and 1993, Christian Boltanski made a daily collection of the photographs that he found in the obituary section of a Swiss newspaper. "Later, a friend sent me photos once a week [...] So I received about sixty or seventy a week. And every week I felt excited about what I might see, what sort of people might have died ... I suppose it was connected with some kind of forbidden pleasure, a taboo. I don't feel distraught about death, I obtain a kind of 'wicked pleasure' from the spectacle of death."

These words introduce us to the psychological complexity underlying Boltanski's works and help us to keep our distance from excessively linear readings. Consisting of items shared with other earlier series, also focusing on the themes of death, memory and absence, the items in the *Suissees morts* series were immediately associated with the tragedy of the Holocaust. Boltanski has repeatedly referred to the fact that his work is clearly a work produced "after Auschwitz" and the end of the utopias of modernity. But, for him, producing art that is meaningful for his contemporaries certainly does not mean confining himself to making comments about contemporary history. Rather, his attitude is one of refocusing problems familiar to us all – problems that he finds in the minute, particular, untransferrable history that each of us constructs day by day – by looking at them in a new way. "I suppose I want my art to have more to do with recognition than with discovery," he explains. Hence his choice of the Swiss for the series, because "there is nothing more normal than the Swiss.

There is no reason for a Swiss to do die, and so these deaths are all the more terrifying. They are us."

Some formal strategies regularly used by Boltanski are indebted to Minimalism: the use of basic geometric structures and modular repetition succeed in giving the installation an imposing physical presence. Yet the photographs and rusting boxes emphasize a multiplicity of individualities, releasing a powerful connotative charge reinforced by the spatial arrangement of the items. The IVAM's version consists of 2,580 boxes, each of which has a small photograph in which Boltanski has cut out a close-up of the face of a dead person. The metal boxes may remind one of the biscuit tins in which children tend to hide their "treasures", or funeral urns, while the content and scale of the photographs give each module an extremely intimate, personal quality crudely exposed in the piles of boxes.

#### JOAN FONTCUBERTA Barcelona (Spain), 1955

SAFARI, 1989–91  
Two Duratrans and various documents, 104.5 x 154.7 x 14.5 cm (each Duratrans), total dimensions variable  
Donated by the artist, 1997

For Joan Fontcuberta, photography becomes a suitable medium for reflecting on the way in which the communication media work and on their ability to generate the effects of reality that condition the conceptual frameworks with which we usually operate. Since the seventies his work has been directed towards destabilizing the routines of modern visual thinking, in a strategy to which he gave the name "contravision" in 1977. Fontcuberta's photographic series tend to set traps for the viewer. Profiting from the privilege of verisimilitude that has accompanied the photograph since its appearance, they construct fictions in which the artist very deliberately uses the context in which they are exhibited or his own exhibition methods as crucial variables of meaning. In this light, the themes that he develops in his pictures are metaphorically connected with the nature of "photography" as a discourse bound up with other discourses and institutions with a specific history.

*Safari* is an installation that uses a varied repertoire of supports, including photographs, postcards, travel agency brochures, magazines and two Duratrans transparencies, to show the intriguing – and unsettling – homogeneity of pictures taken from very different contexts, such as natural science museums, zoos and photographic safaris. By revealing the intensely ideologized construction of a specific environment (the African savannah), Fontcuberta sets in motion a critical mechanism that questions received ideas polarized in terms of two pairs of opposites of mythical proportions constitutive of the thinking of modernity, genuine/fake and natural/artificial, and their derivatives in a postmodern world in which the proclaimed institutions that act as guarantors and disseminators of knowledge and science collaborate with the leisure industry to produce simulacra. For example, it is symptomatic that in natural science museums the teaching aim is combined with a desire to transmit "more authentic experiences" by means of the stylized "nature" of the diorama.

In this work Fontcuberta reminds us of the important part that photography played as an effective instrument of colonialism in the time of the great hunts and expeditions, although the heroic halo of the explorer now seems to have

been reduced to the ashes of the picture-hunting tourist: someone who has literally renounced the adventure of confronting the unknown before setting out on the journey. Thus the Western world's positivist obsession with dominating nature and fencing in the exotic is connected not only with material that makes it quite clear what place is occupied by each individual in the distribution of the symbolic and economic capital of the global market, but also with our own domestication, with the colonization of our curiosity by means of stereotypes and the restriction of our ability to see.

### **SERGE SPITZER** Bucharest (Romania), 1951

ÜBERGANG (Transition), 1983 (reconstructed in 1993)  
Conveyor belt, 41 x 650 x 15 cm  
Acquisition, 1994

Serge Spitzer started studying art at the Fine Arts Academy in his native city of Bucharest. In 1972 he and his family moved to Israel. In the early eighties his life and work involved shuttling between Jerusalem, Berlin and New York. He finally settled in New York in the middle of the decade. This position straddling the centre and the fringe has been a constant feature of his personal experience and has also been transferred to his work: "When you are essentially self-marginalized, you learn to perceive details that others do not see." This attitude enlivens the quality of Spitzer's contributions within the process that led to the establishment of installation as a genre in the eighties, and the way in which he links his works with the contextual, symbolic and political characteristics of the places in which he operates, as lateral responses to given situations. Spitzer became known internationally with works in which he approached space not as a container of objects but as a functional architectonic system on which to act, generating interferences and circulations that symbolically subverted or expanded their supposed functions and uses, shaking up the viewer's habits of perception. The items introduced became events whose effectiveness was based on their transitive quality, their ability to activate associations and reveal implicit meanings.

*Übergang* is an installation that Spitzer created during the period that he spent as a research student with a grant from the DAAD in Berlin in 1983. It was reconstructed for the retrospective exhibition that travelled to the IVAM in 1992. After analysing the layout of the DAAD Galerie, the artist drew a line connecting the eight rooms, which enabled him to make the path followed a substantial part of the work. In the physical space of the gallery the line was occupied by a conveyor belt set at knee height. The placing of objects at unexpected points was a device that he had used in works such as the series *High Objects*, in which items were placed on shelves placed at such a height that the viewer had to make a special effort to see them, a strategy that broke away from habits of passive expectancy. The conveyor belt in *Übergang* had no practical functionality, passing through the wall but without leaving space for a potential load, so that it acted as an effective realization of the metaphor of transition made explicit in the title. Its height also made it difficult for the visitor to move around the room. In this respect, Dan Cameron has spoken of Spitzer's skill in suggesting abstract notions by means of tangible elements, referring to the idea of division represented in *Übergang* as a metaphor of the everyday reality of

Berlin before the dismantling of the Wall. And it is in this complex connection between different planes taken from their context that Spitzer conceives his works as what he calls "models of reality".

### **ALLAN McCOLLUM** Los Angeles (United States), 1944

COLLECTION OF 60 DRAWINGS NO. 7, 1988–90  
Soft pencil on paper, total dimensions approximately 223 x 335 cm  
Acquisition, 1991

SURROGATES, c. 1982–83  
Synthetic enamel on plaster (20 pieces); total dimensions approximately 180 x 130 cm  
Acquisition, 1990

The course that McCollum's work pursued from the time when he began as a painter until the late seventies is symptomatic of the change in attitudes made by the artists of his generation who acquired international visibility at the beginning of the following decade as standard-bearers of "critical postmodernism" in the United States (Louise Lawler, Sherrie Levine, etc.). In an interview in 1984, McCollum summed up the process that led to the *Surrogates* series as a path that had set out from the typically modern idea of working at the limits that were consubstantial with painting. "In a way, I began to see this really absurd way of thinking [...] It seemed to me that any conceivable description of a painting that defined its 'essence' or its 'terms' could always be found in some other similar object that was *not* a painting [...] A painting exists precisely because culture has given it a place [...] A work of art is related to the other objects and events in the culture system, and the meaning of a work resides primarily in the part that the work plays in culture." From then on, McCollum concentrated on all the things that, while constituting the basis of our perception and appreciation of works of art, are normally relegated as incidental and marginal in the mythologies elaborated by the capitalist system: originality, uniqueness, mastery, etc., and their accompanying paraphernalia of production, exhibitions, commercialization, collections and so on.

The *Surrogates*, works which quickly became well known and situated McCollum as one of the main exponents of so-called "simulationism", consist of endless variations on a given model, based on the most conventional idea of what a painting is: a framed picture. The picture is reduced to its basic components, not as essence – these works are made from a substitute material – but as signs: frame, passepartout, and a black rectangle right in the middle, precisely where the artist usually places the core of the work of art, which is what we – as museum visitors or art buyers – have supposedly come to see. McCollum's plaster pictures do not avoid any of the steps involved in merchandise-signs in the capitalist system of production and circulation: they are made in his studio in large quantities, with slight differences in size or shape or the colour of the frame, so that when exhibited they show the very qualities of availability, abundance and variety of mass-produced objects. The artist himself prepares price lists which vary according to the stock and the number of items that we want to take. The pictures are all the same and all different, always retaining the special "touch" of the "hand-painted" object. This fetishistic quality is essential to show what McCollum calls the "emotional politics" that surrounds the *objet d'art*, converted into a mere accessory that serves as a pivot for the social and economic

framework which gives it meaning and value. From this viewpoint, “the work of art is always a substitute, a replacement” for other psychological needs.

The *Drawings* series is very close conceptually to the *Surrogates*. McCollum started working on them in 1988, although they were not exhibited publicly until two years later. The drawing is traditionally considered the most intimate vehicle for expression. McCollum poked fun at this idea by designing two hundred templates which, in combination with a simple numeric system, made it theoretically possible for his large team of assistants to produce billions of different patterns. The *Drawings* were carefully framed and shown in various installations, covering a whole wall or even spreading onto tables, reminiscent of the way that sales items are displayed in large stores. This kind of arrangement emphasized the homogeneity of objects that were dissimilar and unique. Thus, once again, McCollum questioned inherited ideas about the unique and the multiple, putting his finger on the problem of an art system that created a hierarchy of values in accordance with particular notions of originality and creative subjectivity.

#### ÁNGELES MARCO Valencia, 1947

DESIZANTES. ELEMENTOS COMPACTOS (Sliding Pieces. Compact Elements), 1998  
SALTO AL VACÍO (Leap into the Void) and TRÁNSITO (Transit) series, 1987–88  
Rubber and iron; 15 sliding pieces, 314 x 77 x 27 cm each; 9 compact elements, 39 x 105 x 20.5 cm each  
Acquisition, 1999

Ángeles Marco played a crucial part in the map of the transformation of sculpture which took place in Spain during the eighties, especially in the Valencian context. At that time there was a fruitful reworking of languages which took contributions in styles ranging from Constructivism to Post-Minimalism, belonging to a variety of individual poetics developed by a series of artists who spread an expanded concept of working in three dimensions.

Ángeles Marco's offerings stood out strongly against that plural perspective because of the vigour of her work, characterized by an extraordinarily rigorous approach. Her work set out from a substratum that was a mixture of figurative, Constructivist and Minimal. The objects and motifs employed in it had as much importance as the materials, the systems of construction and the space that they generated and/or occupied. The motifs were connected with the theme that she set out to explore in each series, and they emerged as metaphors of the ideas evoked as they developed. In this development, as a result of their physical properties and their colouring the materials employed became vehicles with their own expressive ability. It must be emphasized that they are nearly always industrial or technological materials, treated with technical systems taken from the worlds of industry and engineering. Finally, the spatial arrangement of the items is an essential part of the work, which the artist generally uses to imprint a narrative meaning.

Between 1986 and 1989, Ángeles Marco worked simultaneously on two of her best-known series, *Tránsito* and *Salto al vacío*. “They fit into an existentialist attitude because the keys that they adopt are the problems of anguish, loneliness, lack of foundation, etc.,” she wrote in 1989. *Tránsito* is a complementary series which took as its subject “the existential transition from one stage of life to another” (Román de la Calle) by means of images such as corridors, roads,

boxes, entrances, openings and so on – “systems of communication”, according to Kevin Power, “which lead us nowhere and repeatedly place us before an existential void. We go through various evolutions only to find ourselves back in the same place, often wounded by the experience.” Marco said of *Salto al vacío* that it dealt with the theme of freedom channelled through the idea of suicide.

*Deslizantes. Elementos compactos* is a group of works put together as an installation for the retrospective exhibition of Marco's work at the IVAM in 1998 (*El taller de la memoria*). In a way, it functioned as a summary of those series by the use of two typologies that she had employed separately in earlier installations: the sliding ramps in *Salto al vacío* and the compact elements in *Tránsito*. As in most of her work, in these pieces there is a supplementary relationship between the object (re)presented and the suggestions evoked by the materials, in this case iron and rubber, with their connotations of technification, malleability, density, opaqueness, etc. These works insinuate possible uses that have to do more with the sensations that they seek to arouse than with any specific function, conjuring up tensions that turn in upon themselves and contribute to the hermeticism typical of her work.

#### MIQUEL NAVARRO Mislata, Valencia, 1954

SOCA (Stump), 1987  
Zinc and lead, 134 pieces, 126 x 250 x 190 cm (total measurements)  
Acquisition, 1989  
SOLAR II, 1992–96  
Zinc and aluminium; total dimensions approximately 233 x 1000 x 600 cm  
Acquisition, 2004  
FLUIDO EN LA URBE (Fluid in the City), 2003  
Cast iron; total dimensions approximately 250 x 12000 x 700 cm  
Acquisition, 2005

Between 1973 and 1974, Miquel Navarro completed *La ciutat* (The City), the first example of a type of work that he has continued making ever since. In an artistic environment that increasingly showed signs of openness to the world outside, the combination of landscape and sculpture in these works and their installation quality helped people to see them as one of the most original contributions of the Spanish sculpture of the time to the changing international panorama of the practice of three-dimensional art. Yet Navarro has always insisted that the repertoire of artistic referents on which he drew initially was rather limited. The motifs that inspired him came, basically, from the personal environment of a youngster who had grown up in Mislata, in the shadow of the city of Valencia. “I have been influenced more by games, films and collections of cards and comics than by Russian Constructivism, which I discovered much later.”

Miquel Navarro's cities are archetypes of human experience and culture, more than mere representations of urban structure (“I consider a city to be any place on which man has set his seal”), and they are a motif that can be used to develop various metaphors. Viewed in terms of time they present enormous variability, according to the construction of volumes and figures, the materials employed, the interplay of scale and the layout of the pieces, which may find different configurations in each city depending on the space in which they are installed. They are generally arranged on the floor, articulating contrasts

between vertical and horizontal planes which constitute fundamental antithetical principles in the meaning of the work: “The discourse of the vertical that rises and falls, that emerges or sinks, and the discourse of the horizontal that has the slow, murmuring sensuality of temporality.”

The allusions to phallic shapes and to the power contained in his towers and skyscrapers have been a constant feature from the very start. In an interview, Miquel Navarro said of *Soca*: “*Soca* can be seen as if a phallus had been separated from the body, and then the tower, the medieval tower in which the feudal lord was installed and from which he defended his city. But it also represents a castrated phallus.” In Navarro’s cities, the size of each component does not correspond to lifelike proportions but is given by the psychological sensations and associations that he sought to induce in the viewer. Here, the contrast in size between the central element and the other pieces is enormously exacerbated. Compared with other works, in which the arrangement of the figures emphasized the organic qualities of cities, with their flows and functions, in *Soca* we are shown a landscape in which the unity of the whole depends on the field of energy that emanates from the imposing stump. Arranged around it there are various shapes that look like industrial sheds, small sheets that are a summary of entire planes, and towering figures with a somewhat hostile appearance. The work belongs to a period in the late eighties when the use of ceramic materials had entirely given way to metal, giving the installation a sombre quality emphasized by the cold lighting. The association of these elements produces a somewhat surrealistic landscape, which in other pieces has been associated with De Chirico’s metaphysical views but in *Soca* might be more reminiscent of Tanguy’s desolate scenes.

#### **PER KIRKEBY** Copenhagen (Denmark), 1938

MODELL FÜR VALENCIA (Model for Valencia), 1991–92  
Bronze, 13 x 28.5 x 26 cm  
Donated by Galerie Michael Werner, Cologne, 1992

UNTITLED, 1989  
Hand-made bricks, 360 x 736 x 736 cm  
Acquisition, 1989

Per Kirkeby is probably the most influential Danish artist of the last three decades and he is also a man of many talents. Kirkeby became a student at the then recently founded Experimental Art School in Copenhagen in 1962, while he was studying natural history at the university. He presented his first solo show in 1965, having finished his special study of Arctic quaternary geology and received a multidisciplinary training in art which included painting, graphic art, film making and performance. During the following years he alternated scientific expeditions with publishing books of poetry, fiction and essays, making films, establishing contact with the Fluxus environment and participating in it, and so on.

Kirkeby’s presence in various epoch-making exhibitions which advocated the return of painting in the early eighties has made his facet as a painter much better known nowadays. Yet the fact is that, especially since that decade, he has also carried out major public commissions in urban environments. One of them was *Untitled*, belonging to the IVAM Collection, which was erected in the former bed of the river Turia in 1989.

Works made of brick started to appear in Kirkeby’s exhibitions in the mid sixties, sometimes in Minimalist-type arrangements similar to some of Carl Andre’s works, simple regular piles or lines of bricks on the ground. He did the same thing with rocks taken from the landscape, so that it is easy to establish the relationship that Kirkeby suggests, from his viewpoint as a geologist, between human constructions and works of nature. A work that he modelled in clay in the early seventies, treated in a similar way to his subsequent bronze sculptures, reflects his interest in the Maya pyramids which he visited during his visit to Central America in 1971. This interest has a great deal to do with the fascination of ruins, also developed in his series of paintings, and it is an essential aspect of his brick architectural structures made for outdoor settings. The first of them was *Murstenshus* (Brick House), in Ikast (Jutland), made in 1973, in which he combined elements observed in the ruins of the Maya temples with the Danish bricklaying tradition. Kirkeby, speaking through his alter ego, the draughtsman Catherwood, in his chronicle of the journey (1971), wrote: “With the human element one is always dependent on the perspective, one loses the ability to create a new fiction. But houses may become covered with plants and deteriorate. They may become covered with plants, and then the lines of light and the landscape entangle them, the perspective becomes buried and space appears for a new fiction.” And later: “These ruins are not even objects, they are remnants of ancient monuments. Above all, they are things of nature, they are stones ...”

Someone strolling in the cities where Kirkeby makes his brick sculptures cannot avoid a sensation of surprise when he comes across them. Although the artist makes no attempt to represent a ruin, and the neat brickwork gives the works great clarity and clean planes, the fact is that they look like eccentric constructions with no apparent possibility of being used. One can walk through *Untitled*, but it gives no shelter. In other cases, apparently tectonic elements do not perform any kind of supporting function, or are even converted into more fantastical forms, such as eccentrically angled vaults. There has been talk of a somewhat painterly quality in these works, which seem to be made from an accumulation of fragmentary memories.

Kirkeby makes small models as maquettes for these large-scale projects, which he subsequently casts in bronze. Unlike the order and clarity of his architectural works, these bronzes with their dark patina retain the tactile treatment that gave shape to the idea in their dramatic Rodin-like surfaces. The autonomous quality that the artist gives to these works, whose structure does not provide an absolute indication of the brick structure that follows, is emphasized in *Modell für Valencia* by the fact that it is placed upside down.

#### **LOTHAR BAUMGARTEN** Rheinsberg (Germany), 1944

TIERRA FIRME (Firm Land), 1992  
Site-specific, IVAM Centre del Carme  
Paint on wall  
Acquisition, 1993

It was not until 1977 that Lothar Baumgarten made his first journey to the Amazon basin – where he actually lived with the Yanomami Indians during several periods until 1980 – but at the end of the previous decade he had already

made a series of works in which he took European myths about the “New World” as a basis for examining the nature/culture dichotomy and especially the role assigned to the Other in the construction of the world developed by Western culture. Baumgarten, the son of an anthropologist, belonged to a generation that learnt to cast doubt on the categorizations imposed by science and the problematic relations between language, knowledge and power, a critical seam from which he has extracted productive results in a variety of works (prints, installations, photographs, books, interventions and so on) which deal with the processes associated with colonization and its cultural and ecological consequences.

In works such as the series *El Dorado-Gran Sabana* (El Dorado – Great Savannah), which he worked on from the time when he was in the Amazon region until 1985, Baumgarten juxtaposed photographs taken by himself in the Great Savannah in Venezuela with words in various typefaces which name the minerals exploited in the continent and also give the native names for animals that have been exterminated or are becoming extinct. “The ancient cultures are categorical, and in their relationship with nature they operate mainly through behaviour of dissuasion. In our modern, demythologized world the relationship with nature is structured instead by intentional action,” Baumgarten comments. In *Tierra firme*, his intervention in the cloister of the IVAM’s Centre del Carme in 1992, Baumgarten used the textual element of previous series and integrated it into the spatial and temporal conditions, giving rise to new discursive intersections. The names of the minerals were shown on the walls in capitals, while the native words were upside down and in small letters, suggesting the weakening of the power of words which had been appropriated and adapted to the Roman alphabet. The date of the intervention, coinciding with the centenary of the so-called “discovery” of America, and the fact that it took place in a former convent (convents were powerful centres for the production of knowledge in the time of the Conquest) became a consubstantial part of the meanings conjured up by this work, the title of which seems to allude to the arrival in the promised land after a long ocean crossing. The inscriptions of *Tierra firme* were painted in tempera on the wall and remained *in situ* until they were gradually erased. Content and form, defined by their very transitoriness, revealed an overlapping of temporal strata typical of the poetics of Baumgarten’s interventions.

#### **TERESA CEBRIÁN** Losa del Obispo, Valencia, 1957

ANGST, 1992  
Metal, jute, topcoat, clay, red oxide, ropes and pulley, 90 x 50 x 260 cm  
Acquisition, 1995

Teresa Cebrián belongs to a generation of Valencian sculptors whose work corresponds to a context in which the revamping of the Faculty of Fine Arts in Valencia and the final overcoming of the isolation from international art opened up the field to new ideas of sculpture.

*Angst*, which appeared in an exhibition organized by the IVAM and curated by Teresa Blanch in 1995, echoes that reality. The biography of Cebrián written for the catalogue that accompanied the show (*Los 80 en los 90, Propuesta de escultura valenciana*), concentrating on her frequent journeys and time spent

abroad, tells the story of her adaptation to the personal situations that each new destination imposed on her and reveals, beneath the constant exposure to different ways of being in the world, a common background of concern for the fragility of the human condition and man’s relationship with his environment.

The artist explained the evolution that her work had undergone since the mid eighties as closely related to those experiences. For example, in Poland she had a decisive experience when she was affected by the radioactive cloud from Chernobyl: “That changed the intensity with which I lived change [...] The sense of time and space changed. Poland was very important. I started to do installations there.”

*Angst* was made in 1992 and follows the same line as other works produced subsequently, such as *D-Dolor* (P – Pain, 1993) or *La fosilización de la carne* (The Fossilization of Flesh, 1994). Those works shared a particular repertoire of materials (of natural origin or else “good imitations of natural material”, as Beguiristain points out), a similar arrangement (hanging precariously) and the same referent (the body or fragments of the body, especially skin and flesh), providing subtle approaches to an atmosphere of levity and violence. In *Angst*, the shapeless body seems to be enveloped in a shroud, with one of its “extremities” cruelly suspended by a rope that passes through a pulley and is anchored to the floor, resembling a gratuitous instrument of torture. It is like a larva, exposed and defenceless. David Pérez has pointed out its similarities to Rembrandt’s *Flayed Ox*, while Maite Beguiristain interprets the work as an expression of “the anguish of being born”. Yet Cebrián’s works never seem to conclude with the act of defining that suffering matter; rather, the consciousness of her own vulnerability opens the doors to a new knowledge. In the text quoted earlier, Cebrián concludes: “Whether things come out crooked or straight, nobody can understand the pain and joy of what has been lived. There will always be a desire to be somewhere else, anywhere, even though you know that all this is inside and the most intense journey is the one you make within you.”

#### **MARIBEL DOMÈNECH** Valencia, 1951

EL CUERPO, LA ESTANCIA OSCURA (The Body, Dark Abode), 1992  
Foam rubber and black carpet, transparent PVC, black light, light box with X-ray; 32.3 x 29.4 x 25.1 cm (light box), total dimensions variable  
Acquisition, 1994

LA ENERGÍA DE UNA SEGUNDA PIEL (The Energy of a Second Skin), 1993  
Neon and PVC, 80 x 54 x 10 cm  
Acquisition, 1994

In the late eighties and early nineties, Maribel Domènech’s work began to open up the symbolic field that had dominated her earlier output towards works of an installation nature. This enabled her to explore aspects which had previously only remained latent in the more objective works of the preceding decade. The transition can be explained in terms of the growing importance that the body acquired in her work, complicating the subject-object relations that she had treated in earlier series and introducing a new participative dimension. In her early work there was an attempt to define a personal space, expressed in her sculptural series based on household objects – first chairs, then container-type furniture (boxes, cupboards, cabinets and so on); but in the window series she

began to consider a relationship with the outside that led to her installations and performance garments.

*El cuerpo, la estancia oscura* belongs to this new area of exploration. As in other works by Maribel Domènech, the basic duality of inside and outside is chained into another series of dualities: I/other, visible/invisible, view/dwell, etc., so that the body metaphor to which the title refers becomes a starting place for exploring and re-evaluating those dichotomies. The installation was first shown in the exhibition *El enigma de la curiosidad* (Galería Edgar Neville, Alfafar), one of the exhibitions by women artists that used to be presented to commemorate the 8th of March in those years. It consisted of a space to which access was provided by a PVC door. Inside it, the visitor was placed in a perceptual environment that suspended the customary patterns of orientation in daily life. The room was lined with foam rubber and black carpet and lit with black light, which encouraged a certain dimensional indefiniteness and generated a springy movement with muffled, concentrated sound. The artist has explained that she uses black light as the idea of mind and knowledge, “with a sense of mental and physical interiority and also intimacy”. On one side there is a light box, an item that appeared in Domènech’s work as a development from her windows and therefore of openness to a landscape that is another interior: the interior of a body inside the body (“the X-ray was taken during a gynaecological test on me, at the point when they had just injected a contrast, and it looks very much like coitus”); the image does not seem to be offered primarily to the eyes, and is placed significantly at hip height.

“My garments are external structures designed to bring out inner experience. When the body occupies the garment the process is completed,” Maribel Domènech has commented about works such as *La energía de una segunda piel*. Clothes usually help to protect us from the outside or to project the image of ourselves that we wish, but Domènech’s garments tend to be unusual devices with which the body prosthetically extends its abilities, either of self-recognition (as in *Monólogo interior*, 1997) or of establishing relations with other bodies. They are normally garments made of conducting materials, electric or telephone wires, alluding to processes of energy exchange and circulation. In *La energía de una segunda piel*, the transparent PVC annuls the masking function of conventional clothing and reveals the body literally in a new light, black light. The artist often takes photographs with performers in which one can see the item activated, showing an experience that can rarely take place in an exhibition gallery and making it possible to emphasize the way in which it functions. In any case, the result never acts as mere documentation of the work in action. Here it acquires an X-ray appearance that links up with other works, which she emphasizes by mounting it in glass, aluminium and carpeting, in which the idea of her windows is still present. The garment itself has a performative quality of its own which is provided by the materials, selected not only for their visual properties but also for their behaviour: “It is interesting that, with time, black light causes oxidation in PVC, just as the sun does with our skin. I am interested in capturing time, scratches, ageing.”

**GUILLERMO KUITCA** Buenos Aires (Argentina), 1961

SIN TÍTULO (CINCO CAMITAS) (Untitled [Five Small Beds]), 1992  
Acrylic on mattress, wood and bronze; 33 x 113 x 59 cm each  
Donated by the artist, 1994

In Guillermo Kuitca’s work we find a series of motifs repeated incessantly with endless variations. They are objects and references taken alternately from the most remote extremes of the spectrum, embracing the personal (beds, apartments, etc.) and the impersonal (planimetries, airports, etc.). They are “spatial units” (Paulo Herkenhoff) which exploit their quality of being a deposit for memories and meanings that are both individual and collective, spaces often imbued with the rootlessness and melancholy of the diaspora.

The beds began to appear in 1982 (to situate them in time Kuitca refers to the Falkland Islands war), sometimes dreamy, sometimes solitary and forlorn, whereas he introduced maps towards the end of the decade (1987). As happens with other motifs, the maps never show a univocal meaning within a stable symbolic world. They have often been interpreted as subjective subversions of the regulating power of a cartographic view, of the colonizing power that has constructed our knowledge of the world to suit its needs and interests. Yet they could also be read as precisely that compulsive action of giving meaning to the world – although, in his case, Kuitca tends to mark out journeys through territories of uncertainty. In this regard, Jerry Saltz has explained that Kuitca’s theme is “power seen from a position of (relative) powerlessness”.

In the series of maps and mapped mattresses, the artist abandoned the narrative that he had developed in earlier painting series, emptying the pictures of figures, which yielded their importance to the viewer. This can clearly be seen in the series to which *Sin título (cinco camas)* belongs, where the paint directly occupies the space in which the viewer moves, and the use of children’s beds provides an interplay of perspectives that fits into the expanded framework of the room.

Although Kuitca had presented various versions of the series since 1989 (*Bienal de São Paulo*, MOMA, etc.), the two central installations were the one created in 1992 for *Documenta* in Kassel, consisting of a group of twenty (now in the Tate Gallery Collection), and the one that he made in 1993 for his retrospective exhibition at the IVAM, consisting of eighty beds, to which *Sin título (cinco camas)* belongs. “Since then I have changed the number of units from 80 to the present arrangement of 54 [...] I used the remaining beds to create other groups, of 8 or 5 beds,” Kuitca commented when consulted about the installation at the IVAM. “When I selected these smaller groups I changed the criterion each time. Sometimes I did it in a very haphazard way, trying to ensure that each bed did not have any geographical coherence with its neighbours (for example, one bed from China, another bed from Germany, another one from Australia, etc.)” This is the case with the IVAM’s work. “Sometimes I made the selection on the basis of colour (for example, all with a similar grey, or else very different). Sometimes trying to make sure that the routes on one bed continued on another [...] I always prefer a lack of logic in these works. Really there is a very personal order which I do not expect the viewer to recognize.”

**JUAN MUÑOZ** Madrid, 1953 – Ibiza, 2001

SIN TÍTULO (BALCONES Y SUELO ÓPTICO) (Untitled [Balconies and Optical Floor]), 1992  
Iron, rag dolls and linoleum, 70 x 120 x 34 cm (each of 2 balconies), total dimensions variable  
Donated by the artist, 1992

In a conversation with Adrian Searle for a radio programme broadcast by the BBC in 1992 – the year when he made *Balcones y suelo óptico* for his solo exhi-

bition at the IVAM – Juan Muñoz declared: “... the human problem is the strangeness of the other ... you have a human being in front of you who is not like you”. In a way, one might say that the success of this sculptor’s work is based on his extreme skill at generating distances. The distances are not just physical but also psychological and metaphorical, and they function as markers of an absence that we can feel even in the concentrated group of rag figures that cluster on the balconies in this work. The balcony is one of the motifs most frequently used by Muñoz, because of the enormous richness of its suggestions. It is a domestic space projecting into the street, and therefore a privileged place from which to see others, but it is also a perfect target for others, and therefore a very apt symbol for ruminations on the part played by the way of seeing in intersubjective relations and in the actual shaping and situation of the self. Juan Muñoz’s anthropomorphic figures – slightly smaller than human size, which makes them look doubly distant – are always devoid of any personal features, any interiority, creating an uncomfortable, suspenseful sensation that generates questions. What is the destination of these gazes that fix their attention on a blind point? Are they looking at each other? Are they looking at us? They seem to look without seeing, and they seem to be related without really wanting to be. Arranged like languid bodies with no will of their own, they would be on the point of falling if it were not for the railings which paradoxically imprison and at the same time support them.

It has often been commented that there is a theatrical quality in Muñoz’s work. He himself referred more than once to the Italian playwright Luigi Pirandello (especially his play *Six Characters in Search of an Author*), and explained: “If there is any connection with theatre, it is more to do with rehearsals than with performances. It is something that happens among the actors and it has nothing to do with the audience ...” In the conversation with Searle mentioned earlier he said: “I would like the viewer to be able to walk into the work very much like the way that an actor makes an entrance in a little theatre.” The introduction of optical floors has a great deal to do with this aspect, with the “desire to construct something real, something that people can walk across”: a real floor with which to generate a different space, the space of the drama of the estrangement that takes place in the (non-)encounter between the viewer – here the actor – and the figures.

#### **GARY HILL** Santa Monica, California (United States), 1951

*BETWEEN 1 & 0*, 1993  
Computer controlled video switcher, 13 modified 14 inch monitors, loudspeakers and aluminium structure, 170 x 208.3 x 34.3 cm  
Edition of 2 copies and A.P.  
Acquisition, 1994

Gary Hill was working in the field of sculpture when he came into contact with the recently created Woodstock Community Video in 1973, during a period as artist in residence at Woodstock. “... I did some recordings with a portable video, and the fluidity of videotape freed my thinking radically ... Video permitted a kind of creation in real time and gave the possibility of ‘thinking aloud’.” Hill concentrated initially on researching the properties of the medium, exploring its ability to generate images and its relation with sound, and experimenting with digital processing. In 1976 he met the poets George Quasha and Charles Stein. He enlarged his investigation of sound and image and explored more deeply,

introducing notions connected with language and speech. In these works, video technology adopted an organic sense that enabled him to visualize mechanisms of perception and production of meaning (or delve into their deficiencies) and express “the physicality of thought”, very close to the theories of Gregory Bateson and Maurice Blanchot. Hill thus converted video into an instrument with which to re-evaluate classical concepts of philosophy such as the relationship between body and mind, or word and object, or between the self and the other. During the eighties Hill became more actively involved in making video installations. He has explained that in them “the experience of time is displaced by physical experience to a much higher degree. My intention is that the viewer should be viscerally confronted with objects, images and ideas.”

*Between 1 & 0* was created in 1993, the year in which he had his first solo show in Spain, at the IVAM’s Centre del Carme. It belongs to a type of video installation that Hill has called “flipflop pieces”. Thirteen stripped monitors receive a flow and flicker of images, parts of the artist’s body, from two video channels that transmit their signal in accordance with a computerized sequence. The installation has a cross-shaped metal structure. This is a composition formula that he had used previously in one of his key video installations, *Crux* (1983–87), suggesting the relation between body and mind, which here enriches the potential readings of a work that uses technology as a mediator for exploration of the embodied self. “I must become a warrior of self-consciousness and move my body to move my mind to move the words to move my mouth to spin the spur of the moment,” as an off-screen voice says in *Site Recite (A Prologue)* (1989).

By using his own body, Hill avoids referring to another external body performing an interpretation and concentrates on a “body that is in a circuit. I am the ends of the exit and closure of this circuit.” *Between 1 & 0* confronts the viewer with the dislocated place of a subject thinking about himself. Hill wrote a text with the same title as this work; in it, 1 and 0, constituent parts of the same self, engage in a conversation, a metalogue in words – a form of discourse much used by Batelock – parallel to the sounds and images in the video installation. At one point, 1 comments: “... what is exactly taking place here [...] If pressed for a word I would call it something like an ‘intra-weave’: rather than being within the weave, we seem to be the weaving as it is taking place.” Hence the importance of time, a central characteristic of video: “Time is what is intrinsic in video, and not seeing, as its etymological roots imply. The basic principle of video resides in feedback. It is not linear time, therefore, but a movement bound up with thinking.” Thus Hill expounds the connection between perception and memory by means of a time more experienced than narrated, a time that resides in consciousness, and this aspect is emphasized by the sound. Hill uses sound to give unity to the image and to model the temporal experience of the work. In this respect he has acknowledged the influence of the musician La Monte Young, especially “the idea of being inside sound. For example, in flipflop pieces such as *Between 1 & 0* and *Circular Breathing* one has the sensation of being in the space with the images ... The other idea that echoes in my ears is that tuning is function of time.”

#### **VICTORIA CIVERA** Port de Sagunt, Valencia, 1955

*THE DIFFERENCE BETWEEN*, 1993–94  
Wood and various materials; total dimensions approximately 270 x 190 x 180 cm  
Acquisition, 1995

Biographies of Victoria Civera always end up referring to the change of approach that her work underwent when she moved to New York in 1987. Her paintings, which had belonged to the vitalist, Neo-Expressionist trends of the eighties, then began to adopt more intimate scales and registers and opened up to the incorporation of a broader repertoire, going beyond two-dimensionality to create sculptural objects and installations.

In those works she developed what has been described as a “grammarless language”, consisting in the arrangement of objects and materials in an extraordinarily precise configuration but articulated ambiguously, like small sentences in which the meanings are constantly shifting. “I have always been fascinated by small things. I have always fixed my attention, almost obsessively, on anonymous, unimportant details and objects, and then when I make things I want to see myself reflected in them, making them mine [...] I have never liked giving up objects. As a child I never threw away a pencil and I preferred to patch and stitch shoes a thousand and one times rather than accept the idea of losing them.” This melancholy fixation gives these objects a powerful fetishistic content to which the exuberance of form and material in her constructions contributes. The richness and vividness of colour and the variety of materials employed tend to arouse a tactile attraction. There is often a playful aspect in her works, suggesting games in which her childhood memories are brought up to date to give shape to her present sensations and intuitions. These feelings are related to a distinctly feminine world by the use of personal accessories or household utensils in which sexual allusions often appear, as in this work.

*The Difference Between* formed part of the exhibition *Ondulada* at Galería Soledad Lorenzo in Madrid in 1994. In the work there is an inner space barely suggested by the pierced wall. While retaining their decorative quality, the holes allude to a fundamental symbolic motif in Civera’s work, the circle. Jan Avgikos has spoken of “exaggerated spyholes” which connect the front face of the work to the rear, dominated by a jumble of tulle partially blocked from view. Thus the artist organizes a complex game of “(un)veilings”. The framed landscape and the mat suggest a domestic interior, apparently a bedroom, but the other items soon add details to a mysterious narrative which proves to be permanently elliptical as it progresses.

## FEDERICO GUZMÁN Seville, 1964

PIZARRA CONVEXA (Convex Blackboard), 1993  
Acrylic on slate and wood; 3 panels, 99.1 x 200 cm each, total dimensions variable  
Acquisition, 1994

In 1990, Federico Guzmán commented: “I am interested in the idea that it is the viewer who completes the work. The way in which the product goes on generating different situations outside the hands of the person who made it.” Exhibiting *Pizarra convexa* again now involves reactivating the blackboards zealously guarded in the museum’s storerooms since 1994, incorporating contributions from schoolchildren and the artist to renew the contents deposited in the original version.

Some of Guzmán’s blackboards exacerbate the logic of the “open work” so much debated in contemporary art, serving as a vehicle for a questioning of the notions of authorship and intellectual property on which much of his work

gravitates. In this case, the participation of different agents, the recycling of materials and ideas, the incorporation of systems of communication and exchange taken from everyday life and popular wisdom and a certain fascination with drawing as a personal system of ideographic representation not subject to the rules of decorum are some of the recurring motifs.

The artist has given the following explanation of his blackboard works: “The project of the blackboard pictures started in 1993, and I went on with it until 2000 in various series. I wanted to work with the interaction of blackboard paint and chalk, permanent and impermanent. The permanent dimension (green or black paint) could only be understood in relation to something dynamic and changing (chalk drawings). I imagine the blackboard as a kind of magical surface that can contain all possible drawings and that is capable of transformation. That was the idea in the first blackboards, like the one at the IVAM, a painting open to all possibilities.

As it progressed, I began to incorporate the participation of other people. I got friends who came to the studio to work on the paintings. I used blackboard paint to paint around the chalk, creating a kind of mould that left a trace of what had been drawn. Then I rubbed out the chalk and started again. After you have done that several times, the mould of paint becomes a profuse, organic palimpsest containing all the writing and drawing that people have contributed.

While I was carrying out other projects, at the same time I continued with the blackboards and studied the work of Beuys, Per Kirkeby and Rudolf Steiner. The next step was to go beyond the boundaries of a framed painting and let the work spill out into murals. That is the case with what I did for *El reencauche*, at the El Solar cultural centre in Bucaramanga (Colombia), where the paintings were done in collaboration with visitors during the exhibition, opening up the work to choral authorship, multiple creativity and authorless contents. I think that is where the project reached its most interesting point. I have always wanted to go back to that project and continue it.”<sup>1</sup>

1. Unpublished text, written in connection with the research carried out for the present exhibition.

## MANOLO QUEJIDO Seville, 1946

JAQUE MATE (Checkmate), 1993  
Acrylic on cardboard and wood, 8 figures; total dimensions approximately 123 x 320 x 320 cm  
Donated by the artist, 1998

¡LOS RELOJES! (The Clocks!), 1996  
Acrylic on aluminium, 233 circles with diameters of 65, 50 or 25 cm; total dimensions approximately  
Donated by the artist, 1998

“What this PAINTING event involved was not so much subjectivities expressing themselves as an accompaniment of the whole historical course of PAINTING with a new opening of the eyes, the eyes of PAINTING, which had been considered as already dead ...” Manolo Quejido explained his attitude in these terms in the mid sixties, when he abandoned the stage in which he was involved with avant-garde experimentation in settings such as visual poetry or the computer generation of visual forms. He then turned to a commitment to the exercise of painting, which he still maintains.

Quejido himself has established periods for his work, which he has continued to revise in his “Diagram”, a chart that sums up the ideas running through his career and the series that he has produced.

The first period of exploration, investigation and learning ranged from the mid sixties to the mid seventies. It was followed by an activity in which his painting withdrew into itself; the artist recognized himself as a painter and found his *place*. The eighties were marked by the pictorial dialogues with tradition of which he was speaking in the opening quotation, leading to what he called “The Resistance”. After that his pictorial militancy fell into line with the world and he abandoned the exclusiveness of the *partition* of the studio to make way for an expanded form of painting: he replaced canvas with unconventional supports and made ephemeral murals or else he made three-dimensional paintings, as in the case of this work in the IVAM Collection.

The “Diagram” places the beginning of this period at about 1993, with the series *Acrílicos sobre El País* (Acrylics on El País). Painted on pages of newspaper, as the title indicates, it involved painting in a critical dialogue with the products of the consumption of mass images and information. *El círculo* (The Circle), one of the works in the series, bore the following inscription: “Think it over carefully. This is just paper moistened with ink.”

That year, at the Almazén de la Nave, an alternative space that Quejido had shared with other artists since the eighties, he exhibited 3<sup>3</sup>, a series of drawings which included the chess figures that he developed in three dimensions in *Jaque mate*, although the queen had already appeared as *Maternidad de las cajas de agua* (Maternity of the Boxes of Water) in 1991. *Jaque mate* was also the title of an artist’s book published in 1993. In addition to the king/phallic Dionysus, it also contained the queen/maternity and the bishop/thinker which are shown in the IVAM’s work, a series of drawings of hands holding objects or messages that allude directly or indirectly to the passing of time: a match or a cigarette burning, a clock, short utterances such as “from morning to night, from night to morning” or “killing the time that kills us”, etc. The hand is the agent of the act of painting (and, according to Quejido, painters are the painting’s hands), but chess brings into play the powers of emotion, action and thought which constitute the main focuses used by Quejido to analyse his work in his “Diagram”.

For the retrospective Quejido exhibition at the IVAM in 1997 the artist completed the installation of *Jaque mate* with another work, a series of two hundred and thirty-one painted clocks and a round calendar set at different heights on the wall. It is an allegory of painting and life, with a visual quality and overall colourfulness that activate the setting, making it an enveloping painting: a picture in which the viewer can dwell.

### **NACHO CRIADO** Mengíbar, Jaén, 1943

B.T. DESÉRTICO (B.T. in the Desert), 1994  
Iron, glass, wood and painted marble, 320 x 130 x 400 cm  
Acquisition, 1999

*B.T. desértico* belongs to a group of works on the theme of the desert which Nacho Criado produced during the nineties, beginning in 1990 with the

impressive *No es la voz que clama en el desierto* (It Is Not the Voice Crying in the Wilderness) in the Column Room at the Círculo de Bellas Artes in Madrid. Yet it would be risky to assign periods to the work of an artist who, despite being repeatedly classified in terms of conceptualism, has pursued one of the most individual and most unclassifiable careers in Spanish art in recent decades. In fact, his way of understanding the artist’s work as an exercise of knowledge gives rise to a constant traffic of ideas which appear intermittently in different periods, as if time acted as an *agent of collaboration*, gradually making the memories accumulated by ideas denser (in 1974 he posed the paradoxical question “Is memory a strategy of time?”). For Criado, the physical realization of the idea of a particular work does not entail a higher degree of reality but simply greater opportunities to communicate it. Consequently, two concepts are fundamental for an evaluation of his career: the *setting in motion* of ideas, and their *staging*. From this perspective, the artist is conceived not as an author but as an explorer (“the autonomy of the work converts the participation of the author – who can only seek to respect its memory – into archaeology”), and in fact we could describe the essential (and ethical) attitude that nourishes his work quite simply as anti-authoritarian.

The artist has spoken of the series devoted to the desert as “Understanding the desert metaphorically as the space inside oneself, where one’s activity and thinking develops”; and the camel in *B.T. desértico*, “taking its reserve of water through regions that are wildernesses of ice” (Fernando Castro Flórez) is simply the “archetype of its crossings”, a motif developed some years later in *La herida alpina* (The Alpine Wound, 1996) and *La montaña madre* (The Mother Mountain, 2003). In this motif there is a confluence of themes considered in other series, such as time, the constant argument and material of his work. The marble base on which the figure is sitting (with an Indo-European swastika and an equilateral triangle, symbols of change and stability respectively) suggests an idea of eternity contradicted by the mirror that crowns the work, a recipient of images that are always fleeting. The initials in the title refer to the architect Bruno Taut, who advocated a utopian architecture of crystalline transparency. This aspect links up with the series of works of homage in which Criado acclaims individuals in whose ideas he finds an important contribution, although the radicality of their projects may ultimately have led to *shipwreck* and *ruin*.

### **GILBERTO ZORIO** Andorno Micca, Vercelli (Italy), 1944

LOS ZORIOS (The Zorios), 1995  
Wineskin, iron, compressors, copper, tar, crucible, alcohol, copper sulphate, glass, halogen lamps; total dimensions approximately 200 x 350 x 660 cm  
Acquisition, 1997

Like Gilberto Zorio’s other works, *Los zorios* take possession of space from an unusual location, the ceiling, as if they wanted to defy the law of gravity. “Although many of my aerial works are heavy and dangerous, they must communicate the sense of free instruments, able to move in space like an eye that roams over surfaces and passes through dividing lines.” Here, electrical energy is used to set in motion compressors that channel new kinds of energy: the mechanical energy that moves the assembly, the sound energy transmitted

through metal tubes, the “breath of life” that gives shape to the swollen wineskins and the blast that speeds up the chemical transformations of the liquids in the crucibles. Far from trying to form them into a single unit, Zorio sets out all these processes to show them in their conflictive, productive, alchemical nature.

The concept of energy, both physical and mental, is central in Gilberto Zorio’s work. He tends to use a reduced repertoire of motifs to which he returns again and again; star, canoe, javelin, wineskin and crucible are archetypal symbols with anthropological resonances and also material objects whose functional sense is altered when they are made part of his work. By subjecting them to new relations and processes each time, Zorio’s work brings about a confluence of thought, metaphor and the physical sphere, merging spirit and matter in polysemic, anti-mechanistic configurations. For Zorio, art has the revolutionary potential of freeing us from the over-determinations of language: art, as he shows in a wide-ranging series, “purifies words”.

By introducing components that generate a chain of physical and chemical reactions, Zorio lets the work transform itself independently, highlighting the passing of time. “I consider myself as someone who sets a mechanism in motion and the image gradually feeds itself visually, so that I am the first to be amazed.” Indeed, we see no separation between physical processes and visual configuration, presentation and representation. *Los zorios* rotates in a movement connected with the concept of creative time, while also describing a circle, “a line that seems to be drawn by the movement of the arm, a rotation of the body, a perimeter where the human being is at the centre”. Fernando Castro has explained that Zorio uses wineskins “to recall the pseudo-converts from Judaism and the persecutions in Spain for the sake of racial purity”. Compressors, tubes, crucibles, skin and chemical compounds confront the viewer with a turbulent body (an interchange between machine, human being and animal) which seems to stammer phonemes of an unknown language.

#### **CARMEN CALVO** Valencia, 1950

EN EL CENTRO (In the Centre), 1996

Cement, wood, iron, plaster, plastic, cloth, paint, cardboard, wicker, clay, marble and earthenware; total dimensions approximately 250 x 400 x 400 cm

Acquired with the assistance of the Cortes Valencianas, 1997

*En el centro* is a work of synthesis in which Carmen Calvo develops one of her constant concerns: the definition of a personal territory for artistic creation which sets out from a firm knowledge of the tradition of painting and is approached in the form of a problem rather than a solution. Since her characteristic paintings of the seventies, in which brushstrokes and squirts of paint were *represented* as “traces” of modelled and painted clay arranged on the support, she has introduced a tension between the two-dimensional surface that modernity had established as the exclusive concern of painting and going beyond that assumption towards ideas of an installation-like three-dimensional nature. This is a self-reflecting attitude, but also one that is typically post-modern. In this connection, the title of the work and its environmental recreation of the studio are very much a declaration of principles with regard to the place that the artist assigns to the studio setting.

This work has also been given another title, *Un lugar llano y desnudo* (A Plain, Bare Place), and in its spare but dense objective content there is an echo of a specific tradition of the still life that goes back to the asceticism of the baroque still lifes of Zurbarán and Sánchez Cotán and that continues in the 20th century in the paintings of Juan Gris or Giorgio Morandi. In fact, a systematic exploration of the object as matter and support is another of the leitmotifs of Carmen Calvo’s work, with one point of anchorage in that tradition of the still life and another in the aftermath of Surrealism. A use of the object in the early eighties that already identified with subjective “processes of discovery, reconstruction and compilation” which, exhibited in the work arranged on shelves, define an allegory of the process of creation and representation. “Real” objects with an intense personal and symbolic content (a mirror, drawers, studio equipment, handmade crockery and so on) are set alongside white volumes of a more ambiguous nature, like traces of indeterminate objects full of the power of evocation and absence of indication. The studio is the artist’s work area, the physical and mental place where experience and knowledge test the ability to give meaning to the world and to one’s own existence; it is a solitary, private place for definition of the self, where our fragmentary experience of the world and our obsessions may adopt different orders, always changing and unstable. When transferred to the exhibition gallery, therefore, *En el centro* also functions as a genuine self-portrait, paradoxically decentred and open to multiple interpretations.

#### **JOSÉ ANTONIO ORTS** Meliana, Valencia, 1955

OSTINATO BLANCO-AZUL (White-Blue Ostinato), 1996

Copper, iron, glass and electric cables; total dimensions approximately 500 x 500 cm

Acquisition, 1997

ESPACIO EN DO MAYOR (Space in C Major), 2001

Rigid plastic (6 monoliths), photoconductor cells, electronic components and loudspeakers; 117 cm (diameter), total dimensions variable

Acquisition, 2004

TRÍO AZUL (Blue Trio), 2000

Wire, electronic components, LEDs, batteries and polyester sheets; total dimensions approximately 125 x 40 x 39 cm

Donated by the artist, 2004

José Antonio Orts was keen on electronics and painting as a child, but he trained as a musician. However, he has acknowledged that he does not pay much attention to the compartmentalizing of the arts into genres. For that very reason his works also do not allude specifically to the confluence of disciplines; in fact, they take it for granted. “I don’t really try to communicate the arts or work at the boundaries of the various languages of expression, because I do not set out from theoretical ideas or supposedly avant-garde positions. My sole aim is simply to express myself; in other words, to give material form in the world to the work that is in my thoughts. But perhaps in the world of ideas the work is felt as something total that cannot be perceived with just one of the senses ... Perhaps in the future the classification of artistic genres will really be a classification of the different ways that are available to an artist to communicate a work to the public.”<sup>1</sup>

Since the early nineties Orts has created a characteristic type of installation-like visual and auditory work, often mobile. He himself connects the origin of these works with the period that he spent as a music student at the Spanish Academy

of Fine Arts in Rome (1988–90). “There I was the only musician, living with two generations of visual arts students. When I came back from Rome I made my first attempt to create something without thinking of artistic genres, and, as it happened, I did not run into any insuperable obstacles.” Those installations were based on devices created by Orts himself, consisting of electronic components, photoconductor cells and loudspeakers, sometimes directed towards copper or plastic tubes which permitted specific sound modulations. Thanks to the use of photosensitive receivers, the pieces react to the lighting changes that take place around them, caused by the interference of visitors as they move about. The reactions are translated into infinite variations of sound and light which the pieces emit in the interaction, starting from a basis devised by the artist.

Orts has used these light-sensitive devices in his installations and in musical works created for ensembles that also include traditional instruments. When he works with installation, however, a series of specific issues is emphasized. Hence the fact that these works may be interpreted as a translation into sound language of our own experience of time and space. “For me, space forms part of the work, and therefore I arrange the elements of the installation in different ways, depending on the room in question. The arrangement takes account of visual and auditory criteria, and also criteria that make the relation between the work and the public possible.”

The works allude to the relation between man and nature in more than one sense. On the one hand, the electronic devices are like small living creatures with reflex actions. On the other, his frequent use of “white sound” (“White sound is sound that contains all the sound frequencies, in the same way that white light contains all the colours. It has always interested me because, in my opinion, it is the most expressive sound that exists. It is like the sound of the sea, of breathing, and so on. By using filters one can extract any note or musical chord from it.”) has been linked by Juan Bautista Peiró with the relation between the whole and the part which the visitor experiences as he moves around the work, because, although all the sounds that correspond to each source are emitted, the space within the room only reflects part of them, which in turn each visitor perceives differently.

“My works are normally connected with the visitor or with the natural environment or with both at the same time. When they are connected with the visitor, the work acquires the natural rhythms of the human body and therefore the result is very close to the rhythm of dance and music. When it is connected with the environment it acquires the rhythms of nature, which are much slower. The visitor’s experience is different then, because we do not immediately perceive very slow changes, such as the movement of the sun. But the result is also interesting, because if the rhythm changes slowly the work is different every time you visit it, and the visitor can also have the experience of confronting his own rhythms with the rhythms of nature.”

1. José Antonio Orts’s statement comes from an interview with Isabel Tejada which forms part of the research carried out for this exhibition.

#### **EVARIST NAVARRO** Castelló de Rugat, Valencia, 1959

ENCUENTROS I (Encounters I), 1998

Set of shelves, various items, paper, straw, gauze, wax, clay and plaster; total dimensions approximately 298.5 x 200 x 60.3 cm  
Acquisition, 1999

The start of Evarist Navarro’s career was marked by the use of a material that has a long tradition in craftwork but has not had the same fortune in the field of art: clay. The artist’s relationship with this material is the result of an association closely connected with his childhood experiences, because his father was a potter. In the mid nineties Navarro made iron sculptures which had a Constructivist quality, but always with humanizing elements (velvet, etc.) or references to the body, revealing where the artist’s interests lay. In fact, critical analyses of his work have always tended to interpret this stage as a kind of parenthesis which ended in the early nineties, when the death of his father made him go back to clay. “Because of its essential characteristics, clay is always a material close to man, humanizing and humanized. Humanizing in terms of its ritual quality, an almost sacred material, and humanized by the functions that it fulfils in the habitat.” The relationship between man and matter and a specific interest in the expression of the experience materialized in the body have been constant features of his work.

During the nineties, Evarist Navarro started on a whole series of works made of fired or unfired clay (made *in situ* and allowed to dry out during the time that the exhibition lasted, introducing a process aspect visible in his work), in which he roughed out constructions full of an organic quality, sometimes made by taking the body as a mould or as a physical measure (not in mathematical terms), in which the gesture – the traces of the fingers modelling the material – was always visible. At the same time, his works gradually admitted other materials, almost always “poor” or precarious, such as gauze, cardboard or plaster, very appropriate for works in which he showed a clear preference for the fragment as a poetic principle.

*Desplazaments* was shown in the exhibition of the same title that Evarist Navarro presented at Sala Parpalló in Valencia in 1998, the result of an Alfons Roig award obtained the previous year. It was placed with other pieces of shelving of similar characteristics to form an installation in which he arranged “ancient pieces, fragments of materials for possible sculptures, items added for the occasion and, why not, a work or two that might actually be finished”, as the critic Vicente Jarque commented in the catalogue. They looked like shelves that had just been taken from the studio, from the artist’s laboratory of ideas and experiments, and exhibited to the public, showing a paradoxical *non finito* appearance similar to that of the “finished” works dotted around the exhibition area, making the viewer part of the same creative process, readymade fragments that left the conclusion of the act of creation open “in his hands”.

#### **SUSY GÓMEZ** Pollença, Majorca, 1964

ALGUNAS COSAS QUE LLAMABA MÍAS (Some Things That I Used To Call Mine), 1999–2000  
Silk, 18 bronze figures and a cushion, total dimensions variable  
Donated by the artist, 2000

Susy Gómez made *Algunas cosas que llamaba mías* for the solo show with the same title presented at the IVAM in 2000. The work occupied the centre of the Ambassador Vic Room in the Centre del Carme, functioning as a kind of genuine demonstration of her concept of creative work.

She sees her installations as areas of negotiation with the viewer, where objects are scattered like “residues of mental and emotional processes”. In this connec-

tion, as Manel Clot explains, she does not use installation as a mere artistic genre but as the most effective instance to ensure that the autobiographical concerns developed in her work accommodate an openness towards others in their organization. “It starts with the individual and aims for the universe: experience as a form of knowledge, a form in which the subject shows himself to himself exclusively through the eyes of the viewer” (Susy Gómez).

It has been pointed out that in her work there is something that links up with the Surrealist tradition, especially the version developed in the work of other female artists, such as Meret Oppenheim or Louise Bourgeois, with whom she shares an interest in the perversion of familiar objects and images and non-asseverative strategies of seduction.

The meandering arrangement of the piece of red silk creates a narrative and experiential space that is developed in the other items arranged in a strongly stagelike, theatrical fashion. In this way the artist composes a mental choreography in which she suggests various actions that might contain a biographical meaning: crawling, sitting, walking, touching, playing, (un)dressing and so on. If there is a method that governs Susy Gómez’s work, it might be based on her intuitive inclination towards paradox. The scene seems to be dominated by an enigmatic piece of material and hanks of hair which combine contradictory concepts: presence/absence, lightness/gravity, interiority/exteriority and so on. On the floor, near a cushion, the artist has arranged a series of sculptural objects modelled in plasticine and then cast in bronze, ambivalent images of beauty and abjection. They have a sensual, refined finish, defining a fragmentary repertoire of gestures, drives, pleasures, obsessions and fears ... poetic declarations that come from memory and a passionate, involved way of seeing, close to the pre-linguistic operations of a liberator of the world of imagery who resists codification.

#### **JUAN NAVARRO BALDEWEG** Santander, Cantabria, 1939

ARO DE ORO (Gold Ring), 1999  
Brass with gold leaf patina, 189 cm (diameter)  
Donated by the artist, 2000

Although better known as an architect and painter, Juan Navarro Baldeweg has also done interesting work in the field of sculpture and installation since the seventies.

Juan Navarro obtained a doctorate in architecture and then, between 1971 and 1975, worked as a visiting researcher at the Center for Advanced Visual Studies in the Massachusetts Institute of Technology (MIT). During that period he began researching the principles on which he was to base his architectural work. That research led him to produce a series of three-dimensional works connected with phenomenological interests. He has said of them that “they do not stop at themselves. It can be said of them that they are more conductors than works.” He has suggested four categories to refer to his sculptural work as a whole: gravity pieces, light pieces, horizon pieces and hand pieces. Each category corresponds to “structures that shape our shared physical life”, so that the works become “defining figures” for the structures that his mentor at the MIT, Gyorgy Kepes, described as the “coordinates of man”.

In 1999 the IVAM presented the first comprehensive retrospective exhibition of the various facets of art explored by Navarro Baldeweg. Various pieces were recreated for the exhibition, such as the swing and the window from the installation *Luz y metales* (Light and Metals, 1976) which was shown at Sala Vinçon in Barcelona after his return from the United States, often cited as one of the most important and earliest installations created in Spain. *Aro de oro*, made for the show at the IVAM, is connected with the swing, sharing its ability to activate our consciousness of belonging to a world governed by the law of gravity. The artist’s aim is to concentrate and intensify the experience of that dimension which we all share and to open its field to us. He achieves this in *Aro de oro* by the simple counterweight device that he introduces, making it look as if the figure elevates slightly. Navarro Baldeweg has said that his interests are connected with the work of other sculptors, such as Calder, in whose works “relations are established between them so that they seem to enter another dimension, the figure of a territory of balance, the territory of what is possible”. The gold leaf patina emphasizes and at the same time dematerializes the presence of the piece in order to encourage an attitude of “absorption” on the part of the viewer, although that attitude is primarily produced by our recognition in the work of the basic phenomena of our bodily experience that all too often go unnoticed.

#### **HANNSJÖRG VOTH** Bad Harzburg, Lower Saxony (Germany), 1940

STADT DES ORION (City of Orion), 2002–03  
Gelatin silver on paper, 29 x 42 cm  
Donated by the artist, 2004

Precursors in his family have been indicated as being among the sources of inspiration for Hannsjörg Voth’s work. His father was an architect, and he himself studied carpentry and graphic design. Although he initially turned to painting, in the seventies he began to perform actions affecting the natural environment, work related to Land Art, outside the ambit of gallery and museum circuits. For many artists of this tendency, creating their works in a natural setting made them the real managers of their own work, because it involved raising funds and carrying out the project, generally using a team of people. These are works that set out from the artist’s creative intention and not as institutional or private commissions, and so the process of completion is lengthy and several years may be needed before a work is finished. *Stadt des Orion* was the final part of a trilogy which also included *Himmelstreppe* (Sky Stairway) and *Goldene Spirale* (Golden Spiral), created on the Marha plain in Morocco and begun in the mid eighties. In the immensity of the desert Voth found the ideal conditions for what he called “zero landscapes”, places not subjected to human exploitation. In these installations created in the landscape Voth is directly responsible for each stage in the process, for the materialization of which he involves local workers. For the documentation of the work he is assisted by his wife, the photographer Ingrid Amslinger.

In his works Voth links particular characteristics of the landscape with archetypes that have mythical resonances, generating symbolic spaces of universal harmony. They are geometrical constructions with a mathematically precise formalization, made with the use of traditional materials. With these works the visitor becomes a kind of pilgrim, and his experience approaches a spiritual

encounter with the sublime in nature. Seen from this perspective, Voth's work has been linked directly to the roots of the tradition of the Romanticism which is so fertile in German culture.

Voth conceived *Stadt des Orion* as an *in situ* expression of the constellation Orion. It consists of seven marlstone towers, corresponding to the seven main stars of the constellation. The towers seem to be arranged on the ground like the stars in the sky, and their dimensions are derived from the brightness and size of the stars. Yet Voth's constructions do not function merely as representations; they are also observatories, which one can reach by means of external stairways. There are cuts in the walls, lookout places arranged so that one can observe the shower of stars that takes place in that region on certain dates. The installation was finished in 2003, the year of Voth's first exhibition in Spain, organized by the IVAM. The museum has five drawings, six photographs and a model connected with this project. As the installations are constructed at remote sites, Amslinger's photographs play a fundamental part in translating and communicating the ideas that appear in the work. They are in black and white, taken at ground level. They show a complicity with the archetypal nature of the city to which the title refers, providing a very clear reproduction of the dialogue of these constructions with the lighting conditions of the landscape.

#### MARJETICA POTRC Ljubljana (Slovenia), 1953

CHABOLA SOLAR (Solar Shack), 2003  
Corrugated steel and solar panels, 400 x 580 x 375 cm  
Donated by the artist, 2003

In an interview with the critic and curator Hans-Ulrich Obrist, Marjetica Potrc commented: "My work does not come into the field of social or institutional criticism. It tries to show what I see in cities now." Urban planning is a constant theme in Potrc's work; and, more specifically, the study of creative ways of inhabiting, and therefore constructing, a city. In this regard, her interest focuses primarily on individual or isolated initiatives which she considers appropriately advanced: dwelling solutions, techniques for making the most of natural resources or technologies for producing energy, which can be found in the reality of contemporary conurbations apart from the formal city planned and designed by urban planners and architects. For Potrc, these solutions, which she often finds in areas normally considered as marginal or impoverished (slum districts, *favelas*, etc.), reflect the skill of the people living in them to organize a worthy lifestyle by adopting the construction and energy resources at hand and ingeniously adapting the available technology.

For Potrc, who is more accustomed to presenting architectural sculptures, *Chabola solar* was her first installation that the visitor could enter. It was made for her first solo exhibition in Spain, organized by the IVAM (*Negociaciones urbanas*, 2003). It was conceived specifically for the esplanade in front of the museum, and it functioned as a self-sufficient room with independent opening and closing times and as a place of relaxation for the traveller strolling round the city.

The construction is supplied with solar energy, opening at sunrise and closing at sunset. For the structure the artist chose corrugated steel, an easily workable, low-cost material which she had seen used in slums and also in the "tin hous-

es" in residential areas in Houston, where it had become fashionable as a sign of modernity. Inside there are photographs accompanied by texts, illustrating Potrc's analysis of the *barrios* of Caracas, concentrating on the way in which the people living there negotiate with the conditions of the environment to construct their habitat. Potrc also included a model of a *favela*, a pottery container, some pure oil and an unusual string charger for a mobile phone.

With these exhibition strategies, Potrc's way of working – based on case studies and research into specific solutions for specific problems – is in line with the so-called "ethnographic turn" adopted by many contemporary artists and also with the analytical ability incorporated in the work of some architects who, in recent decades, have carried out important activity in the customary places of art. Francesco Careri has written about this uncertain position in Potrc's work, on the borderline between the discursive areas of architecture, urban planning and contemporary art: "They are rootless, decontextualized objects that come from a desire to represent reality as it appears and a desire to represent what reality might be; they are object-projects, a kind of active representation."

#### JAMES TURRELL Los Angeles (United States), 1943

PORTERVILLE, 2004  
Fluorescent light, variable dimensions  
Acquisition, 2005

"Generally we use light to reveal other things. That light was a revelation itself became very important to me," James Turrell explains.

Turrell began his training and activity as an artist after graduating in perceptual psychology at Pomona College in 1965. The following year he studied art at the University of California (Irvine). It was then that he made *Afrum-Proto*, the first work in the series *Projection Pieces* (1966–69). As he tends to comment, these works were inspired by the slide shows that were given in art history classes. In *Afrum-Proto*, the projection of a rectangle on the corner of a room gives the viewer the impression of seeing a bright three-dimensional figure suspended in space. The sensation continues until we approach and discover that it is only projected light. Because the corner is brightly lit, the eye tends to interpret it as being in the foreground, projecting from the "real" plane and acquiring the appearance of solidity that it presents at first sight. Turrell set out to use light exclusively as a medium and in his experiments he took account of our perceptual habits and confronted us with optical paradoxes which indicated a disjunction between what we see and what we know, causing an attitude of reflection about the way in which we perceive and, in general, how we construct reality around us.

Shortly afterwards Turrell set up his studio in a former hotel, the Mendota, which he converted into a laboratory where he tried out his ideas. There he made his first site-specific work, opening the spaces inside the building to the contingencies of the light from outside (*Mendota Stoppages*, 1969–74). In 1968 he joined the University of California's Art and Technology programme with the Los Angeles County Museum of Art, where he met and worked with the psychologist and physiologist Edward Wortz, who had studied perceptual problems that might affect the Apollo astronauts. Together they investigated states of consciousness derived from sensory isolation with *ganzfelds* and soundproof

rooms. The development and availability of aerospace technology in California was one of the factors that facilitated the emergence of the kind of works in which Turrell and other artists (Robert Irwin and Doug Wheeler, among others) on the West Coast of the United States became involved, choosing light and space as their raw material and focusing on the limits of perception as their objective (in what became known as the Light and Space group or movement).

In the Mendota, Turrell also made the first work in a series that he called *Wedgeworks*. The viewer enters a dark room in which he can distinguish a bright wedge-shaped mass of light. The light source is concealed from us but, because of the darkness of the room and the intensity of the colour, we perceive the wedge as a tangible shape, a division and occupation of space obtained by means of light (“it occupies space ... it is not an illusion ... The expression *trompe l’oeil* is used for an image that you think is there but really it isn’t ... These works allude to what they really are – a space occupied by a different kind of light ...”). Turrell subsequently developed the series into the so-called *Spectral Wedgeworks*, where, he comments, “numerous colours are used in a coordinated manner so that the viewer’s perspective of the space is altered in

various ways”. This is the case with *Porterville*, a work that Turrell made in 2004 for his solo exhibition at the IVAM and now in the IVAM Collection. As in many of Turrell’s works, here the lighting levels require time for adaptation to the new conditions that form part of the work, a time in which we are literally (re)constructing space in our retina. In Turrell’s work the viewer does not go to find the artist’s vision; instead, the artist installs a device that makes the viewer create his own vision in certain limiting conditions. The sensations that we obtain are so distant from our everyday perceptions that they invoke unique experiences – as many experiences as viewers – that are hard to verbalize. “One of the problems that light poses is that we do not have the appropriate vocabulary to define it,” he comments. His installations enable us to concentrate on indeterminate realities that the routines of everyday perception, subjected to millions of practical and cultural over-determinations, do not allow us to recognize, visual phenomena that we are not accustomed to experiencing in isolation or that do not generally appear in a state of watchfulness. In these phenomena, the light that we tend to think of as something intangible becomes a presence that compels us to think (of it) differently.









