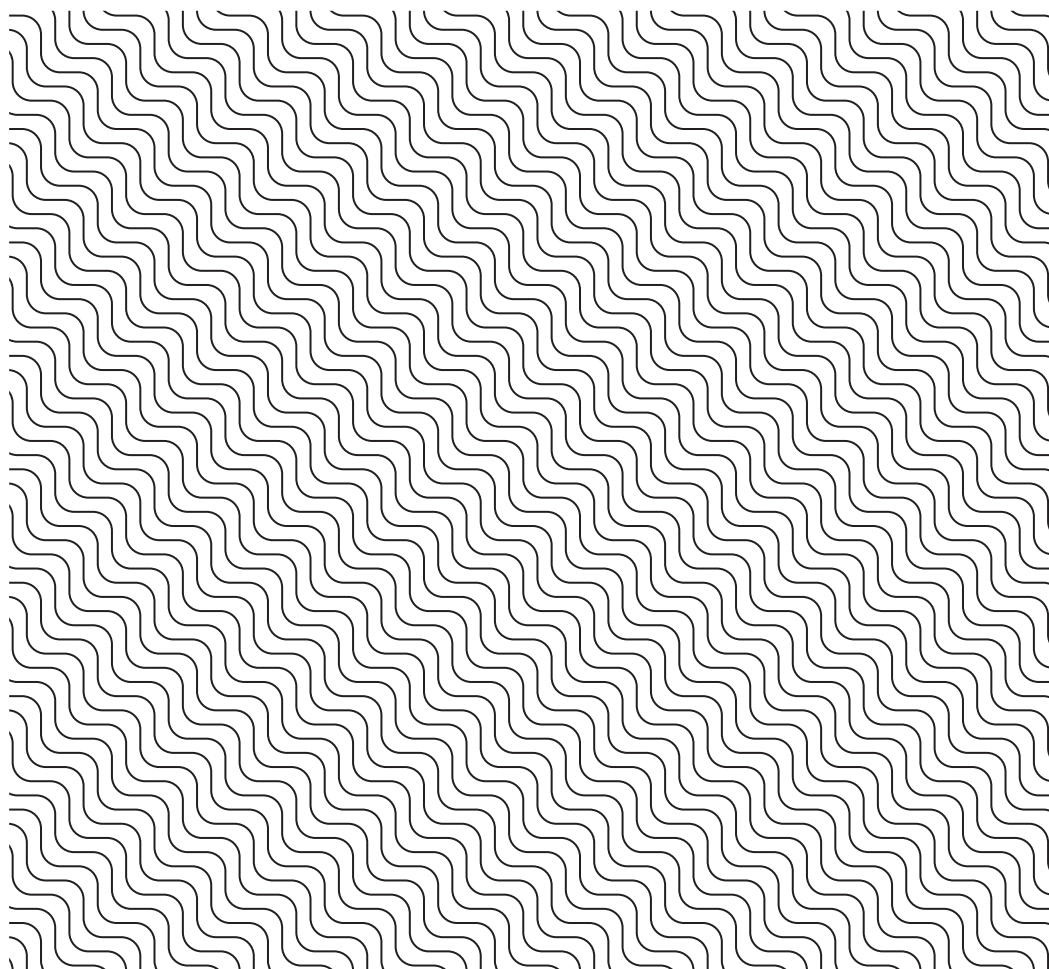
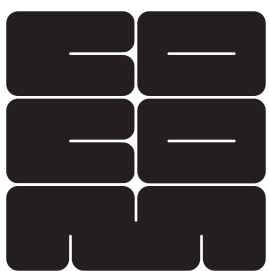

ILYA KABAKOV

SOBRE LA INSTALACIÓN TOTAL





COCOM es un proyecto en curso de curaduría editorial de textos relativos a las teorías de la imagen y de los objetos.

COCOM aborda el debate sobre la posibilidad de agenciamiento de las imágenes, su relación con los humanos, y las formas de conocimiento que el arte y los artistas pueden generar potencialmente a través de esta negociación.

Con una selección de textos que representan posiciones diferentes y a menudo contradictorias, COCOM entiende esta serie de cuadernos como un espacio dialógico que proporcionará nuevos elementos de discusión para el público interesado en las prácticas actuales.

Nuestro objetivo es poner a disposición de la comunidad académica y el público especializado textos específicos en idioma español, en la mayoría de los casos mediante traducciones inéditas.

ILYA KABAKOV (1942) es considerado uno de los más importantes artistas rusos surgidos a finales del siglo XX. Realizó estudios en la Academia de Arte V. Surikov de Moscú. Fuera del sistema artístico oficial soviético, formó parte del grupo Conceptualistas de Moscú. Es probablemente el artista que más pormenorizada y sistemáticamente ha disertado sobre los elementos del lenguaje instalativo. Trabaja desde 1988 junto a su esposa Emilia Kabakov, recibiendo importantes premios internacionales y exponiendo en bienales y museos de reconocido prestigio.

SOBRE LA INSTALACIÓN TOTAL

ILYA KABAKOV

Traducción de Luis Gárciga

SOBRE LA INSTALACIÓN TOTAL
ILYA KABAKOV

Traducción de *Luis Gárciga*.

Marisol Domínguez: Introducción y conferencias de la 1 a la 6.

Javier Fresneda: Conferencias 7 y 8.

Saúl Villa: Conferencias de la 9 a la 12.

Luis Gárciga: Conferencias de la 12 a la 15.

Todos los textos han sido traducidos del inglés.

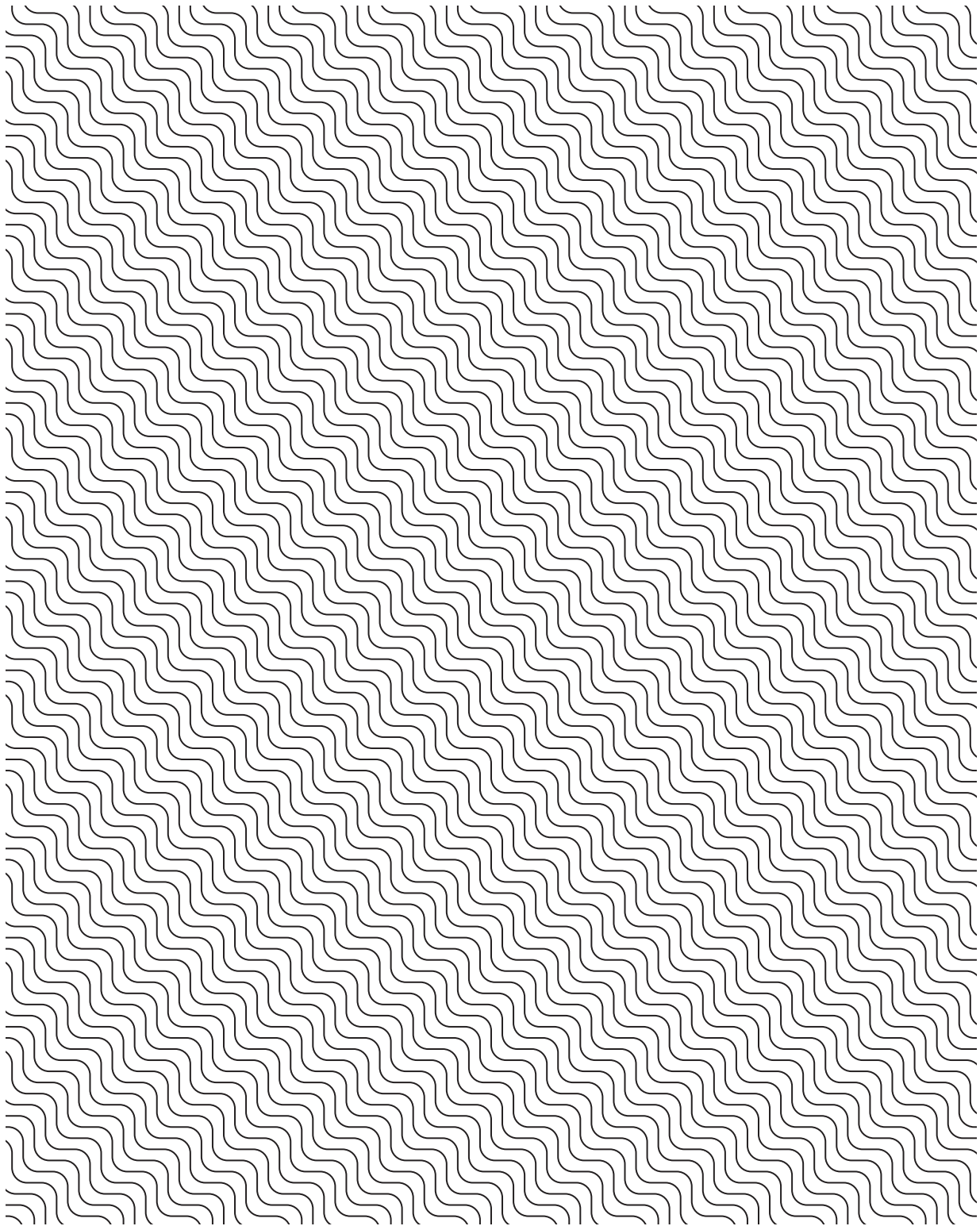
ISBN 978-607-9216-17-8

Esta publicación fue realizada con el estímulo del Programa de Apoyo a la Traducción (PROTRAD) dependiente de instituciones culturales mexicanas.

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea electrónico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del autor.

COCOM es una iniciativa de FrontGround A. C. y la ESAY.

COCOM© Press, 2014.
Impreso en México.



INTRODUCCIÓN

No puedo dar una respuesta exhaustiva a la pregunta: ¿Qué es una instalación? En esencia, yo no lo sé, aunque he estado involucrado con ella con gran entusiasmo y pasión durante muchos años. No obstante, discutiremos ahora ese tema y nos concentraremos principalmente en el tipo de instalación que puede llamarse una “instalación total”, ya que se construye de tal manera que el espectador (además de los diversos componentes que forman parte/participan en ella) se encuentre a sí mismo dentro de ella, absorbo en ella. Respecto a esto, podemos examinar algunos tipos distintos de instalaciones:

1. Pequeñas instalaciones que incluyen combinaciones de unos cuantos objetos (por ejemplo, las “repisas” de Steinbach).
2. Instalaciones que se apoyan en la pared, ocupando toda la pared o parte del piso (como las de M. Merz).
3. Instalaciones que llenan prácticamente todo el espacio de la locación asignado/a a ellas (A. McCollum).

En los tres casos, el *espectador* está completamente libre porque el espacio que lo rodea y la instalación misma quedan totalmente indiferentes a lo que encierran. Y, a pesar de que en la primera y segunda variante estos objetos sean muy grandes, en la tercera, el espacio de exposición puede estar completamente lleno y sobrecargado como una tienda gigantesca donde nada está visible debido a la abundancia de cosas; es el *espacio* donde todo esto se coloca en una manera que es absolutamente indiferente a los objetos, y es como si (el espacio) quisiera decir que existe, no debido a ellos, que ellos vendrán y se irán, pero este se mantendrá como un contenedor neutral.

Siendo así, basta que el espacio esté limpio, con una forma simple, preferiblemente grande, ancho, alto, que no tenga ventanas y muy bien iluminado con una luz uniforme que inunde suavemente los muros claros. En el caso de que la luz principal se apagara y solo estuvieran “funcionando” dispositivos de iluminación (algo parpadea, brilla, fosforesce), el espectador, de nuevo, tiene que estar convencido de estar, como en la primera variante, en la vivienda de la instalación uniforme; los muros están limpios, es decir, que está en un lugar igual que en la primera variante, solo que aquí está oscuro. En estos ambientes, el espectador debe sentirse tan cómodo y tranquilo como en cualquier otro lugar civilizado: en un aeropuerto, en un banco, en un baño impecablemente limpio; en ese sentido, estos lugares no difieren en absoluto de las salas de exposición (por cierto, cualquier baño sirve como un buen modelo del tipo de exposición al que me refiero: un espacio limpio, neutral y claro con “objetos” ubicados óptimamente que se reconocen rápida y fácilmente, en donde, inmediatamente, desde el momento en que uno entra a la vivienda, hay una fácil y sencilla orientación en el espacio).

- 10 Me detuve mucho en la interrelación entre los objetos y el espacio de exhibición a su alrededor porque son estas las interrelaciones que, en mi opinión, difieren marcadamente en Oriente y Occidente, o, para ser más precisos, en Rusia y en Europa Occidental y América. Lo que es particularmente importante es que difieren no solo en las situaciones de “exposición” antes mencionadas, sino en la misma vida real, por decirlo de alguna manera, en la que esta diferencia existe a cada momento y puede ser atribuida a la mentalidad de estos dos mundos. Ahora hablaré un poco sobre esto, ya que se relaciona directamente con mis observaciones posteriores.

Las relaciones entre el objeto y el espacio que lo rodea surgen en Occidente de tal manera que el papel principal, decisivo y dominante es del objeto. Esto llama la atención inmediatamente cuando uno se encuentra en “Occidente”. Los objetos, el infinito mar de todo tipo de cosas, mecanismos, electrodomésticos, ropa, muebles, millones de objetos que rodean a una persona para ayudarlo a vivir y a trabajar, llenan su vida todos los días y se aferran a su cuerpo e, incluso, como dicen, a su alma. Todo esto “funciona”, sirve, resuena; todo está hecho de manera hermosa, casi siempre nuevo, cada cosa se distingue bastante

clara y comprensiblemente de las otras, cada una tiene su propia particularidad expresada claramente. Por otro lado, el lugar en donde todo este conglomerado respira y existe ha perdido todo su significado individual, no tiene “ninguno en absoluto”, no tiene características especiales excepto una: ser simple, inadvertido, claro y limpio, y, en la medida de lo posible, no llamar la atención, funcionar solo como el lugar donde los mismos objetos se encuentran. En este sentido, en principio, el espacio de un almacén no difiere en absoluto del espacio de un museo, y el espacio de un aeropuerto no difiere para nada del espacio de una casa privada.

En Oriente, o específicamente en Rusia, todo es exactamente lo contrario. Ahí, las cosas no desempeñan el mismo papel en la vida de las personas como en Occidente, y esto es, en gran medida, porque es casi imposible adquirirlas, y, si uno las tiene, por lo general están viejas, deterioradas y sucias. Si son algún tipo de mecanismos, entonces no funcionan, sino que existen únicamente como chatarra; y si son ropa, muebles u objetos de la vida cotidiana, entonces todos son similares, uno de ellos es como el siguiente, prácticamente indistinguibles, y todos juntos son como un pila de trastos viejos casi del mismo color. Pero, por otro lado, ¡los espacios donde se encuentran estas cosas son “nuestros” espacios! ¡Oh, cómo difieren uno del otro! ¡Cuán influyente es esta diferencia para un residente de nuestro país! ¡Instantánea y sutilmente nuestro residente puede determinar en dónde ha terminado! Qué diferente se comporta en el hogar, en casa de su vecino, en la oficina, en la oficina del jefe, en el metro, en la estación de tren y en todos los demás lugares que son imposibles de enumerar. Cualquier lugar dice claramente lo que es y lo que representa, y lo obliga a ser “diferente”.

11

En nuestro país, cada lugar tiene su propio rostro claramente definido, su propia imagen, y todos son igualmente agresivos. La combinación de oscuridad y luminosidad, la proporción de los muros y las ventanas, la calidad de los materiales y su estado, la peculiar pintura en los muros, el techo y el piso, el descuido y la apariencia de pequeños detalles a menudo casi imperceptibles; todo esto crea la atmósfera especial de ese lugar específico, una atmósfera diferente cada vez. Los mismos objetos que en Occidente viven independientemente: mesas, sillas, etc., en nuestro país se vuelven simplemente

accesorios de la atmósfera general, se sumergen en ella, desempeñan un papel asignado por esta atmósfera, sirven solo como partes insignificantes de un “conjunto” misterioso, aunque poderoso y persuasivo.

Todo lo dicho anteriormente me incitó a la inclusión forzosa del espacio circundante en la instalación, lo cual a su vez me llevó a trabajar en aquel tipo de instalación que llamo “total”. Ahora, el espectador que hasta este momento se sentía relativamente libre, como se siente cuando ve pinturas o esculturas, se encuentra controlado por la instalación cuando está cerca de una, en cierto sentido, es su “víctima”. Pero es al mismo tiempo una “víctima” y un espectador, quien, por un lado, inspecciona y evalúa la instalación y, por el otro, sigue esas asociaciones, recuerdos que surgen en él, está agobiado por la intensa atmósfera de la instalación total.

Esto se parece, en parte, al estado en que está una persona leyendo un libro. El lector va a la mitad del libro, está sumergido en su profundidad, ya fue hasta donde el autor del libro lo manda y, al mismo tiempo, si no es un niño inocente después de todo, se da cuenta de que frente a él solo hay papel y letras negras; el lector compara el estilo del autor con el de otros, compara al libro con otros libros (y no después, sino justo durante el proceso de lectura), entiende lo que el escritor quería decir, observa sus maniobras, sus metas, notando lo que el autor hace fácilmente visible mientras escribe, etc.

Las observaciones de este espectador solo son posibles cuando el autor consigue crear de manera apropiada su ilusión literaria y, lo más importante, cree él mismo en ella. Solo entonces, funciona ese mecanismo de “doble” acción: la experimentación de la ilusión y, *simultáneamente*, la introspección en ella.

Por cierto, hay formas de arte en las que la inmersión en la ilusión está garantizada con anticipación: el teatro y el cine. En ellas, es difícil seguir la acción y, a la vez, examinarla internamente. La dinámica de la acción te va llevando, sin importar lo estúpida que sea, la realidad de los personajes humanos nos hechiza. Pero, con la creación de formas inmóviles de escultura y de pinturas, la introspección prevalece por encima de la ilusión, sobre todo después de que el espectador deja de creer que existe “algo” real más allá del marco de la pintura. Sin embargo, regresando a la discusión de la instalación

“total”, podría decirse que esta nos crea otra vez la ilusión de que realmente existen los lugares a donde nos está mandando el autor.

Aquí me permitirán hablar solemne y grandilocuentemente (como su admirador) sobre la instalación y su lugar entre otros géneros de las bellas artes. Para mí, este es un periodo crucial y nuevo en la historia, igual que aquellos tres “grandes” periodos que se sucedieron en el arte europeo, que surgieron y se desarrollaron de manera lógica uno a partir de otro. Son el icono, el fresco y la pintura. En esta honorable sucesión se sitúa la instalación, y creo y siento que tomará su lugar, remplazando poco a poco a la pintura, incluyendo a la pintura en sí misma. No se trata de un movimiento artístico, ni de un estilo nuevo o de moda condenado a desaparecer rápidamente. No, se trata de un nuevo género que está todavía empezando a desarrollarse, que es aún muy joven y todavía tiene que madurar y revelar las posibilidades ocultas en ella de momento.

Ahora, más detalles sobre la instalación “total”.

En la instalación total, el espectador recibe una serie de cosas en un complejo, como un solo conjunto: un nuevo medio que es una sorpresa total para él, objetos que están total y completamente unidos a ese medio, y otro espectador, quien también ha acabado en esta edificación y es también un componente de este conjunto.

13

1. ¿Qué quiere decir el espacio totalmente rediseñado? Significa que el medio en el que está el espectador se transforma por completo y se reconstruye de nuevo. Los muros, el piso y el techo se cambian, se repintan, se construye un nuevo interior, la altura, el ancho y el largo de la vivienda original se modifican, claro, solo lo que sea preciso para la instalación y en las proporciones necesarias. Hemos de decir algo sobre el primer conflicto que surge en relación a esto. En el momento antes de que el espectador se encontrara en dicha instalación, estaba en una atmósfera que le es muy familiar y que él percibe como normal (claro, también estaba en una instalación en el sentido amplio de la palabra): en las salas anteriores del museo, en el vestíbulo de la exposición, cerca de la ventanilla del cajero, etc. Aquí vale la pena recordar el *estatus* del lugar en el que estaba el espectador antes de entrar a la instalación, ya que, en un sentido práctico, mucho de lo que el espectador recibirá en la instalación depende

de este estatus. El espectador debe percibir a sabiendas que este lugar es importante, muy artístico, sumamente respetado: en un rango creciente, por ejemplo, una galería de alto nivel, un ICA* o sala de arte (Kunstverein), un museo. El estatus de estas instituciones contribuye a nuestra percepción de estas instalaciones como “Arte”, instalaciones que, de hecho, funcionan por lo general con un entorno profano, con materiales banales.

Sin embargo, en caso de que otras salas del museo bien iluminadas y ordenadas precedan la instalación y que el espectador no se olvide de esto por un minuto, entonces es difícil que funcionen los posibles efectos misteriosos, irracionales y “desconcertantes”, sin importar qué tan ingeniosamente se hayan concebido y hecho perfectamente. La experiencia (al menos la mía) ha demostrado que a pesar de la genuina voluntad del autor de crear algo realmente único, se corre el riesgo de que todo termine siendo un puesto cualquiera de feria y que se obtenga el resultado opuesto. Todas estas habitaciones oscuras con luminiscencia misteriosa o parpadeando en la oscuridad parecen atracciones de carnaval precisamente porque el espectador sabe que no está en el bosque en una pequeña casa solitaria en medio del pantano a medianoche, sino a dos pasos de unas galerías cálidas bien iluminadas y que todo a su alrededor está especialmente construido y erigido para tener el efecto adecuado en él.

Esta falsedad, esta artificialidad no debe ser superada, debe conservarse por completo en una instalación total, el espectador no debe olvidar que ante él hay un engaño y que todo se ha hecho “intencionalmente”, especialmente, con el fin de crear una impresión. Todo debe recordarle el escenario de un teatro, cuando el espectador se sube durante el intermedio (como en la producción de *Cats* en Broadway). En este sentido, la instalación total es un lugar de acción interrumpida, en el que estaba ocurriendo, está ocurriendo y puede ocurrir algún tipo de evento. Y, como en una instalación así es difícil conseguir un efecto convincente del mar, de una noche iluminada por la luna, de lugares lejanos fantásticos en general, entonces, es mejor que las habitaciones previas del museo estén unidas a estos espacios con habitaciones ordinarias, *suites*, todo tipo de corredores, curvas en las habitaciones y en los pasillos; es decir, esa atmósfera social muy “normal” y humana que constantemente rodea al urbanita (el espectador de una exposición es, en casi todo, un urbanita) y con la que se

* Instituto de Arte Contemporáneo. N. del T.

relaciona su vida entera, todos los problemas más importantes de su vida. Este “reconocimiento social” del lugar donde se encuentra el mismo espectador es sumamente importante para la instalación total ya que él sabe cómo comportarse ahí, a dónde y cómo *moverse* en dicho interior. Uno de los medios artísticos más importantes al trabajar con la instalación total es este *movimiento*, este viaje del espectador en el medio “social” de la instalación. De los otros hablaré a continuación.

En este sentido, las instalaciones totales pueden dividirse en aquellas que “funcionan” con un vivienda y aquellas que constan de dos, tres o más viviendas. Debe decirse que tan pronto como el espectador se encuentra en una vivienda, inmediatamente “capta” lo que está dentro, y se crea una idea única y definitiva de todo. Además, inicia su movimiento de objeto a objeto, regido solamente por su interés. (Es necesario decir que una subdivisión artificial de la vivienda con cercas o tabiques no le cambia nada, ya que el todo predomina sobre las partes). Cuando la instalación consiste en dos, tres o más habitaciones, surge una situación completamente distinta. La segunda habitación corresponde y “funciona” ya con la primera habitación, y no por contraste con el entorno “normal” del museo, y el espectador se ve forzado a realinearse, a obtener algo nuevo en contraste con la impresión ya recibida en el primer cuarto. Este paso de un espacio de la instalación a otro crea ese efecto dramático especial, el cual permite que una serie de transiciones similares se represente como una especie de obra única en la que el espectador y sus impresiones al final de la instalación acaban siendo totalmente distintos que al principio. Aquí es muy pertinente la comparación con una obra dramática bien estructurada, aunque los cambios en una obra ocurren en una escala temporal, mientras que en la instalación ocurren con el movimiento de un espacio a otro. Por cierto, el tiempo en la instalación, sobre todo en una grande y larga, funciona como un factor importante, pero eso se abordará con más detalle a continuación.

La dramaturgia de la instalación total a menudo se construye de tal forma que conforme avanza por algunas habitaciones, el espectador reconoce algo nuevo en cada una y siente la transición de una a otra como un evento especial, casi siempre inesperado. Cierto, esta experiencia, lo que yo llamo un “evento”, es posible en una vivienda. Entonces, por lo general, está relacionada con el

contraste entre la información visual y la información verbal, ubicada junto a ella en forma de textos. Con frecuencia en estos casos, el texto, ubicado junto al objeto visual, no solo lo explica, sino que le confiere un sentido totalmente distinto.

En general, el papel del texto en la instalación es inmenso, en particular, la instalación total acepta textos fácilmente, grandes masas de textos. El espectador en la instalación sí lee, lo puedo decir con total seguridad después de cuatro años de trabajo con textos en instalaciones. El espectador se para y lee prefacios, las explicaciones están cerca de los objetos, lee los textos que se han colgado sin importar cuántos haya. Al principio pensé que los textos en una instalación eran un gran riesgo, y como autor ruso tenía una necesidad constante de ellos, así que tenía miedo y temía una catástrofe total. Pero mis temores fueron en vano y le atribuyo esto en gran medida a la capacidad que tiene la instalación total de absorber con facilidad y aceptar en ella no solo todas las formas de artes plásticas, dibujos, pinturas, objetos, sino también otros géneros: literatura, música; funciones, es decir, la capacidad de ser aquella misma Gesamtkunstwerk* con la que se soñó a principios de siglo.

16

Lo que es particularmente interesante en la instalación total es la manera tan natural como se unen en ella el tiempo y el espacio, una pareja casada que por lo general vive separada. Las artes plásticas han perdido la experiencia del tiempo. Claro, muchas pinturas y esculturas contemporáneas cuentan con que el espectador se sumerja en su contenido y sienta constantemente la sensación de eternidad que viene de ellas. Pero en los museos contemporáneos, no queda nada de esta sensación debido a la multitud de exposiciones colgadas muy próximas una de la otra, y para el espectador todo se convierte en un repentino cambio de signos: Miró, Picasso, Pollock... Empiezas a envidiar locamente al teatro, al cine o al conservatorio, en donde la gente se sienta horas y queda absorta en la música que suena... ¿Cómo se puede devolver a las artes plásticas el tiempo que se les ha escapado?

Esto ha sido posible en la instalación total grande. El espectador, con una concentración dispersa, deambula en ella un largo rato, inspecciona, se aleja, piensa, vuelve a pasar. La atmósfera que lo rodea concentra la atención, lo obliga

* Obra de Arte Total. N. del T.

a sumergirse en recuerdos, a moverse de un nivel a otro en sus pensamientos; después de todo, una instalación tan correctamente construida debe “funcionar” en todos los niveles: desde el más banal, profano, hasta el más intelectual, “espiritual”.

Pero claro, podemos decir que uno de los protagonistas de la Gesamtkunstwerk es la luz. Literalmente, todo depende de ella. Las funciones de la luz en la instalación son increíblemente diversas. En primer lugar, la luz participa en la creación del ambiente, una atmósfera tensa muy especial: luz brillante, media luz, media oscuridad, luz que consiste en focos iluminando un solo objeto y, finalmente, un foco que ya por sí solo es a menudo algo totalmente expresivo, uno viejo, sucio, cubierto en polvo... En general, es difícil sobrestimar la importancia de la luz en la instalación total como un medio para crear una atmósfera especial de recuerdos, de imaginación, sobre todo cuando estamos hablando de luz semiapagada. En las instalaciones alargadas (corredores, suites), la luz “guía” al espectador, en otros casos concentra su atención o la dispersa, la luz puede crear un confort íntimo o la locura de un manicomio.

Con la misma naturalidad de la luz, dentro de la instalación total también “viven” otras cosas: voces, cantos, música, todo tipo de sonidos, los cuales complementan los demás elementos y los ayudan o, al igual que el texto, son capaces de darle a todo un significado distinto, de cambiar el sentido del conjunto.

Una de las cualidades de las grandes instalaciones totales es que están compuestas de pocas o muchas instalaciones independientes. En parte, esto nos recuerda la construcción de una casa: está la casa, como un conjunto, pero también están las habitaciones separadas que conforman toda la casa. Hay una multitud de instalaciones que se integran en una grande, este es uno de los potenciales más interesantes de la construcción del tipo de instalación que estamos tratando aquí, y corre el peligro de destrucción y caos, como cualquier FIAC* que consta de muchos pabellones. Al mismo tiempo, hay peligro, aburrimiento, monotonía, como en el paso de un vagón a otro en un tren largo. Por lo tanto, se necesita mucha precisión en la coordinación de las partes de todo el conjunto para que esto no pase.

* Feria Internacional de Arte Contemporáneo. N. del T.

Hay una innumerable multitud de problemas, preguntas, posibilidades, que aún no están claras y que pueden surgir cuando se trabaja con una instalación así. Esto no es de extrañar. La instalación, como dije antes, es un arte muy joven y las reglas para construirla son prácticamente desconocidas todavía, al igual que sus regularidades internas y, en general, su misteriosa estructura. Aquellos que la estudian, se mueven a tientas en todo lo que hacen, en la oscuridad, usando solamente su intuición. En esta situación, vale la pena envidiar a la pintura como una forma de arte en la que casi todas sus regularidades se han descubierto ya durante el largo camino de su desarrollo. El trabajo con la instalación es como la famosa leyenda del hombre ciego y el elefante, en la cual cada hombre le da al conjunto el nombre de aquella parte que ha tocado.

Por cierto, algo sobre la pintura, la pariente más cercana de la instalación, o, para ser más precisos, su mamá. (En oposición al teatro, la arquitectura, la literatura y el arte de exposición, los cuales pueden reclamar lazos estrechos con la instalación total también, pero en el papel de tíos, tías, tíos segundos, etc.). La instalación resulta ser sumamente benévola con ella (la pintura), con su mamá. Siguiendo el ejemplo de una buena hija o un buen hijo, esto es, sin renunciar a sus padres, aunque tenga su propia casa, le da a su madre el cuarto más grande y luminoso, el mejor lugar de la casa, como se hace en las buenas familias patriarcales.

Con esta metáfora, me gustaría decir que la “pintura”, sin perder nada de su independencia (aunque, claro, si hablamos con más precisión, pierde su independencia), continúa viviendo en la instalación, y adquiere ahí un nuevo sentido. Es como otros elementos de las artes plásticas, dibujos, bocetos, pósteres, etc., que no pierden sus propiedades plásticas, sino que adquieren un nuevo contexto en la instalación, nuevos significados, una nueva perspectiva, al formar parte de su compleja estructura con múltiples significados.

Para terminar este discurso introductorio sobre la instalación total, que (el discurso, no la instalación) pertenece, en términos de género, al “elogio”, para el broche de oro obligatorio, me arriesgaré a decir que así como la pintura nos permitió conocer y asimilar la tercera dimensión; de la misma manera,

INTRODUCCIÓN

la instalación, con el tiempo, nos permitirá penetrar y conocer una cuarta dimensión. Después de todo, la naturaleza de la pintura era bidimensional, y la instalación, particularmente la instalación total, es tridimensional, con lo cual se convence fácilmente a cualquiera. Esperemos a ver qué pasa.

CONFERENCIA UNO

LA SITUACIÓN GENERAL EN EL MOMENTO CUANDO SURGE LA INSTALACIÓN "TOTAL"

Como todos saben, hoy es imposible entender algo sin el “contexto” que lo rodea, incluyendo la compra de un boleto para el cine. Para poder entender lo que es una instalación, y una instalación “total” en particular, y de dónde vino, uno tiene que imaginarse el “contexto” circundante, es decir, por lo menos examinar un poco la situación general de la vida artística contemporánea tal como es ahora. Según la opinión generalizada, parece ser muy compleja, vaga y contradictoria.

Todos concuerdan también con la opinión de que nos enfrentamos a una disminución de energía en el ambiente artístico, incluso algún tipo de inercia y cansancio. (En este caso, yo, arrogantemente, asumiré juzgar no la situación del arte ruso en específico, sino, más bien, la situación “global” en todos lados, sin importar lo sumaria que pueda parecer esta noción).

¿No se ha dicho siempre algo así sobre todas las épocas? (“Nunca había habido un descenso tan bajo”, “Ha existido alguna vez peor momento que...”).

No tendría el derecho de hablar sobre esto en absoluto, principalmente por mi ignorancia de toda la profundidad de los procesos ocurriendo en este mundo, pero al decir *complejidad* y *contradicción* me refiero a la presencia actual de una gran cantidad de pares de tendencias opuestas, y con *disminución de energía* y *cansancio*, me refiero a un choque de estas fuerzas opuestas, en el cual ningún lado puede vencer al otro. Para asegurarme de que quede claro lo que digo, voy a señalar sucesivamente cada uno de estos pares opuestos:

1. Un cambio en el papel que juega el conocido par de conceptos “centro” y “periferia”.

Hace relativamente poco, las interrelaciones de estos parecían totalmente tradicionales para un artista ruso, y no solo para un artista ruso. Hasta donde sé, había una pregunta muy natural: “¿Dónde está ese lugar en el que se llevan a cabo los eventos más importantes de arte hoy?” (ayer era Berlín, pasado mañana, París, hoy, Nueva York, incluso antes, Roma, etc. Toda información de muchos años se acepta con reservas). Para un artista joven, era natural mudarse “al centro” para triunfar, dejar el borde para estar en medio, trasladarse de las provincias hacia la capital. Hoy, estas relaciones que parecerían inquebrantables, han dejado de “funcionar”. Apareció una multitud de esos “centros”, y la periferia ha dejado de ser (claro, relativamente) una “esquina oscura”, lóbrega, en parte debido al rápido acceso a la información, pero, sobre todo, por la universalización y la semejanza de esas instituciones artísticas que se están estableciendo por todo el mundo a una velocidad inmoderada: museos de arte contemporáneo, salas de arte, galerías contemporáneas. Esta rápida multiplicación de centros, la relativa igualación de su importancia con la de la “periferia”, crea una situación totalmente nueva, a menudo dramática, de una naturaleza psicológica, cultural y comunicativa que no se había visto antes.

2. La crisis del estatus de género de la “pintura”.

Lo quieran o no admitir los defensores de la pintura como la principal “plenipotenciaria y representativa” maestra en las artes plásticas, hay una crisis y decadencia precisamente de este género, y, desafortunadamente, uno tiene que estar de acuerdo con esto. No estamos hablando de esta rama fragante del noble arbusto que está siendo opacada por una planta silvestre que crece mucho, *performances*, instalaciones, fotografías, video y otros. El asunto es que, probablemente, se ha agotado el potencial interno de desarrollo de este género, y, justo ante nuestros ojos, ha pasado de ser un “modelo del mundo”, que fue en un momento dado, a ser un “objeto” que se corta, sobre el cual se vierte pintura, que se coloca de cara al muro, al que se le pega cualquier cosa que esté a la mano. En calidad de objeto, la “pintura” funciona hoy en el mundo del arte como una “cosa entre cosas”, perdiendo la principal y privilegiada posición

que tenía hasta hace poco. Pero la retirada del escenario, la caída de “la gran silenciosa” quien reinó en el mundo del arte durante casi seis siglos, genera una enorme, aunque no suficientemente reconocida, vorágine, como cuando el “Titanic” se hundió bajo el agua.

3. La comercialización y la relación entre lo comercial y lo no comercial en el arte.

Estamos hablando del enfrentamiento, de la combinación en una sola obra de dos cualidades, dos tendencias: un interés en el comercio y un desinterés comercial. Por supuesto, como en cualquier lugar, estamos hablando de una obra de arte moderno (hoy posmoderno). Una combinación similar parece natural y no contradictoria en el arte de los siglos XIX y XVIII, y en épocas anteriores cuando la obra, hecha en el marco de una tradición familiar, garantizaba de antemano su pertinencia comercial siempre y cuando fuera ejecutada adecuadamente. Pero, desde principios del siglo XX, empezando con el periodo de permanentes innovaciones, la “rentabilidad” comercial de una obra al momento de elaborarse se vuelve problemática y se determina solo después de cierto tiempo. Viéndolo en conjunto, tal era la situación del mercado del arte antes de la Segunda Guerra Mundial. El arte “tradicional” era de buena calidad y valioso, los modernos no habían terminado de “conquistar” el “mercado”, ellos no dictaban “el nivel de precios”. La situación cambia después de la guerra, y se ha ido estabilizando sobre todo en los últimos veinte años. El mercado y los precios se determinan en todo el espacio de la existencia del arte moderno, el cual ha logrado convertirse en un estilo totalmente “tradicional” durante todo ese tiempo. (Recordemos el chiste de la anciana en una exposición que se angustia repentinamente al enterarse de que “no habrá ningún otro tipo de arte en el siglo XX”). De ahí que los precios del mercado empiecen, bastante rápido, a ser equivalentes a la calidad (nivel) de este nuevo arte “tradicional”, y que el precio se vuelva el criterio de calidad no solo para los vendedores y compradores (galerías y coleccionistas), sino para los propios artistas.

Esta situación contradice el requisito interno fundamental de cualquier tipo de modernidad: crear algo “radicalmente” opuesto a todo el “trasfondo”, a toda la tradición entendida como un conjunto unificado, y la misma naturaleza de la

“creatividad”, ignorando todo condicionamiento material. Se anhela una fuga de esta contradicción, de este “apretón”, no solo los artistas, no solo los curadores de museos, sino, sobre todo, las propias galerías: ¿dónde se puede encontrar arte que no sea comercial realmente, que pudiera venderse por mucho dinero más adelante?

4. La pérdida de la importancia dominante de tendencias y estilos.

También, de manera totalmente inesperada, se interrumpió el proceso de avance, aparentemente natural, del desarrollo de la historia del arte, movimiento hacia delante con la ayuda de la “negación” consecutiva de una dirección artística por otra. Cada tendencia sucesiva “conquista” la anterior, que ya se ha vuelto “obsoleta históricamente” o “falsa” (o “incompleta”), y se propone a sí misma como más incluyente y, sin duda, más “contemporánea”.

Esta victoria de lo “nuevo” a menudo era el resultado de una competencia entre dos tendencias de arte paralelas: cubismo-fovismo, constructivismo-surrealismo, minimalismo geométrico-expresionismo abstracto. Pero, dicha “máquina de evolución” de repente empezó a derrapar en los últimos veinte años. Si comparamos a la historia del arte anterior con un río que fluye en uno o varios cauces, y a las distintas tendencias con las olas de este río, entonces la situación actual se parece más a un enorme lago en cuya quieta superficie se mantienen activas todas las tendencias, “a la deriva” y coexistiendo pacíficamente... tanto las nuevas y recientes tendencias emergentes, como aquellas olvidadas. Según parece, “el río de la historia” no está fluyendo hacia delante, pero tampoco retrocedió, convirtiéndose en una laguna inmóvil que corre el riesgo de acabar cubierta de lenteja de agua. Se puede ver lo mismo tanto en el panorama general como en una obra individual, en una obra independiente: una combinación simultánea de componentes de diferentes tiempos. Las diferencias de calidad y las diferencias de estilo no luchan entre sí, sino que se acomodan juntas siguiendo el principio de “coexistencia pacífica”. Hay quien percibe esta situación desde un punto de vista casi apocalíptico, como el fin de la historia y como una confusión de lenguajes e ideas.

Pero la historia continúa, persiste, y hay todavía otra tensión hoy que muchos admiten: una impresión de que hay procesos que están ocurriendo profunda e intensamente dentro, pero que aún son totalmente imperceptibles en la superficie de la vida artística.

5. La contradicción entre arte "nacional" y arte "internacional".

Hay otro conflicto, otra contradicción: la existencia paralela del arte nacional e internacional. Aquí también parece una situación completamente nueva, no como se veía a fines del siglo pasado o casi hasta mediados de nuestro siglo. Junto con la existencia de grandes centros de arte, se desarrollaron escuelas nacionales: la francesa (la escuela de pintura de París), la alemana, la soviética, etc. No fue sino hasta mediados de siglo o, incluso, hasta principios de los años setenta, cuando aparecieron los grupos internacionales, unidos por visiones artísticas comunes, formando un sistema normativo unificado, incluyéndose a sí mismos dentro del entendimiento común de la historia del nuevo arte, un nuevo sistema de criterios artísticos, un panteón de clásicos de la modernidad unificado. A principios de los años setenta, finalmente, todo esto formó un complejo unificado. La historia del arte del siglo XX hoy se ha canonizado prácticamente, y lo que ha sido posible es la creación y el funcionamiento productivo de todo un sistema de instituciones artísticas, obligatorio en todo el mundo de la comunidad artística, que se basa en entendimientos comunes y en un contexto unitario: un sistema de museos, salas de arte, colecciones públicas y privadas, sistemas educativos, etc. Hoy podemos hablar de una comunidad internacional que no se ha formalizado en ningún lado, pero que realmente existe, y que en gran medida regula toda la vida artística del planeta (con una orientación eurocéntrica). Nuevas regiones, Japón, India, China, etc., han sido y están siendo jaladas hacia esta "escuela internacional". Y ¿qué pasa con las antiguas escuelas nacionales? ¿Cuáles son sus interrelaciones con esta "sombrija internacional" que abarca todo el mundo civilizado y no civilizado? Son dramáticas, y no solo porque las escuelas nacionales tienen un largo desarrollo histórico y están enlazadas mediante raíces profundas con la cultura de cada uno de sus países, sino también porque los propios artistas, todos estos representantes del "Arte Internacional", graduados todos de sus propias escuelas nacionales, representan su propia *realia* artística y cultural nacional

mucho más que los modernos a principios del siglo XX. Los mejores, Jannis Kounellis, Anselm Kiefer, Bruce Nauman, logran combinar en ellos un “lenguaje internacional”, el desarrollo de una problemática cultural nacional y un origen personal activo. Pero no hay muchos, solo unos cuantos. La situación principal se caracteriza por rupturas dramáticas, conflictos, a su modo en cada región, entre las tendencias culturales nacionales e internacionales, la contradicción entre la mentalidad específica de cada país y los institutos “internacionales” que funcionan en sus territorios.

6. El individualismo y la suspensión de actividades de los grupos artísticos.

Se sabe bien (al menos era una regla de la vida artística hasta cierto momento) que todo tipo de tendencias nuevas, de ideas nuevas, de propuestas nuevas, surge en pequeños grupos, asociaciones de artistas, unidos por un cierto número de años de amistad, que trabajan y viven uno junto a otro. La nueva historia del arte conoce varios ejemplos de estos grupos, pero, para que dicho grupo sea productivo, para que un círculo de ideas y propuestas específicas se forme y perdure, se necesita tiempo. Tal situación grupal, tal “periodo de incubación” dentro de los límites de un grupo, no existe prácticamente para el artista contemporáneo. Como resultado de circunstancias específicas y, principalmente, encuentros tempranos y convenientes con una galería, el artista abandona muy pronto al grupo, se queda solo muy pronto, cara a cara con todas las instituciones que están orientadas a él, pero solo personalmente, sea una galería, una sala de arte, una “fundación” u otra organización pública. En estas circunstancias, cuando instituciones bien organizadas y desarrolladas tienen la oportunidad de otorgar estipendios y fondos, es casi imposible que un pequeño grupo independiente de artistas se mantenga intacto.

Al estar cara a cara con un sistema artístico desarrollado pero, en principio, anónimo, el artista puede realizarse en él y, de hecho, únicamente su individualismo, una de sus cualidades, llevándolo al extremo. Los sistemas de instituciones artísticas desarrollados y bien conectados entre sí, llamados a engendrar y ayudar al proceso de evolución artística, de manera paradójica lo que hacen es engendran una individualidad artística sumamente aislada, la cual, en principio, no necesita de otros, lo cual desarrolla un sistema artístico aislado, individual, que no está de acuerdo con otros de ninguna manera.

7. Finalmente, la situación que tenemos en todos lados: la no diferenciación entre las esferas del arte y de la vida.

Estamos hablando de la intensificada tendencia, ahora llegando a un máximo, de la no diferenciación entre las esferas del arte y de la vida misma; esto se está dando junto con el constante crecimiento y financiamiento de los “hábitats” del arte: museos, salas de exposición, galerías. Por un lado, ocurre un proceso opuesto a lo que ocurrió a principios de siglo: la obra de arte está regresando de nuevo a los museos, solo que ahora a museos que se especializan en arte moderno. Pero, curiosamente, y al mismo tiempo, hay un proceso paralelo de desacralización de estos lugares: hay una fuerte tendencia a convertirlos en “lugares de la vida real”, pasillos, parecidos a los de aeropuertos y estaciones de tren.

Hay una tendencia creciente entre los mismos artistas a desconocer sus obras como “cosas culturales” abiertamente y a tratarlas como cualquier otro objeto de la vida, en el sentido más franco. La esfera de la actividad cultural se está desacralizando, la línea que delimita estas dos capas de existencia se trasgrede fácilmente, hasta pasa desapercibida. Y el mecanismo de “arrastrar”, de llevar los objetos “de la vida al arte”, que funcionaba hasta hace poco, aún desde la época del orinal de Duchamp, deja de funcionar, principalmente solo debido a la no diferenciación de estas dos esferas, de dos espacios. Todo resulta ser igual que lo demás, y las galerías de arte, en virtud de su propio estatus que pretenden conservar, mantienen este estado sagrado, y están teniendo grandes dificultades, están agotando sus últimas fuerzas para conservar esta atmósfera. Al mismo tiempo, la sacralización de la vida misma, tal como predijeron y anticiparon los artistas de las vanguardias de principios de siglo en sus manifiestos, no se ha dado y, aparentemente, no va a suceder en un futuro cercano. El efecto de las formas artísticas está perdiendo su fuerza, y estamos enfrentándonos a un proceso de aniquilación de estas formas por la invasión de *realia* amorfa de la vida misma, en la cual los dispositivos técnicos ocupan un lugar importante: varios tipos de equipo de video, dispositivos de realidad virtual, computadoras y otros objetos, llamados a demostrar lo “nuevo” en el arte a través de la aplicación de nueva “tecnología”.

En esta situación hay varias estrategias posibles:

Continuar el desarrollo de la evolución de la forma dentro de las tradiciones artísticas que ya se habían desarrollado antes, fugarse a un estado de barbaridad premeditada, misticismo y agresividad sublime, deseando y estando seguros de que los resultados de todo esto podrían inevitablemente llegar a ser incluidos y canonizados en la historia del arte.

Establecer conexiones con el otro lado de las fronteras de cada tipo de arte, seguir el camino de la “interdisciplinariedad”, acercando y tendiendo puentes entre lo que hasta ahora había estado divorciado, música, poesía, literatura, teatro, artes plásticas, todo dentro de los límites del nuevo “territorio” del espacio artístico.

Estamos hablando de un intento concreto de crear una nueva “Gesamtkunstwerk”.

Esto es precisamente lo que intentaremos proponer.

CONFERENCIA DOS

EL ESPACIO DE LA INSTALACIÓN "TOTAL"

En su forma más general, la definición de la instalación “total” es así: espacio completamente transformado. Pero, como no examinaremos con detalle la pregunta “¿qué se encuentra en la instalación ‘total’?”, ni la problemática de movimiento, luz y otros asuntos vinculados con ella, y que serán abordados más adelante, trataremos de limitarnos a esa definición formal y enumeraremos en un catálogo aquellos elementos, en este caso de naturaleza material, a partir de los cuales la instalación total toma forma como una construcción espacial. Los elementos de la instalación total enumerados aquí son obligatorios en casi todas las modificaciones de las instalaciones totales, y desde el inicio se deben nombrar y se les deben atribuir características específicas, aunque concisamente, para que se entienda cuando nos refiramos a ellos en un futuro. Al mismo tiempo, daré aquellas interpretaciones que surgen en las condiciones de la instalación total de las propiedades que tienen los objetos aparentemente ordinarios y bastante simples de la realidad cotidiana, muros, el piso, puertas. Es aún más importante, detenernos en este asunto ya que en la vida ordinaria y en la instalación total, nuestra atención activa y nuestra vista no se detienen en muchas cosas, porque se considera que son insignificantes o apenas visibles. Pero, cualquier persona que esté trabajando en una instalación total sabe perfectamente que esto “imperceptible” es precisamente lo que determina el éxito o fracaso de todo.

1. Empezaré con los muros, que parecería ser el elemento más simple y menos intencionalmente concebido de la instalación total, destinado, según parece, a servir solamente como una escenografía del lugar de los objetos, las pinturas, etc. Pero son precisamente los muros de la instalación total los que tienen un

papel definitivo en la sensación que tiene el espectador dentro del espacio de la instalación. No podemos olvidar que en la instalación total, los muros no solo nos separan del mundo externo (el mundo del museo, de la galería), sino que también, simultáneamente, parecen ser la orilla del mundo de la instalación real, el cual funciona siempre como un universo completo, como un modelo del mundo autónomo, completo.

Se tiene que pensar en este papel de borde misterioso, de límite del mundo de la instalación integral, siempre que se trabaje en los muros, cuando se escoge la altura, el largo y, sobre todo, la distancia entre ellos. El juego de “cerca-lejos” y, a menudo, la indistinción de estos conceptos resulta ser muy importante aquí, y el color (en la medida de lo posible, no “plano” sino “espacial”) y la luz también contribuyen a la selección del ancho, la altura y la distancia “entre” los muros, en este papel. Al mismo tiempo, de lo anterior se deduce la exigencia bastante paradójica de la instalación total de que no haya ventanas en ella. Pero es comprensible. Si la creación de un mundo valorado en sí, autónomo, es una de las tareas de la instalación total, entonces la existencia de ventanas mirando hacia el mundo exterior, más allá de la instalación, destruiría por completo la ilusión creada.

30

2. El techo. El techo de la instalación total, además de ser simplemente un techo en el espacio social normal de la habitación que separa un piso de otro en un edificio, adquiere un propósito auxiliar que es desempeñar el papel de “cielo” en todo el cosmos de la instalación total. Y solo porque cumple este papel, y cualquier espectador que termine en la instalación lo percibe fuerte, aunque inconscientemente, es que los requisitos de la altura del techo son tan categóricos, y una variación en las gradaciones significa un fuerte cambio de significados. El significado del techo “opresivo” tiene la misma fuerza que la importancia de un cielo “bajo” oprimiéndonos, por lo que nuestra psique distingue la altura con tanta precisión: 2.4, 2.75, 3.0, 3.3 metros, etc.¹ La calidad del material del techo tiene la misma importancia, así como el color de la pintura y su iluminación. Según lo anterior, se interpreta como un cielo “mal hecho”, “sombrio” (“muy sombrio”) o “alto”, “despejado”, “libre”.

3. De acuerdo con la citada "Cosmología", el piso en la instalación total se interpreta como la "tierra". Y solo en este contexto, las dos nociones más importantes de "suciedad" y "limpieza" del piso se entienden y se diferencian. Si en nuestra vida ordinaria, en nuestra existencia doméstica, ambas nociones se entienden, sin ambigüedad alguna, como "buena" y "mala", entonces, en el espacio de la instalación total su correlación aparece de manera totalmente inesperada como "viva" y "muerta", y esto se debe a esa interpretación subconsciente del piso como la "tierra". Un piso limpio, vacío se percibe como la muerte de la tierra, como su olvido, su negligencia, y, en este caso, la atención del espectador se dirige hacia arriba, hacia los objetos que están colocados en la parte alta de la instalación. Esto es algo parecido al estado de una fuga, a la ascesis. Un piso sucio en la instalación, lleno de papeles y todo tipo de basura, no parece representar para nada la suciedad, sino una especie de vida oculta de la tierra, especial, activa, muy dinámica; cierto tipo de procesos, algo que no está completo aún, que está vivo, ocurriendo. Los objetos y las cosas sobre el piso adquieren aquí una importancia significativa, especial. Este mismo tipo de importancia lo da el color con que se pinta el piso, su tono mate, fuerte, y, muchas veces, la selección de este color es muy difícil.

31

4. La entrada y la salida en la instalación total. Como la instalación total representa un espacio complementemente distinto en comparación con un museo o galería, es, en esencia, un mundo distinto, nuevo, aunque un mundo construido dentro del espacio de un museo o galería, entonces, la naturaleza de la entrada, la transición a ese mundo es también de suma importancia. La línea, la frontera de esta transición está llena de significados, por ello, aperturas simples, anchas y altas, como aquellas que existen en las salas de museos y galerías, resultan ser inapropiadas aquí. La mejor opción es casi siempre una puerta común y corriente, la cual es el mejor símbolo de la "prohibición/ permiso para entrar". El mundo de la instalación total es un mundo diferente, y la puerta de entrada está, en principio, cerrada a los foráneos (y todo espectador de la instalación es en cierta forma un foráneo, pero es como si se le dejara entrar bajo ciertas condiciones).² De ahí que la naturaleza de la puerta, su tamaño/medida, la calidad de su construcción, la pintura, todo debe decir mucho del lugar donde se encuentra el espectador mismo. Y lo que es particularmente importante, en estas circunstancias, es "cómo" se abre la puerta y "qué tanto" se abre. En

cada caso específico, empezando por el contenido de la instalación, la puerta de entrada o se deja entreabierta con un resorte especial (y cada espectador la abre con la manija) o se queda permanentemente abierta, o se queda permanentemente entreabierta. En el último caso, según lo ha demostrado el trabajo con la instalación, se crea una situación particularmente tensa para el espectador: “entrar o no entrar”, lo cual es más adecuado en ciertos tipos de la instalación total.

5. El espacio preliminar. Lo obvio tiene que repetirse: la instalación total se construye dentro del espacio de la galería o del museo, y la experiencia indica que, sin importar en cuál puerta/entrada de la instalación se concentre el autor, sin importar cómo la pinte o trate, si la cierra o la deja entreabierta, uno termina en el mundo de la instalación demasiado pronto, abruptamente, inesperadamente, y, quiero expresarlo con total tristeza y certeza, esto no mejora la percepción de ese mundo que el autor ha creado en ella. La realidad “cotidiana” del espacio del museo donde el espectador estaba apenas unos segundos antes de entrar al mundo de la instalación es demasiado fuerte, el material que lo rodeaba era demasiado abigarrado y diverso, pinturas, esculturas, objetos. (Y en la galería, la calle de la cual venía). Y la luz es demasiado brillante y común, sea la luz de los reflectores del museo o la luz de día o de tarde de la calle. Por lo tanto, la construcción de un espacio preliminar transitorio entre el mundo del museo y el mundo de la instalación es importante para eliminar, suavizar, esta ruptura, y conducir suavemente al espectador, a través de esta transición, hacia un mundo nuevo y diferente para él. Estas transiciones pueden tener distintas apariencias y tamaños, y todas ellas “funcionan” igual de bien, corredores de distintos largos, habitaciones pequeñas y grandes, pero se debe recordar que su papel es solo anticipar la instalación, y, sin importar lo que ponga el autor en ellos, pinturas, objetos, textos, el espectador pasa por ellos sin prestar especial atención, tratando, según la ley que rige la entrada a cualquier sitio, de eludirlos para terminar en “donde está sucediendo lo más importante”.

6. Antes de pasar al análisis de los espacios intrínsecamente compuestos y combinados de la instalación total, me gustaría detenerme un poco en dos parámetros de la vivienda “principal” de la instalación, su tamaño y

configuración óptimas. Por experiencia, el tamaño óptimo de dicho lugar es de 16 a 18 metros de longitud y de 9 a 10 metros de anchura. (Respecto a esto, seré lo suficientemente audaz como para decir que el tamaño óptimo de una pintura es de 3 a 4 metros de altura y de 6 a 7 metros de longitud). ¿En qué cálculos se basan estas óptimas cifras? En lo que se dijo hace poco, la instalación total es, puede representar, un “modelo del mundo” (como una pintura en su tiempo). Y, psicológicamente, el espectador parado cómodamente en un lugar así (o ante una pintura así), de manera óptima se siente libre y al mismo tiempo limitado por el tamaño correspondiente. Libre para moverse, examinar, investigar, para no estar atado a un solo sitio o a un punto de contemplación y, por otro lado, para ver y sentir las orillas de este mundo, para reconocer su cerrazón y limitación, su “artificialidad” (después de todo, no estamos hablando de un mundo genuino, sino simplemente de un modelo inventado de él).

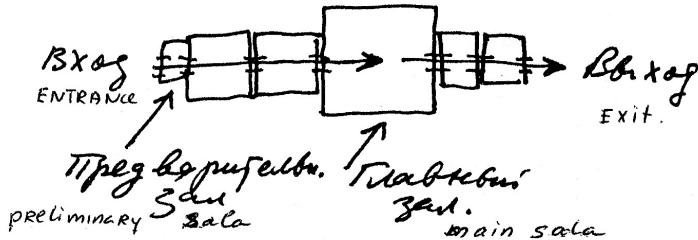
Para la óptima configuración de esta vivienda principal, también se necesita un criterio similar, el ser un “modelo del mundo”: debe tener una disposición rectangular, no muy alargada en longitud, pero tampoco muy cuadrada. Una galería demasiado larga es básicamente un pasillo, se convierte en un corredor, un paso hacia otro lugar. Si es muy cuadrado, entonces se intensifica el jalón hacia arriba, requiere una expansión en la altura del techo, un jalón hacia la cúpula.

33

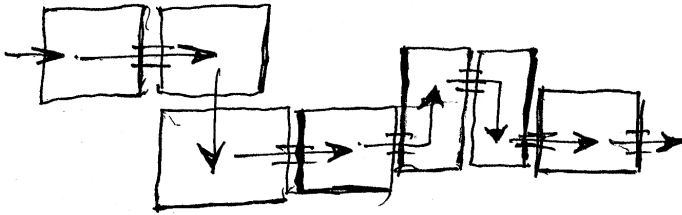
7. Una tipología de la instalación total.

Por supuesto, la construcción que hemos revisado, la vivienda principal junto con el espacio preliminar, es el principal componente, aunque no el único, de la compleja instalación total construida intrincadamente, la cual puede constar de varios de estos espacios, alternados sucesivamente uno tras otro o conectados mediante algún otro método. El número de estas combinaciones y coordinaciones es ilimitado y podría oscilar de una, dos o tres viviendas hasta una pequeña ciudad completa. Mencionaremos a continuación, algunas posibles variantes “óptimas” que uno se encuentra frecuentemente en la práctica de la construcción de la instalación total:

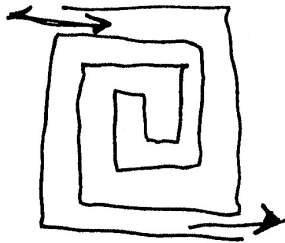
a) La instalación en la que existe una galería central principal junto con algunas secundarias.



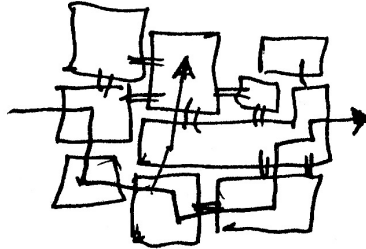
b) La instalación compuesta por varias galerías de igual importancia. En este caso, la tarea del autor es construir una dramaturgia de significados de cada una de las galerías, que acompañe el movimiento del espectador de un espacio al otro.



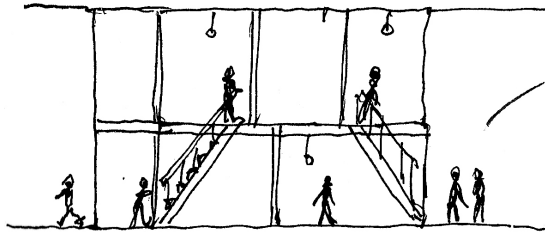
c) La instalación que consta de un corredor. El autor tiene que construir el corredor para que lo que se anticipe sea la aparición de algo nuevo tras cada recodo.



d) La instalación en la que el espectador no se mueve a lo largo de un plano previamente trazado, sino en direcciones no estipuladas, con libertad, como cuando uno está viendo una casa grande o un palacio. A este tipo de instalación pertenecen las llamadas instalaciones “laberinto” o “excedente”, en las que no se pretende que el espectador revise todos los objetos, ni siquiera que pase por todas las galerías de la instalación.



e) La instalación de dos pisos, en la que el espectador se siente en el espacio de una casa.



35

Y, finalmente, hay un tipo de instalación muy especial del cual quisiera hablar con más detalle, pero las cualidades de este tipo son tan curiosas e importantes que dedicaremos una conferencia separada a ello.³

1. Por supuesto, todo esto está correlacionado con las dimensiones generales de la vivienda de la instalación.
2. Esto se aborda en la sexta conferencia: La instalación total y sus espectadores.
3. Conferencia trece.

CONFERENCIA TRES

LA INEVITABILIDAD DE LA INSTALACIÓN

Esta conferencia se dedicará a especulaciones muy conjeturales, sin las cuales nuestro tema no podría siquiera existir. Se hará un intento aquí por probar lo no probable: considerar al popular género de la instalación, que se está desarrollando ahora en todos lados, no solo como una epidemia temporal, la cual, después de un rato y pronto, será olvidada, sino como algo que ha llegado “en serio y por mucho tiempo”, como un tipo de arte gráfico cuyo papel y deber es remplazar a su antecesor inmediato: la pintura estacionaria cubierta de gloria secular y esparcida por todo el mundo.

Y la razón por la que este tipo inevitablemente ganará radica no en sus atributos artísticos especiales (todos son muy ambiguos y muy mal ilustrados), sino en la debilidad, en la pérdida de energía, en el lento decaimiento interno y en el agotamiento de aquello que remplazará, y, también, en una cualidad fundamental que lo emparenta con su antecesora saliente.

Por lo tanto, el objetivo de mi “prueba” es completamente transparente: mostrar que el nuevo heredero inevitablemente ocupará precisamente el mismo lugar que ocupó el “personaje reinante”, quien se marcha en paz.

Pero, para que esto pase legítimamente, y no vía usurpación del trono, se necesita lo siguiente:

1) demostrar que el nuevo individuo no es un impostor, sino que lleva la misma sangre noble; además, 2) se tiene que demostrar que se han hecho reemplazos semejantes por esta misma vía legal y en casos de “personajes reinantes” anteriores de esta misma dinastía (claro, estamos hablando del “reino” de las bellas artes).

En el prólogo se señalaron tres nombres de esta serie: el fresco, el ícono y la pintura. Haremos una breve revisión de este proceso de muchos años, es decir, el remplazo sucesivo de estas tres formas que fueron líderes en su tiempo.

Inmediatamente, presentaremos el criterio fundamental por el cual cada una de las mencionadas formas ocupó una posición especial privilegiada y la mantuvo por un tiempo bastante largo, cada una fue a su vez un “modelo del mundo” para su respectiva época.

Aquí tenemos que añadir qué tipo de mundo, qué tipo de modelo.

1. Durante los tiempos del “fresco”, el mundo estaba de este lado. La prosperidad del fresco en la Antigua Grecia y Roma, en la Italia medieval, estaba relacionada con la prosperidad que rodeaba a estos frescos: la vida de la casa privada, la vida del edificio público. Los murales en las paredes de los edificios básicamente repetían lo que existía dentro de esas paredes cotidianamente, en los muros de los edificios públicos estaba lo que había pasado ayer o antier dentro de esos mismos edificios, o al menos no muy lejos de ellos, y que era parte de lo que debían conservar dentro de ellos.

Vamos a examinar de cerca la naturaleza del “fresco”. El muro funciona como la unidad fundamental de cualquier fresco, y es importante decir que este no es un especie de “plano” abstracto, “superficie” u otra *¿especulación?*, sino un muro totalmente definido de este edificio (un muro en el exterior o en el interior de este edificio). Este muro es parte del edificio y, como tal, participa en la vida de ese edificio. ¿De qué manera? Repitiendo, “imitando” todo lo que pasa adentro del edificio, como una realidad viviente, valorada en sí, en vivo.

Por esto, el muro representa (literalmente como un espejo) lo que está sucediendo ahora en el edificio, y esto puede verse fácilmente en los frescos de Pompeya. La caída del antiguo fresco está relacionada no con el declive de la técnica ni con la pérdida de la destreza, sino con la caída, la pérdida, del mundo “doméstico” perfecto del cual era modelo este mismo fresco.

2. El surgimiento del ícono está relacionado fundamentalmente con el surgimiento en la consciencia, en una visión religiosa interna, de un mundo diferente, un mundo del *otro lado*. El mundo genuino resultó estar del otro lado.

Los eventos, los actores principales de este mundo existían, vivían, en otro espacio y el ícono resultó ser, sin duda, esa extraña sustancia inmaterial que “apareció”, y como no está confinada en ningún tipo de límites materiales, vive y vibra entre nuestras visiones interna y externa.

Este mundo se nos reveló plenamente: una nueva tierra y un nuevo cielo se hicieron visibles, todas las jerarquías celestiales se hicieron visibles, fue visible toda la plenitud del cosmos celestial, bañado en una luz dorada.

El ícono es un modelo de ese mundo y, simultáneamente, una proyección precisa del mundo del otro lado en nuestro mundo.

En la parte ortodoxa del mundo, esta cualidad del ícono se conservó en su totalidad, se exigió una representación canonizada precisa de este mundo no terrenal.

En el mundo católico occidental, el ícono sufrió cambios significativos. No fue que el mundo del otro lado sufriera cambios, sino más bien la persona contemplando ese mundo. ¿Cómo se puede imaginar este proceso?

39

De forma misteriosa, la contemplación y el rezo prolongados ante un ícono conducen a una aberración, a la proyección de ese otro mundo en el nuestro, el mundo de *aquí*. Los eventos del mundo terrenal, la gente, las cosas, la naturaleza, de manera misteriosa adquieren, a la larga, cualidades y formas de ese otro mundo, su santidad, su tranquilidad, su nobleza; y, de manera sutil, y a su vez, las imágenes antes canonizadas del otro mundo adquieren una densidad y una cualidad mundana cada vez mayores. El mundo superior transformó, transforma, este mundo, y este mundo debe convertirse en un reflejo del mundo celestial, debe “reflejarse” en él.

La aparición de la pintura es un síntoma de la visión trasformada de una persona viendo ya no solo el mundo divino, sino también este mundo, pero que ya ha sido iluminado, renovado por una luz superior, un destino superior. Esos fueron los primeros íconos-pintura del renacimiento italiano, Van Eyck... La cosmología del otro mundo se proyectó sobre el mundo de esta tierra, y después “se vio” “a través de la ventana” de un observador, quien, con el corazón encogido, contempló y dibujó este esplendoroso panorama de la tierra trasformada.

La pintura es un modelo de un mundo terrenal transformado. Desafortunadamente, como cualquier modelo, está completo solo al principio de su aparición. El mundo gradualmente empezó a olvidar que se había transformado, y que la “pintura” debía conservar devotamente la memoria de esta transformación. Y, gradualmente, la pintura pierde esta memoria y también la cualidad de ser un modelo del mundo, se convierte en una especie de fragmento de un espejo roto, en un reflejo de uno de sus fragmentos, y, finalmente, termina siendo lo que es hoy: “una cosa entre otras cosas”, a menudo ni siquiera la mejor cosa.

De toda esta fantasía histórica relatada con apuro, se deduce que hasta que el mundo no tenga una totalidad integradora, la aparición de una suerte de modelo que refleje y dé “nombre” a esta nueva integridad mundial es imposible. Lógicamente, este es el caso, si no fuera por el misterioso fenómeno de la instalación, la cual, creemos, se presenta a sí misma como un modelo. ¿Un modelo de qué? Después de todo, en la modernidad no hay nada entero, todo está fragmentado, nada representa una unidad, aunque sea mínima, todo es problemático y todo es “solo comunicación”.

40

Vamos a echarle un vistazo a este problema desde un ángulo totalmente diferente: pero, primero, retrocedamos para ver qué tienen en común los tres “géneros” que hemos identificado.

Lo que tenían en común era que en el periodo inicial de su existencia (el periodo cuando eran modelo de sus mundos), la naturaleza de los tres no era material ni real, sin embargo, en el periodo en que su función estaba decayendo, se volvieron materiales y reales. En el lenguaje “plástico” uno podría decir que al principio eran espaciales y luego se convirtieron en objetos.

Lo aclararé con ejemplos.

Al principio, el fresco pompeyano no era solamente un muro y, sin embargo, tampoco era esas cosas que estaban representadas en él. Entonces, este mismo muro, o, para ser exactos, sus fragmentos, se volvieron objetos de colecciones, se colocaron en otros muros como objetos valiosos.

Al principio, el ícono era una misteriosa revelación espiritual, un fenómeno no material, pura contemplación. Después, una obra artística superior y, en esta calidad, objeto de cuidadosa conservación en museos.

La pintura fue, al principio, una imagen totalmente inmaterial de este mundo, luego, un objeto completamente material, objeto de experimentos y manipulaciones por parte del artista, un “bien artístico”, etc.

Preguntémonos: esta cualidad de inmaterialidad, de idealidad, que tiene la instalación hoy, ¿no es la misma que tenían estos géneros en sus periodos iniciales?

Es igual de inmaterial, de impráctica en nuestro práctico tiempo, y su existencia completa sirve como una refutación del principio de rentabilidad. Basta echar un vistazo superficial para convencerse de esto: la instalación no se puede repetir sin el autor, cómo armarla sería incomprensible.

La “explotación” de la instalación es inversamente proporcional a los gastos de su construcción. Se gastan montones de dinero en exposiciones para lograr materializarla, y se exhibe de uno y medio a tres meses cuando mucho.

Es prácticamente imposible exhibir permanentemente una instalación porque no hay espacio suficiente en los museos.

41

El “material” mismo de la instalación es sumamente problemático porque es imposible considerar un pedazo de tabla, unas vasijas, u otra basura, que a menudo conforma la instalación, como algo real.

La instalación se enfrenta a la firme hostilidad de coleccionistas que no tienen lugar para albergarla y no existen las condiciones para mantenerla guardada.

Es imposible repetir o reconstruir la instalación en otro lugar, por lo general, está “atada”, pensada para un espacio específico. Es imposible reproducirla, recrearla, una foto casi ni nos da una impresión de ella.

Entonces, muy bien: vamos a asumir que, de acuerdo con esta lógica, la instalación es “inmaterial” y por esto puede servir de modelo, como lo fueron los tres primeros géneros alguna vez, pero un ¿MODELO DE QUÉ? ¿DE QUÉ MUNDO?

¿O todo sucederá según el conocido principio: “Mientras haya botas, se encontrarán pies para llenarlas”?

Si ya decidimos ir “hacia atrás” para deducir de qué “mundo” puede ser modelo la instalación, pasando después a otra cualidad formal de la instalación, vamos a ver si esta cualidad nos puede ayudar a esclarecer lo que nos interesa.

Estamos hablando aquí de la tridimensionalidad de la instalación, y esto es lo que la distingue del fresco, del ícono y de la pintura, todos los cuales fueron bidimensionales. Esto significa un “cerramiento” de la instalación en relación con el “abrimiento” de los primeros tres. En realidad, el espectador del fresco, del ícono y de la pintura, al verlos tenía espacio libre a sus lados y detrás de él, mientras que la instalación, aunque sea pequeña, transforma todo el espacio que rodea a la persona de tal modo (y esto es cierto no solo en la instalación total) que lo captura, lo engulle dentro de ella.

Nos vamos acercando poco a poco a nuestro objetivo. El siguiente paso en nuestro razonamiento será un intento de presentar el concepto de “cápsula”. Intentaremos recurrir a una observación elemental: toda la población urbana actual vive en departamentos y cada persona en su propia habitación. Fuera de los límites del departamento, no hay tantas montañas, campos ni ríos, como la misma cantidad de departamentos o viviendas para otras necesidades. Una persona que sale al “mundo exterior” termina en otro departamento o en un “lugar público”, una oficina, una tienda, etc., que también son habitaciones en esencia.¹

Todo lo que se ha dicho es una perogrullada. En este sentido, la gente vivía así durante la época de Pompeya, y en la Edad Media, y en la Florencia del siglo XIV.

Y, sin embargo, no de esta manera precisamente.

En cada edificio de Florencia, vivía no una sola persona, sino un clan, una familia con sus numerosos miembros de la casa.

El “mundo exterior”, la ciudad, era una réplica, una duplicación de este “hogar” pero con “miembros familiares” que habían peleado por siempre y en donde se libraba una guerra incesante para conseguir el puesto de “señor” de esta casa. La “casa” era el modelo universal de este *socium* (por esto, particularmente, las imágenes de toda la ciudad y de una calle separada y de una casa separada y de

los interiores de esta casa se combinan tan fácil y naturalmente en la “pintura”).

Ahora, se tiene una concepción distinta de lo que es un departamento y una habitación.

Hoy, no es mi “clan” el que vive en el departamento, sino “yo” mismo, cada miembro que vive con la familia tiene su propia habitación. Mi “yo” individual vive en esta habitación. Más allá de los límites de “mi” cuarto, hay una ciudad enorme o pequeña donde vive una multitud que se parecen a mí, cada uno en su propia habitación. Pero un “modelo” de la ciudad no puede determinar mi vida en “mi” habitación. Y tampoco el resto del mundo (hasta cierto punto, claro).

Este cuarto es “mi mundo” tal como lo reproduce, como lo creé para mí mismo, claro, para construirlo, traje del exterior un poco de todo (como un pájaro construyendo su nido), libros, muebles, televisión, radio. Construí, levanté mi mundo a partir de todo esto, *yo lo creé y vivo en mi cápsula*. Pero mi habitación es solo la expresión material externa de mi otra cápsula, el mundo interno de mis ideas, un montón de problemas con los que vivo constantemente, el “saco” interno en el que constantemente vivo. Esta cápsula es mi segundo cuerpo, un caparazón más en el que existo continuamente. Puedo llevar a cabo todas mis acciones y estrategias en el mundo exterior solo si conservo esta cápsula, además, debido a la presencia de esta “cápsula” nuestra, podemos entender la “cápsula” de otra persona en nuestras “estrategias”.

43

Ya estamos muy cerca de nuestro objetivo.

Vamos a intentar esbozar la idea general. Cada quien vive en su propia cápsula, y solo así puede existir, funcionar entre otras cápsulas con sus habitantes internos.

Claro, estamos hablando de una sociedad democrática, en una sociedad totalitaria todo existe e interactúa un poco distinto, siguiendo un plan diferente. La interacción y las “estrategias básicas” se efectúa solo adentro y entre tipos parecidos de “cápsulas” (podemos añadir que hay una selección limitada de ellas). Las cápsulas que se parecen entre sí conforman un sistema unificado, un campo de interacción unificado. Desde el punto de vista de un sistema así, todas las demás conexiones e interacciones (económicas, políticas, sociales) pueden

parecer totalmente irracionales, refutadas por leyes misteriosas y desconocidas que funcionan de forma totalmente misteriosa.

La instalación, en su calidad de modelo corresponde idealmente a ese estado de cosas.

1. Toda instalación es solo una imagen individual del mundo, no puede ser más que individual.
2. La instalación es siempre el juicio que tiene el autor del mundo exterior, aún más, la instalación, al ser tridimensional, solo puede hablar de lo externo.
3. La instalación siempre da una imagen completa y terminada del mundo, ya que está cerrada por todos lados (en este caso, estamos hablando de la instalación total).
4. Es capaz de orientar a una persona dentro de ella, apelando a su centro interior, a su memoria cultural e histórica.
5. Puede ser un panorama de varias imágenes del mundo (en el caso del movimiento del espectador dentro de la instalación, donde puede acabar en el papel de viajero, un viajero “alrededor del mundo”), pero dentro de los confines de una consciencia “establecida”.
6. El espectador es al mismo tiempo amo y cautivo de la instalación: es libre de entrar y salir de ella, y es capaz de olvidarse del tiempo dentro de ella y de repudiarse a sí mismo (y esta posibilidad es inherente a la instalación)...

Como resultado de todo lo que se ha dicho, deberíamos llegar a lo siguiente: la instalación como un modelo del mundo es esa misma “cápsula” que ha adquirido su propia “imagen plástica”: un caparazón externo de la persona de hoy, que no se puede perder, y solamente a través del cual puede ver su mundo interno y externo.

1. De quién es la habitación y quién vive en ella se discutirá un poco más adelante.

CONFERENCIA CUATRO

CÓMO SURGIO LA IDEA DE LA INSTALACIÓN

"TOTAL "

Pasemos de la especulación “objetiva” a la especulación de naturaleza “subjetiva”, a la cual podríamos referirnos como recuerdos o, incluso, simplemente una historia de cómo llegué a la construcción de este tipo de instalación.

Se debe decir que yo, por supuesto, en un momento dado había empezado a interesarme en las instalaciones, me atraían, literalmente, y empecé a hacer o, para ser más preciso, a proyectar toda suerte de ellas, pero, después, una fuerza inevitable me atraía cada vez más hacia la construcción de la instalación “total”.

¿Cuáles fueron las razones, según como me las explicaba a mí mismo?

En primer lugar, planteaba el problema del contexto.

Cuando solía dibujar algo en mi estudio de Moscú y luego lo mostraba a mis amigos, ellos y yo entendíamos estas obras de la misma manera: teníamos un “contexto” común de entendimiento. Nacimos, crecimos y fuimos educados en la “era soviética”, estaba dentro y fuera de nosotros, conocíamos todos sus “códigos culturales”, y, por eso, cuando revisábamos nuestro trabajo, de manera natural y subconsciente, correlacionábamos nuestras obras con la tradición y situación artística, mental, histórica y cultural común, a la que pertenecíamos y en la única que podíamos existir, nosotros y nuestras obras. Era característico de nosotros, un grupo pequeño de amigos, reaccionar consciente e inconscientemente a dicho “contexto”, crear en nuestras obras una distancia entre el “texto” y el “contexto”, revelar y describir su correlación.

Al “cruzar la frontera”, momento desde el cual empecé a hacer mis obras en “Occidente” (desde el otoño de 1987 en Graz), me enfrenté inmediatamente a una situación completamente nueva para mí, que no conocía antes: mis obras y yo fuimos despojados de nuestro propio “contexto”. A nivel humano, esto se experimenta como una extirpación, una privación del sentido de las cosas incluso más simples y elementales. Te topas con una situación en la cual no es que no sepas qué es una “mesa”, por ejemplo, sino, más bien, lo que SIGNIFICA una “mesa” y la vida de la “mesa” en este lugar específico, por ejemplo, en Austria, lo cual es mucho más aterrador. Solo en el extranjero, quiero repetirlo de nuevo, uno entiende la función del “contexto”; que solo se puede ser una “mesa”, una mesa real, cuando se está rodeado del *sentido* de una “mesa” que está y vive en ese mismo lugar (debe añadirse, y al mismo tiempo); en otra situación, esta ya no es una “mesa”, ni “una mesa más”.¹ Repito, cuando uno se traslada a Occidente experimenta esto con mucho dolor, como una extirpación y una pérdida porque no se necesita la parte más importante de tu ser.

46

Eso es a nivel mundano. Esta “desaparición” del contexto se sufre mucho más cuando tiene que ver con tus obras, aquellas que haces y muestras en la nueva ubicación.

Quisiera repetir que lo que yo hice en la Unión Soviética estaba muy vinculado con su contexto, y que las cosas más importantes vivían y funcionaban “en contraste” con ese contexto existente. Nunca creí que mis obras tuvieran un valor autónomo autosuficiente, ni completud, y, si acaso, un grado mínimo. Todas se basan en la interacción y el contacto con “nuestros” espectadores; sin entorno “soviético”, participaban en un diálogo con este.

Pero ¿cómo se ven estas y otras obras semejantes hechas en el extranjero en el nuevo entorno de su “hábitat”? ¿Qué les pasa aquí en el misterioso Occidente?

Se podría contestar de la siguiente manera:

La cultura soviética común aparece en la conciencia occidental como algo extraño, salvaje, monstruoso, absurdo, que no evoca ni interés ni respeto. Por lo tanto, el contexto cultural que pudiera existir, a sabiendas, en la “memoria cultural” de Occidente para revisar qué se trajo “de ahí”, es, en términos de importancia, igual a cero o, más bien, a menos veinticinco grados Celsius. En

la práctica, esto significa que esos “significados” e “ideas” detrás de las obras artísticas contemporáneas traídas de un país que no existe en el mapa del mundo artístico, no son sujetos de atención ni de interés (excepto el arte de los años veinte, lo cual es otro tema), excepto, quizá, a modo de ejemplo de cierto exotismo penoso y absurdo, exacerbado por el temor a un posible ataque nuclear y a la contaminación del ambiente de la vivienda. Por lo tanto, es como si el contexto que es bien conocido y culturalmente importante para otros países (estamos hablando de Europa y América) no existiera en estas obras, simplemente no está ahí. Al mismo tiempo, las obras artísticas del “arte no oficial” de los años sesenta, setenta y ochenta (al cual pertenecen mis obras), están prácticamente despojadas de estos famosos rasgos, que se han vuelto casi legendarios, de la vida soviética: “realismo socialista” o pintura realista rusa. Por lo tanto, privadas de este contexto “respetable”, “serio”, “conocido por todos”, de la cultura de su propio país, tampoco pueden ser atribuidas a alguna “categoría etnográfica”, estas obras solo pueden ser analizadas en un contexto: en el contexto de las prácticas artísticas contemporáneas de Occidente. Pero, cuando se usa otro contexto para su comprensión, cuando se explican de diferente manera, todos estos grupos de pinturas, dibujos y objetos se convierten en una producción “occidental” mediocre, bastante ordinaria, que acaba cayendo rápidamente en marcos y categorías comunes, lo cual significa su aniquilación básicamente.

47

En segundo lugar, siempre me molestó la manera común e inerte de colgar las pinturas o los dibujos en los muros de incluso las más respetables instituciones artísticas, museos, salas de arte, galerías. La conciencia de que tu obra se está viendo al lado de otra, de que el espectador que se detiene un par de segundos a mirarla tiene suficiente espacio libre detrás para poder voltearse e irse en cualquier momento, significaba para mí, básicamente, una destrucción de las pinturas y de los dibujos.

La libertad y la informalidad que tenía lo que rodeaba al visitante en este lugar, un triunfo de la sociedad democrática, me parecía fatal, en cualquier caso, cuando pensaba en mis propias obras. Soñaba con algún tipo de contacto entre mis obras y el espectador que pudiera ser más significativo, más pleno y no tan accidental ni episódico.

Más que nada, lo que no me parecía era la correlación entre los objetos artísticos expuestos, pinturas, dibujos, y el espacio de exhibición en sí, independientemente del tamaño o nivel de la institución donde tuviera lugar todo esto. Y no se trataba de la dimensión del territorio ocupado en estas viviendas, podía estar tan sobrecargado como un vagón de tren sobrecargado, se trataba más de, por así decirlo, las interrelaciones mentales de las piezas exhibidas y el área de exposición, entendido en líneas generales, de la misma manera que aquí, en Occidente, se entiende la relación entre un objeto y el espacio, se entiende de la misma manera en casi todos los lugares donde se presentan estas relaciones.

En la introducción escribimos brevemente sobre la importancia predominante del objeto sobre el espacio aquí, en Occidente, y, por el contrario, sobre la importancia definitiva del espacio en Oriente, en Rusia. La propia atmósfera, ese mismo espacio, pero preparado en una forma especial, puede convertirse en el actor principal, aquello que el autor quiere exhibir, que decidió actuar ante el público. Lo que se exhibe no es algo material: un objeto, una pintura, para ser más preciso, no es solo eso, sino, fundamentalmente, los espacios entre los objetos, los intervalos, el vacío, las esquinas, las vueltas, la distancia; en suma, el aire alrededor y cerca de los objetos (y a veces, como en algunos casos, este “aire” solo, prácticamente desprovisto de los objetos que se encuentran ahí).

Además, resulta que esta atmósfera, nuestra atmósfera, nuestro espacio ruso-soviético, “representa”, crea ese contexto que faltaba tanto a mis obras expuestas aquí, en Occidente; lo hace de la mejor manera, claro, de forma muy general pero condensada, concentradamente.

Esta atmósfera, impartida a todo, presentaba un cierto significado psicológico, social, histórico, mental, el cual poseía cada uno de dichos objetos en su casa en su país natal. Entonces, el objeto, básicamente cada pensamiento, idea, objetivo y vida humana, está en ese lugar, y en ese tiempo, debo añadir, de donde llegaron estas obras, y junto con ellas todo este complejo.

Ahora bien, pude describir y llevar a cabo este tipo de análisis durante los cinco años después de la construcción de la primera instalación así, pero, después, en 1988, actué de manera totalmente intuitiva, subordinándome a un movimiento

interno extraño (un místico podría decir que, en este caso, la propia instalación “total” quería “nacer” con tu ayuda). Eso fue en primavera, en Nueva York, era mi primera exposición en la gran Galería Ronald Feldman, compuesta de dos galerías espaciosas. Para ese entonces, yo tenía listas algunas instalaciones para locaciones rectangulares pequeñas. Éstas eran *El hombre que voló al espacio*, *El hombre pequeño*, *El hombre de la basura* y *El hombre que saltó a su pintura*. Se me ocurrió la idea (por cierto, esto fue cuando todavía estaba en Moscú) de unir todas estas en una gran instalación, formando un *Departamento comunal*. Esta estructura sugería la trama: todos los personajes eran residentes de un “departamento comunal”. Le propuse a Feldman un plan para la construcción de semejante “departamento”, o, para ser más preciso, de dos “departamentos” contiguos, y él accedió.² Durante la construcción, inventé nuevos “personajes” residentes: un “compositor”, un “artista sin talento”, un “coleccionista”, pero, principalmente, establecí ahí mismo todas las proporciones de las principales partes de un departamento comunal, corredores, dos cocinas, habitaciones pequeñas y grandes, el baño... Quedé fascinado como nunca antes, casi con una sensación de hallazgo, de las nuevas posibilidades para guiar el desplazamiento del espectador en el espacio interno de la instalación, para anticipar sus reacciones después de un giro inesperado del muro o pasillo... Todo esto surgió durante la construcción. Experimentando también con el color, pinté toda la instalación de gris, todo estaba cubierto con su “propio” techo y en cada habitación se colocó una luz específica, y la luz significa y determina muchísimo en las instalaciones “totales”. Solo hasta después, empecé a colocar los objetos y a colgar los textos en cada habitación. La creación de la “atmósfera” determinaba su lugar y sus interrelaciones internas, y unía a cada pequeña habitación-instalación independiente con todo el conjunto de la instalación del departamento. En esta mi primera instalación “total” en la Galería Feldman, descubrí cómo los componentes que hasta ese momento parecían incompatibles, pertenecientes a distintas “jerarquías”, “funcionaban” en coordinación mutua: pinturas, objetos, dibujos, basura, tierra, voces, textos.³ Gracias a la atmósfera general, de alguna manera encontraron un “lenguaje común” y el espectador podía conectarse con cada uno a su vez y encontrar la relación entre ellos. Y, lo que más me atrajo de este mundo descubierto inesperadamente fue el hecho de que el espectador pudiera permanecer largo

rato, sin cansarse, en una vivienda organizada de esta forma, que pudiera recorrerla con una concentración desperdigada, pasando lentamente por cada objeto, leyendo cuidadosamente los textos, y no solo echando un vistazo rápido como sucede normalmente en las exposiciones. El espectador recibía a la vez un resumen y una impresión detallada de lo que estaba ante él en unos veinte o veinticinco minutos, el tiempo óptimo para ver una exposición grande, y, sin embargo, aún tenía la sensación de que no había visto todo (tanto en términos de ideas como de cantidad). También observé que este “excedente” era una cualidad muy importante inherente a la instalación “total”.

También, en esta primera experiencia, noté la necesidad de “reconocimiento social” de la instalación total, para que el espectador supiera dónde estaba, a dónde lo “mandaba” el autor de la instalación total (si no, él sabría que estaba en la Galería Feldman).⁴

Y, por supuesto, inmediatamente sentí, desde esta primera vez, cómo los espacios de las instalaciones conformadas por habitaciones están intrínsecamente relacionados con el espacio de la galería (museo, sala de arte), el cual a su vez está compuesto por habitaciones, habitaciones y nada más...

1. En este momento, no quiero ahondar en el problema filosófico de qué es una mesa sin “contexto” ni qué es una mesa “sola”, la noción de mesa como una esencia encerrada en sí misma. Solo quería ilustrar mi experiencia: para mí, es impensable la existencia de algo sin el contexto.

2. Ésta es la razón por la que considero que él es el “padre designado” de la instalación “total”: aparte de él, pocos hubieran corrido el riesgo de construir un espacio habitacional entero con corredores, muros, techos, pisos...

3. Empecé a usar música después.

4. Por supuesto, con algunos trucos, sabría y no olvidaría dónde está, pero la instalación “total” funciona precisamente como la juntura entre el nuevo espacio social creado y el espacio de la galería.

CONFERENCIA CINCO

¿DÓNDE SE ALBERGA LA INSTALACIÓN "TOTAL"?

Debido a sus características especiales, cualquier instalación es increíblemente sensible al lugar donde se construye, y podemos decir con total certidumbre que un treinta por ciento de su éxito o fracaso depende de dónde sea albergada (el otro setenta por ciento depende de los méritos y fallas internos de la instalación en sí). Además, este porcentaje de éxito (y fracaso) depende directamente de qué tan importante y significativo (o, al contrario, poco importante e insignificante) sea el lugar donde se ha construido la instalación.¹

Claro, “éxito” y “fracaso” no se entiende aquí como la resonancia en el público y en los críticos que todo autor anhela, sino en el sentido más funcional, por así decirlo, como uno de los componentes de la “forma” obligatorios con los que trabaja la instalación, como el tamaño de un objeto, los intervalos, la luz y otros. Analizaremos cada uno de estos elementos posteriormente, aquí lo que nos concierne es solamente el asunto de la importancia del lugar que alberga la instalación.

Vamos a aclarar a qué nos referimos con la palabra “lugar” en esta discusión.

Estamos hablando de aquellas instituciones artísticas en cuyo territorio se construye la instalación y, fundamentalmente, de sus características axiológicas, cargadas de valor. La importancia de tal institución artística, su valor, su rango en la vida artística general de una determinada ciudad, de un determinado país, es precisamente lo que es relevante para la instalación albergada en ella, participa directamente en la instalación. Intentaremos explicar por qué.

Enlistaremos en orden aquellas instituciones artísticas, y para nuestro análisis añadiremos a la lista las “no-artísticas” también, en las que hipotéticamente pudieran construirse instalaciones:

Una habitación vacía en un departamento residencial;

Una vivienda vacía en una de las calles de la ciudad;

Un edificio público como un club destinado a reuniones públicas, conciertos, funciones de teatro y otro tipo de trabajo “cultural”;

Una galería de arte sin renombre con intereses comerciales;

Una galería comercial próspera y reconocida;

Una galería “sin fines de lucro” en el centro de la ciudad;

Una institución de la ciudad que tenga una larga y excelsa reputación como un ICA, una sala de arte o un Kunstverein;

Un museo de arte contemporáneo;

Un museo de arte con el rango de tesoro histórico nacional o mundial;

No es difícil darse cuenta que esta lista está ordenada según la importancia de los lugares, desde aquellos totalmente “profanos” hasta los más “sacralizados”.

52

En realidad, si suponemos que a alguien se le ocurriera montar una instalación en una habitación de un departamento privado durante un tiempo considerable (solo si no es una acción anunciada especialmente, por única ocasión), entonces él (el artista o dueño del departamento) se enfrentaría a una situación en la que la obra sería “destruida”, aniquilada como obra artística. Y esto no sería a causa de la deficiencia artística de la instalación en sí, sino de la vida cotidiana “profana” del departamento, con su realidad, su verdadera cualidad cotidiana. Por cierto, no sucedería esto con pinturas colgadas en el mismo departamento, ni con esculturas o pequeñas instalaciones apoyadas o situadas cerca de los muros.

Una transición rápida, sin preparación, del ambiente profano al espacio artístico “sagrado” de la instalación “total”, y luego de regreso, no llevaría “habilidad” al mundo del departamento, como en el caso de las pinturas, esculturas y pequeñas instalaciones. Al contrario, la banalidad del departamento residencial destruiría y se llevaría el misterioso mundo de la instalación, sin importar cuán profunda y sofisticadamente haya sido construida. El motivo es comprensible. El mundo de la instalación total es un mundo tridimensional real con los mismos pisos, muros y techos, pero el mundo que lo rodea es aquel de un

departamento, justo el mundo de la cotidianidad. Esto es parecido a un océano embravecido que arrasaría y ahogaría al diminuto mundo de la instalación, el cual desaparecería igual que una burbuja de aire por estar en las proximidades y tocando la realidad circundante.

Lo mismo sucede también en muchos de los sitios arriba enlistados. Incluso una galería comercial “rica y famosa” no puede prevenir dicha situación.

Alrededor de la instalación total debería existir un ambiente que ya se ha acumulado, que sea similar, parecido, que, desde el principio, tenga esa carga de secreto “artístico” y su propia sacralidad singular, la cual no existe en el primer grupo de espacios enlistados, sin duda alguna, debido a su estatus.

Esta atmósfera obligatoria empieza (según nuestra lista) con la “galería sin fines de lucro en el centro de la ciudad”. La reputación de un lugar así (una “pureza en sus intereses”, el nivel y el tipo de información artística) le da al espectador que entra ahí el interés y el “estado de ánimo” necesarios *incluso antes* de que llegue a la propia instalación que alberga.

Una reputación, que es extremada y totalmente conocida para todo mundo, debe tener un efecto *a priori*, incluso antes de que entremos a la institución artística. Éste es el primer requisito, absolutamente obligatorio, para una apreciación adecuada de la instalación antes de que se entre en ella.

Por supuesto, esta certidumbre aumenta si, por un decir, avanzamos en nuestra lista hasta la última institución, el museo nacional de arte, en el cual esto está totalmente *garantizado*.

De todo lo que se ha dicho, uno podría concluir que el mejor lugar para exhibir temporalmente o (si se lograra) permanentemente una instalación total es una ICA, una sala de arte o un museo de arte contemporáneo. Pero, ¿de dónde viene esta actitud poco crítica, casi servil, hacia el museo? ¿Por qué hemos de hablar de él como si fuera un lugar sagrado, el destino anhelado con el que sueña un artista? Porque hoy, el entendimiento del sentido del museo, después de haber completado un ciclo de casi un siglo, ha vuelto a lo que era un museo de arte a finales del siglo pasado. A principios del siglo XX, surgió un repudio abrupto del papel del museo como un santuario especial, como el repositorio de “objetos

de valor” duraderos y eternos; la nueva era trajo consigo nuevos valores que no tenían lugar en el Olimpo del Arte.

A esto se vincularon los esfuerzos por dismantelar el museo, las exigencias de destruir al museo como una ciudadela de arte antiguo, y claro, muerto. Para la modernidad, el lugar de la existencia futura de los objetos artísticos estaba en el “meollo de la vida misma”, como una “herramienta para su restructuración”, como un repudio de la aristocrática vida de las “obras maestras” en lugares selectos (museos, colecciones privadas). El nuevo arte, el arte de la vanguardia, era resultado de la actividad creativa de las masas sociales. El espacio donde ha de existir dicho arte no estaba en edificios especiales cerrados, sino, más bien, en las calles, las plazas, clubs, etc. Claro, que dicho programa se basaba en la creencia moderna en la emergencia venidera de una consciencia trasformada del “hombre nuevo”, ya en una “tierra nueva”, debido al remplazo de la conciencia individual de la desaparecida burguesía por una colectiva, “proletaria”.

54

Desafortunadamente, o no, esto no ocurrió, y en el periodo después de la Segunda Guerra Mundial volvemos a ver una acelerada y creciente influencia del museo y un nuevo florecimiento de asuntos museísticos. Esto tuvo varios motivos. Identificaremos dos de ellos.

A principios de siglo, no había lugar en los museos tradicionales para el “nuevo” arte. Pero, hacia los años sesenta, estaba claro que “ningún otro arte estaba previsto para este siglo”, este siglo ya había formado sus “valores artísticos”, su “cuerpo de obras”, las cuales exigían su propio espacio sagrado: un “museo de arte contemporáneo” a la par del correspondiente museo de “tipo clásico” o, en todo caso, que se fusionara con él.

El segundo motivo de la expansión de la función del museo es el fin de la utopía de una sociedad proletaria libre y de una nueva cultura proletaria. Esto cambió en la segunda mitad de siglo, con el surgimiento de la “cultura de masas” y su atmósfera tan agobiante, sofocante, en la que los museos se convertían y se convirtieron prácticamente en esas únicas islas de salvación en donde el espectador, huyendo de la cultura de masas, podía entrar en contacto con un mundo distinto, más sublime.

La cultura de masas está privada de historicismo, el museo se convirtió en un acumulador de historia, en el vivo ejemplo de la conexión entre épocas.

La cultura de masas se ahoga en la rutina, a pesar de su diversidad. El museo se volvió una colección de auténticas innovaciones y experimentos. La cultura de masas alrededor del individuo se erigió sobre una base comercial, el museo se volvió un lugar para la exhibición de auténtico idealismo, experimentación, de servicio en el nombre del arte superior, etc.

Pero, también es evidente que la guerra contra el “museo” continúa como una estrategia común de la producción artística, que ya se ha vuelto tradicional para nuestro siglo. Los autores siguen insistiendo en lo singular y sin precedentes de su “texto”, se sumergen en la verdadera realidad, mientras que la participación en la actividad cultural es como un insulto para el “yo” artístico, se crean obras que en principio no pueden ser albergadas en un “museo”, como el arte acción, el *Land Art*.

Y, sin embargo, el único lugar donde va a parar todo esto es, en última instancia, al museo, esa misma cultura contra la que lucha y que repudia. Como resultado, esta misma “lucha” o, siendo más precisos, la historia de esta lucha, compone el tejido, la historia de la cultura. Este misterioso proceso de transformar a los “enemigos” en hijos propios, además, en los hijos “queridos”, y el lugar en sí donde esta transformación acabará encerrada para siempre, el museo, adquiere hoy el papel de santuario especial. Es un santuario a donde va el espectador para contemplar y ser testigo de este increíble proceso, para ver cómo obras que a menudo no son más que fragmentos de la realidad que no han sido siquiera modificados, basura (Beuys), un anuncio comercial (Warhol), un electrodoméstico (Koons), poco a poco e inevitablemente son asimiladas, incorporadas, y algunas incluso incorporadas para siempre, al siempre verde parque de la cultura, que, según parece hoy, nunca se marchitará. Y este espectáculo de triunfo de la cultura, triunfo de su historia, la sucesión de la época, sus intercambios entre sí, transforman a los museos actuales en templos de este renacido culto a “el arte, la cultura y la historia”, convirtiendo las galerías de dichos templos en espacios “sacros” y “sagrados” especiales.

Ésta es precisamente esa atmósfera anticipatoria necesaria para la apreciación de la instalación “total”. Este estatus superior del espacio “preliminar” circundante (primero el espectador entra al espacio de la sala de arte o del museo, y hasta después a la instalación) proporciona la oportunidad de crear una situación similar a la de un conservatorio o de un teatro de ópera. Como cualquier concierto u ópera, en su estado inicial, la instalación necesita este “espacio concentrado” especial como defensa del ambiente cotidiano externo, real y profano.

Toda obra de arte exige estas condiciones de concentración preliminar. Sin embargo, en los géneros antiguos, pinturas, esculturas, esta concentración la proporciona, además del ambiente circundante, la larga historia que tienen estos géneros. La instalación total no tiene esta historia. Y, por eso, necesita aún más esa “defensa” para su apreciación.

Hay una razón más para la necesidad del tipo de “momento anticipatorio” descrito arriba.

Generalmente, la instalación total “funciona” con materiales cotidianos “pobres” y profanos, con ambientes sociales “pobres”, que, a menudo, se alejan bastante de cualquier tipo de “cultura”. Por lo tanto, precisamente ese entorno del ambiente sagrado preexistente del museo o de la sala de arte es particularmente importante para la asimilación de dicho material. En estas circunstancias, el “mecanismo de la dialéctica” empieza a funcionar muy bien: al haber sido construido dentro el templo de la cultura, el “espacio cotidiano ordinario” de la instalación adquiere nuevos e inesperados matices significativos. Esta ley, conocida como la “ley del *ready-made*”, es famosa y se ilustra claramente con el “urinal” de *Duchamp*.

1. Esto afecta a la instalación total mucho más que a la instalación ordinaria.

CONFERENCIA SEIS

LA INSTALACIÓN TOTAL Y SU ESPECTADOR

El protagonista de la instalación total, el centro principal en torno al cual gira todo, para el cual se planea todo, es el espectador. Pero, éste es un espectador muy especial, el espectador de la instalación “total”.

En primera instancia, este es el centro plástico de cualquier instalación, en el sentido de que toda la instalación está encaminada solo hacia su percepción, y cualquier punto de la instalación, cualquiera de sus estructuras, están encaminados *solo* hacia la impresión que esta debe dar al espectador. Aquí hay una coincidencia absoluta entre los objetivos de la instalación total y aquellos del teatro, en los cuales nada, la decoración, la acción, la trama, existe en sí mismo, sino que, más bien, se piensa en función de la reacción del espectador.

En ese sentido, la construcción, la pintura y el orden de los objetos dentro de la instalación tienen un significado muy distinto al de los interiores arquitectónicos, aunque en las instalaciones totales el interior de las habitaciones, salones y corredores también esté equipado con mesas, sillas y otros muebles. Pero un interior arquitectónico no requiere la presencia continua de una persona para que se conciba como completo y perfecto, y puede existir como una obra de arte aun sin ella. Dicha autonomía no existe en la instalación total, todo en ella es solo una ilusión, todo se construye y se planea para la percepción del espectador.

A diferencia del teatro, en la instalación total el espectador se comporta de manera totalmente distinta: no se queda quieto sino que circula libremente en ella, encuentra más y más puntos de observación, viendo sea detalles o todo el conjunto, regido, al parecer, solo por su propio antojo y elección. Es por esto

por lo que, en la dirección de la instalación total (y en el caso de construir la instalación total, el artista tiene que ser, entre otras profesiones, un director), el artista debe prever la ruta del desplazamiento del espectador dentro de la instalación, y, en la medida de lo posible, todos sus “puntos de vista” posibles, incluyendo la inspección “circular” de la instalación desde cualquier punto. El artista también tiene que considerar el “espectáculo” del techo y del piso desde cada uno de estos posibles puntos. Si durante la ejecución del concepto artístico no se consideran completamente *todos* los posibles puntos de revisión, entonces estos “vacíos” conducirán al fracaso de todo el concepto. Este campo de atención a cada uno de los citados puntos, y hay un número infinito de ellos, se puede llamar “esférico” y puede compararse con la misma visión “esférica” que tiene un chofer experimentado manejando por una ciudad densamente poblada: la más mínima equivocación, el más mínimo error de cálculo y un accidente sería inevitable.

58

Además, tomando en cuenta esto, uno debe considerar también un posible “cambio” en la atención: la percepción desde cada punto de esta “ruta” de la instalación, como un “conjunto unificado”, su atmósfera general, y, luego, en seguida, la percepción, desde el mismo punto, de algún detalle que pudiera “inesperadamente” atraer la atención del espectador. Todas estas “sorpresas” no deben de ser “sorpresas” para el autor durante la construcción de la instalación, deben ser visualizadas por completo. Por supuesto, cualquier artista lo hace, dibujando una pintura, correlaciona el conjunto con cada detalle puesto en ella. Pero, esta “estimación” se tiene que ampliar muchas veces en el espacio tridimensional de la instalación y multiplicarse, además, por la cantidad de lugares, “puntos”, a donde puede ir a dar el espectador durante su recorrido por ella.

La reacción del espectador durante su desplazamiento por la instalación es la preocupación más importante durante su construcción. Y, más que nada, la regulación de su atención para que esta, la atención, no desaparezca ni por un minuto. Perder la atención del espectador es el fin de la instalación. Más tarde, analizaremos variantes de la instalación total que consisten en unas cuantas habitaciones por las que “se guía” al espectador, y ahí hablaremos del drama del movimiento dentro de la instalación. Pero incluso entonces, cuando la

instalación es una sola habitación y parecería que el espectador la ve toda de inmediato, “de un solo vistazo”, es de suma importancia darle una orientación premeditada dentro de ese único cuarto. Aquí, esta “orientación” del espectador se logra a través de dos caminos, y ambos usan la norma oculta y generalizada que rige nuestra atención dondequiera que estemos: la transición continua de lo general a los detalles y de vuelta a lo general (o, lo que es lo mismo: primero una orientación generalizada y dispersa en el espacio, y luego, inmediatamente, una “captación” dirigida, activa, de lo particular, pequeño, no ordinario).

En el primer caso, esto significa la puesta de una gran cantidad de objetos “minúsculos” (un texto en un cacho de una hoja blanca es un buen ejemplo aquí) en partes específicas de la instalación, para que el espectador pueda acercarse mucho y examinarla, se incline para ver sus detalles, lea el texto debajo de ellos.

En el segundo caso, se colocan en la galería barreras especiales, muros, y tabiques bajos, de manera que “dirijan” al espectador hacia estos detalles. Vitricas, mesas o cajas se colocan de tal forma que agrupen toda esta colección de diminutos objetos en un solo lugar o en varios.

59

Todo el cometido de esta compleja organización de la disposición de los detalles se puede reducir a una sola cosa, sin importar lo paradójico que parezca: no permitir que el espectador se concentre demasiado tiempo en ningún detalle, ni en un solo objeto, forzarlo a pasar inmediatamente al siguiente, al más cercano, y en el análisis final, sumergirlo de nuevo en ese estado de “concentración disipada” para que perciba toda la atmósfera de la instalación, la cual ya había experimentado al momento de entrar en ella.

Para cumplir con este cometido, ambos procesos deben “funcionar” paralelamente: después de que percibe la atmósfera global, al espectador se le “permite” inspeccionar los detalles para tener más “circunstancias aclaratorias”. Puede haber muchos o pocos de estos detalles, están colocados a su alrededor por todos lados, pero están colocados para que interactúen entre sí de tal manera que el espectador se vea “obligado” a regresar de nuevo a la impresión general, en todo caso, a sentir su presencia como un telón de fondo activo.¹

Una impresión importante para el espectador que termina dentro de la instalación total es la ilusión de que el lugar donde se encuentra ha estado habitado desde hace mucho tiempo, que hay gente que vivió y vive en él, aún más, que se acaban de ir y van a regresar en cualquier momento. Esta impresión la fomenta no solo un espacio bien conocido (un orfanato, una biblioteca, una habitación privada, etc.), sino fundamentalmente, la disposición de los objetos en ella, incluyendo aquellos más grandes: mesas, clósets, sillas, etc. Todo está un poco movido, hay un desorden vivo en todo, todo está en el “proceso” de la vida, la presencia vital de sus habitantes se siente en todo. Esto es particularmente cierto en la disposición de los pequeños detalles que acompañan la vida de cualquiera de nosotros. Hasta una simple silla chueca con una bufanda tirada encima inmediatamente da la sensación de la presencia de una persona. Y el espectador en la instalación debe sentirse como una persona que, por casualidad, por algún motivo desconocido, pasó por la habitación de un extraño, vio de cerca la vida de otra persona, y no a través de la ventana o de la puerta, sino que entró en ella, tocando cosas y objetos que no le conciernen en absoluto.

60

Aun cuando la instalación total no represente habitaciones privadas sino lugares públicos separados que, por su propia naturaleza, están predestinados a mantenerse en “orden y limpios”, como una biblioteca, un hospital, un museo, etc., no obstante, se debe sentir la presencia de una persona: ese custodio negligente, la bibliotecaria, el doctor, etc.

Este efecto del espía, de un testigo que por casualidad termina cerca de la vida de otra persona, es uno de los recursos más fuertes para trabajar con el espectador en la instalación total. Esta estrategia evoca recuerdos que le son familiares a cada individuo según sus respectivas experiencias: sea la de terminar en casa de un extraño en la noche cuando no hay nadie en casa, o del momento cuando te encontrarse en un departamento semivacío, abandonado por alguien, sin anfitrión. Este contacto directo con la vida de un extraño causa una fuerte impresión difícil de olvidar.

El mismo estribillo se repite una y otra vez en lo anterior: el espectador termina en un espacio social que le es familiar, habitaciones residenciales, archivos,

hospitales, etc. Se asume que los conoce, que los reconoce a primera vista y que, por lo tanto, se orienta fácilmente en ellos, entiende las “circunstancias propuestas” y se comporta de manera apropiada (sobre todo si la instalación se llena con una gran cantidad de detalles adecuados al lugar: en un departamento, muebles, ropa y detalles cotidianos; en un museo, vitrinas con objetos; en un archivo, muchísimo papel, certificados, cuestionarios para llenar, etc.).

De manera apropiada, ¿en qué sentido?

En el sentido de que su reacción a estos espacios y a estos objetos será la misma que tendría en la vida ordinaria, en las circunstancias cotidianas que el espectador conoce bien: la gente come en una mesa con platos puestos, en el archivo completa formularios, estudia en la escuela, etc.

El espectador experimenta una seguridad interior frente a los espacios y cosas exhibidos, estos son parte de su experiencia personal, y lo más importante es que esta es una experiencia automatizada, inconsciente, que le es muy familiar desde la infancia, y de la cual ni siquiera vale la pena hablar explícitamente por ser tan familiar y común para él. Su reacción al entorno en una instalación total debe ser más o menos así: “Sí, pero estoy muy familiarizado con esto debido a mi propia experiencia cotidiana, está claro lo que se está tratando”.

61

Semejante planteamiento de la instalación total contradice radicalmente el propósito de muchas de las instalaciones contemporáneas: sorprender, asombrar al espectador justamente con algo fuera de lo común, sin precedentes, con lo que nunca antes en su vida se ha topado. “Funciona” a partir de una necesidad diferente que, además, está ya en la persona: una pasión por lo exótico, lo nuevo, lo nunca antes visto. “Increíble, pero ahí está, justo frente a mis ojos”, es la reacción que presuponen el autor y la obra misma en su concepción inicial.

Recursos técnicos de lo más diversos se aplican para lograr la verosimilitud y el convencimiento en dichas instalaciones. Una amplia selección de tales dispositivos se usa en Disneylandia, al igual que en museos etnográficos, paleontológicos, zoológicos, en todo tipo de panoramas, donde con la ayuda de luz, yeso y otros medios se crea la ilusión de que algo sin precedentes,

maravilloso e inaudito (grutas, castillos, monstruos extraños) existe a tu alrededor “en realidad”, de verdad los puedes tocar, etc.

Pero, por supuesto, el espectador parado en esos lugares, a menos que sea un niño, claro, está plenamente consciente de la calidad artificial, de la falsedad de todos estos efectos, y percibe el lugar en que se encuentra como una atracción muy bien hecha, en donde esta dualidad, “como si en realidad”, es precisamente lo que crea la intensidad del placer resultante.

En la instalación “total” en discusión, esta separación, esta percepción dividida de “yo creo-no creo”, adquiere una dimensión no menos aguda y, lo más importante, una dimensión reflexiva.

Vamos a revisar esto con más detalle, ya que es importante para nuestra discusión posterior.

En los casos de atracciones “tradicionales” antes mencionados, nos vemos rodeados por todos lados de circunstancias y *realia* que son poco comunes en nuestro estado “cotidiano”. La falta de confianza en esta *realia* está implícita en nosotros desde el principio debido a su cualidad excepcional, extraordinaria y, lo más importante, debido a su ausencia en nuestra experiencia.

Esto es muy distinto en nuestra instalación “total”.

Todo lo exhibido en ella ya existe fundamentalmente en la experiencia anterior de cada persona.²

En este caso, la situación en la que todo lo que el espectador ve a su alrededor es “artificial”, aunada a este alto grado de reconocimiento, incluso de familiaridad, crea una impresión totalmente diferente. El espectador se sumerge en esta cotidianidad con facilidad, y la afronta como si fuera su propio pasado, personal y sumamente conocido. Le empieza a parecer que ya ha visto el mundo de la instalación alguna vez, en algún lugar. Lo reconoce, lo encuentra en sus recuerdos. Unas circunstancias conocidas y la ilusión artificial llevan a aquel que deambula dentro de la instalación hacia un corredor de memoria personal y evocan, a partir de esa memoria, una oleada inminente de asociaciones que hasta este momento dormían tranquilamente en la profundidad de su memoria.

La instalación solamente despertó y tocó sus “profundidades”, la “memoria profunda”, y los recuerdos se precipitaron fuera de estas profundidades, apoderándose de la consciencia del espectador de la instalación desde dentro.³

Ese es el mecanismo oculto que funciona infaliblemente en el mundo de la instalación “total”, si se ejecuta de manera correcta, claro.

Pero, el espectador “experimentado” (por esto debe entenderse un experto en historia del arte contemporáneo), al igual que cualquier otra persona, superpone el comentario natural de un observador a ese fenómeno psicológico experimentado. Entiende muy bien que esto es solamente “técnica y estrategia”, y le gustaría distinguir y ver la labor artística o la intención artística detrás de esta “técnica”. La presencia de semejante labor lleva a todo este complejo de la instalación total a un nivel completamente distinto.

A continuación, intentaremos dar una definición, lo más precisa que se pueda, de este nivel: con lo que idealmente pudiera contar la instalación total, como género artístico específico.

Pero, primero plantearemos la pregunta: ¿existe un “espectador de la instalación” especial en particular o puede surgir semejante espectador?

63

La pregunta no parecerá absurda si nos remitimos a la existencia de nociones fijas como el “espectador de películas”, el “espectador de teatro”, el “amante del *ballet*”, el “lector”, “una persona que ve la televisión”, “un aficionado al circo”, “un hinchado de estadios”, etc. Sin arriesgarnos a parecer demasiado materialistas, trataremos de aseverar que en cada uno de estos casos, lo que “funciona”, lo que “se enciende”, son centros del cerebro humano muy precisos que controlan por completo “conjuntos” psicológicos específicos.⁴

Identificaremos distintos tipos de arte e intentaremos seleccionar y nombrar aquellas reacciones mentales fijas a las que nos acabamos de referir como “un conjunto” para sus “espectadores”.

1. El teatro: sumergirse en un sueño e identificarse con los héroes principales de la obra. A través de la identificación participamos y nos sumergimos de manera placentera y segura en el drama existencial, en sus pasiones profundas: celos, venganza, pasión sexual, etc.

2. El cine: sumergirse en un sueño y visualizar en él un feliz u horrible cuento de hadas con un final bueno o malo. Una placentera sensación de estar espiando la vida de otra persona. Un sentimiento infantil de seguridad durante todos los giros del cuento de hadas (“Ellos morirán, yo viviré”).

3. El estadio: una sed de triunfo y penalización, una derrota (pública) estrepitosa de “mi” rival. La pura alegría del triunfo, de coexperimentar la capacidad de otro para ingeniárselas, etc.

Ahora, intentaremos responder la pregunta: “¿cómo podemos definir semejante “conjunto” para el espectador de la instalación total, y puede este espectador surgir de repente, como sucedió con la aparición del “espectador de cine”? Claro, es poco probable que surjan “maniáticos de la instalación”, así como hay “adictos a las películas” (no estamos hablando aquí de los propios artistas). Pero, si algo así fuera a surgir, entonces podríamos decir con certeza que la instalación (en este caso, la “total”) finalmente ha demostrado la estabilidad de su existencia.

64 Intentaremos caracterizar ese “conjunto” que, según nosotros, puede comprender la esencia de la experiencia mental del espectador que está bajo la influencia de la instalación total: la sensación concentrada, completa e instantánea de la propia vida como una carga insuperable y, simultáneamente, exactamente al mismo tiempo, la experiencia de un empujón, una salida fuera de los confines de esta carga. Se tiene la sensación de una división extraña, de encontrarse “aquí y allá” al mismo tiempo, la sensación de que uno está a la deriva, fluctuando entre esta vida y la situación en la que uno se encuentra.

Esta experiencia dividida de tener una carga existencial condensada y de liberarse internamente de ella está relacionada, nos parece, con la experiencia del espectador en la instalación total: no es un estado de hipnosis o sueño, como pasa con el espectador de cine o teatro, sino, más bien, de estar medio dormido, como pasa cuando se lee un libro o se escucha música en una sala de conciertos. Por un lado, tu consciencia está parcialmente en el mundo creado por el escritor o el músico y, por otro lado, se conserva la consciencia de ese lugar y de esas circunstancias donde esto está sucediendo. Te encuentras en el mundo de la

semi-ilusión, como dicen los psicólogos, en el que puedes soñar despierto y, al mismo tiempo, mantener el control total de ti mismo y de las circunstancias en las que te encuentras.

1. Lo que se ha dicho aquí sobre la interacción de los objetos pequeños con el espacio general de la instalación corresponde a la interacción entre los detalles y el conjunto al trabajar en una pintura.
2. El hecho de que este “archivo” u “orfanatorio” sea ruso no cambia en nada su fundamento, porque estos lugares se leen con facilidad como “archivos” y “orfanatorios”, en cualquier lugar y en cualquier país.
3. De ahí el testimonio de mucha gente que ha estado en una instalación total bien hecha de lo “difícil que es salir”, lo imposible que es apartarse de un lugar, de que no te dan ganas de irte, etc. Esta “memoria profunda” que emerge del subconsciente nos obliga a perder toda noción de “lugar” y “tiempo”.
4. Me gustaría llamar “complejos” a estos “conjuntos”, pero esa noción, desafortunadamente, tiene un matiz muy conocido y, en esencia, negativo.

CONFERENCIA SIETE, *HASTA CIERTO PUNTO UNA CONTINUACIÓN DE LA CONFERENCIA SEIS.* EL TIEMPO DE LA INSTALACIÓN "TOTAL"

A fin de comprender lo que sucede con el espectador en una instalación total bien balanceada y “operativa” (y son solamente las de esta clase las que tenemos en mente cuando examinamos sus diversas cualidades), debemos en primer lugar tratar de definir dos interrelaciones con el tiempo que pueden emerger para el espectador en su encuentro con cualquier obra de arte, ya sea teatro, pintura, un libro, etc., incluyendo la instalación. Estamos hablando sobre el tiempo, el cual, digamos, fluye más allá de él, fluye por sí mismo, y para el cual el espectador se convierte en un testigo extraño. El tiempo fluye a través del espectador favoreciendo el encuentro con una obra de arte que el espectador experimenta subjetivamente; algo que virtualmente se apodera físicamente de él desde el interior y resulta un componente extremadamente necesario de la percepción en la obra de arte.

Hablando sobre la instalación, un ejemplo de lo primero puede ser la colocación en ella de una completa serie de vitrinas. Dentro de ellas hay una amplia selección de diversos objetos en exposición los cuales, durante la transición de un objeto a otro y de una vitrina a otra, evocan una experiencia que no es tanto de naturaleza estética como etnográfica. Como ejemplos de otros géneros donde el tiempo también fluye “más allá” del espectador podemos nombrar el teatro, el cine, así como nuestra presencia en un estadio durante concursos, competiciones deportivas, etc.

Pero, hablando honestamente, no conozco otro ejemplo, otro tipo de arte en donde el tiempo pueda ser tan perceptible, donde pueda “fluir” literalmente a través de nosotros con tal poder, donde además podamos sentir su presencia

física, su sabor, su energía, como en la instalación total. Todavía hay otro lugar además de la instalación donde ocurre una experiencia similar, pero hablaremos de ello un poco más adelante.

¿Cuál es esta experiencia? ¿Puede ser descrita en detalle?

1. Es una estratificación completamente distinta, y una separación clara de los tres tiempos: pasado, presente y futuro.
2. Estos tres tiempos son separados y “colocados” en solitario, sin mezclarse y sin fluir uno dentro de otro.
3. En una instalación total, cada uno de esos tres tiempos tiene una localización precisa, antes que específicamente fijada y conectada al lugar.
4. Cada uno de esos tiempos se conecta directa y muy concretamente con algún objeto dentro de la instalación.
5. En la topografía de la instalación total, todos esos lugares y objetos están coordinados unos con otros de modo relativo y extraordinariamente preciso.

¿Qué es todo esto? ¿Algún tipo de metafísica! ¿Y qué tipo de objetos y “lugares” son estos? ¿Bajo qué premisas esos “tiempos” que están “unidos” a ellos son separados de algún modo incomprensible?

68

Desafortunadamente, lo que ha de ser dicho ahora va a golpear no solamente la metafísica, sino algún tipo de misticismo, o incluso, más probablemente, de mistificación categórica.

De la lista de objetos donde el tiempo “pasado” se localiza, podemos añadir (todo esto, debemos repetir, ocurre en el espacio de la instalación “total”; en la vida “normal”, por supuesto, todo esto no es de esta manera): pinturas; pequeños objetos, grupos de estos pequeños objetos; basura, residuos; toda clase de fragmentos; cosas fácilmente reconocibles de la realidad cotidiana: platos, sofás, armarios, estanterías, telas, objetos hechos de tela: ropa, sacos, toda clase de harapos (toallas, abrigos, sombreros, etc.); cualquier cosa de metal, desde largas construcciones a bolas de alambre, electrodomésticos, incluyendo el mundo de la “chatarra”, aparatos y mecanismos, tanto en funcionamiento como rotos, un teléfono, etc.

¿Qué tipo de objetos son aquellos conectados con el “futuro” en la instalación total?

Cualquiera que tenga una apariencia “extraña” que inmediatamente podamos reconocer como algo familiar para nosotros desde nuestra realidad diaria; cualquier texto, aunque aquí exista bajo la forma de un objeto separado, un pedazo de papel, un texto enmarcado, etc.; cualquier objeto con una iluminación especialmente brillante; cualquier cosa que parezca un marco o tenga la forma de un marco; cualquier objeto que tenga una tendencia a ser un orificio, un tubo o una grieta; cualquier cosa que sea estrecha y alargada, o que esté colocada verticalmente, inclinada o tumbada sobre el suelo, un estante alargado, una cuerda, cualquier tipo de varilla.

La respuesta a la pregunta ¿Qué personifica el “presente”? puede ser mucho más corta: el espectador en sí mismo es quien permanece en medio de la instalación, en el centro o moviéndose dentro de ella.

Pero, además de las cosas en sí mismas, un rol significativo en términos de su pertenencia a tiempos diversos es jugado por las circunstancias de su colocación en la instalación, el cómo se “terminan” en ella, como ellos “realizan” acciones en ella.

69

Así, las cosas conectadas con el “futuro” pueden en cierto modo ser elevadas un poco, su lugar en la instalación puede ser acentuado de un modo específico. Pueden ser colocados en pedestales o en cierto tipo de plataformas, y su lugar en el espacio de la instalación puede ser muy notorio, fácilmente localizable: tanto en el centro del muro o en el suelo como en una de las esquinas. Estos lugares son fácilmente expuestos, reconocidos, y la cosa que ocupa ese lugar tiene un fondo tranquilo, “vacío”, no está rodeado o cubierto por otras cosas, y no se mezcla con ellas.

El espacio dentro de la instalación donde las cosas se colocan para cumplir el rol del “pasado” tiene su propio carácter contradictorio. Los objetos son colocados en un ángulo específico, en una zona de atención “resbaladiza”. Los similares son colocados en proximidad con ellos mismos, sin hacerse sobra, sino más bien disolviéndose en su propia “multitud” y proximidad.

Si los primeros (los objetos del “futuro”) son expuestos como objetos significativos, importantes en su propia exclusividad, entonces los objetos que encarnan el “pasado” son miserables, sucios, muy conocidos para todo

el mundo, sin aspiraciones a la atención exclusiva, son sumergidos en una suerte de “estuches” (cajas, vitrinas, marcos) donde no pueden ser fácilmente revelados y examinados. Los primeros son fáciles de reconocer, los segundos son reconocidos solo con un cierto retraso, con un obstáculo.

Los primeros nos intriga por su presencia, los segundos evocan un aburrido conocimiento con su “reconocibilidad”.

En la instalación, los lugares ocupados por el primero son o bien inesperados o importantes (centros significativos en los muros, el punto focal a lo largo del movimiento del espectador). Los lugares ocupados por el segundo son visibles “de perfil”; borrosos, los objetos en ellos se revelan con un retraso, y pasan a ser “cosas entre otras cosas”.¹

70 Pero me gustaría repetir lo que se dijo en el principio: ambos tiempos, el “pasado” y el “futuro”, y su lugar de colocación son percibidos de modo absolutamente subjetivo por el espectador. La entera división toma lugar dentro del espectador y es discernida por él de un modo extremadamente preciso, dadas unas circunstancias completamente específicas, las cuales, por supuesto, son creadas de modo específico e intencional por el autor de la instalación total.

Pero, ¿qué tipo de circunstancias? ¿Qué tipo de “estructuras” especiales establecen la acción del mecanismo de discernimiento del tiempo?

Esas “estructuras” aluden a la construcción de una “topografía” claramente reconocible de todos los elementos de la instalación total y, primordialmente, de la formación de este espacio y el ordenamiento de todos los elementos en ella. Esto podría tomar en cuenta el lugar, estático y dinámico, del espectador. Además, lo que es más importante, que si esas estructuras son orientadas sólo hacia su punto de vista, a su presencia, anticipando, sin embargo, no solo lo que él ve, por así decir, con su “mirada externa” (como las cosas, los muros, las luces, etc.) es de una manera más importante lo que él puede ver con su mirada interna (la profunda “visión interna”). Una visión a la cual debe apelar y develar toda buena instalación “total” que sea “operativa”.

Vamos a tratar de analizar la “topografía psicológica” de la instalación “total” que se forma por la presencia del espectador en ella, dados sus movimientos a través de ella, así como sus pausas durante dicho movimiento. Pero, a fin de

continuar, debemos divagar brevemente sobre la naturaleza del espacio de la instalación total, en donde el espectador se encuentra a sí mismo y de donde dependen las particularidades de la experiencia del tiempo que estábamos discutiendo.

En primer lugar, hay que decir que los pasillos amplios y largos (10-12 metros en anchura y 15-20 metros de longitud) con una altura de 4,5-5 metros o más resultan óptimos para este preciso discernimiento perceptual del tiempo y el espacio en las instalaciones totales. El mecanismo del tiempo “funcionará” de modo particularmente preciso en salas de este tipo.

Debemos examinar cómo el espectador se mueve dando vueltas en una sala de este tipo, y qué le sucede. Aquí podemos decir que al comienzo de su movimiento en este tipo de espacio de exhibición, el espectador busca y encuentra con sus ojos la puerta a través de la cual él podría salir.² Sólo habiéndola encontrado con sus ojos, es como él instantánea y virtualmente decide cómo se moverá en la sala, qué ruta escoger a fin de terminar cerca de la puerta de salida (en este caso no es esencial si la puerta de salida le conduce a otra sala o fuera de la misma puerta por la cual entró). Habiendo establecido esta coordenada final, el espectador comienza su movimiento dentro, y precisamente ahí, en ese instante, el artista creador de la instalación total se encuentra con dos posibilidades, dos distintas resoluciones. La primera: el espectador inmediatamente “va a comprender y calmarse” (es eliminada de su atención inmediata) dónde está, de modo que puede moverse hacia un examen detallado de lo que está situado y colgado ante él, y propuesto por los organizadores para un examen interior. O bien, dado ese mismo proceso de escrutinio detallado, el espectador retornará continuamente al pensamiento y al deseo de MIRAR DONDE PERDIÓ EL RESUELLO. El deseo debe ser fuerte, vívido, firme, y en ese caso su comportamiento y atención en dicha sala será de “vacilación”, como si se estuviese moviendo bajo una especie de “pequeños empujones” de pieza en pieza sobre la ruta que él escogió (de puerta a puerta). Pero este movimiento ininterrumpido debe ser cortado, detenido por esas pausas y recesos, cuando el espectador vuelve perspicazmente a decirse de nuevo “¿Dónde estoy!” En esos momentos, y a menudo esos momentos duran un buen rato, el espectador trasfiere su atención de las piezas a la contemplación del conjunto, para comprender la “atmósfera general” que le rodea.

(Está claro por lo dicho anteriormente que en el primer caso tenemos una situación como una estación de tren, una tienda, incluso un museo si no es entendido por sus organizadores como un museo genuino. En el segundo caso, lo que tenemos en esta atención intermitente es la primera condición necesaria para la emergencia del efecto de la instalación.)³

Y esas pausas, esos minutos donde la atención del espectador se concentra en la contemplación del conjunto, son precisamente los más preciados, mejor dicho, inestimables, donde todos los diversos elementos de la instalación total existen en completa armonía y concordancia: la multitud de objetos, los lados derecho e izquierdo del muro de la instalación, su suelo y su techo, los sonidos, las diversas fuentes de luz y una multitud de otras cosas más. Este efecto de contemplar el conjunto mientras se permanece allí es muy familiar para cualquiera, con una contemplación análoga a la de una pintura: durante nuestra contemplación estacionaria del “conjunto” que tenemos ante nosotros toda la pintura es estacionaria en su superficie. Pero eso no es la misma cosa: “una pintura colgando estática del muro” y el “conjunto” de la pintura en sí misma estática ante nuestra visión, por así decirlo, “una pintura de la pintura”. En el segundo caso, todos los elementos dentro de la pintura migran, se mueven de manera extraordinariamente activa: el color de una parte “conversa”, se corresponde con el color de la otra parte, un contorno delineado del grupo inferior se relaciona con el grupo de la parte superior izquierda; las figuras reclinadas horizontalmente encuentran una pareja en diálogo con aquellas que permanecen verticalmente, etc. Todo se encuentra vivo, preguntando y contestándose uno al otro, todo el mundo recibe su repetición u oposición, sin mezclarse con el insoportable caos, sino más bien existiendo en duetos dialogantes, cuartetos, coros, esforzándose hacia la resolución de un acorde mayor. Cada persona que ha estado detenida ante la pintura, inmóvil ante lo inmóvil, conoce el sonido de este resuelto acorde, y conoce muy bien de ese momento que se ha detenido para siempre, cuya innumerable cantidad de movimientos e interacciones se apoderan de uno y lo detienen inmóvil.

Es por ello por lo que he persistido durante tanto tiempo en un análisis de la percepción de la pintura; porque el mismo efecto ocurre en la instalación total. Solo en ella el espectador permanece no delante de un lienzo plano, sino dentro

de un espacio tridimensional. A pesar del hecho de que físicamente se mueve dentro de ella, examinando durante un momento la multitud de detalles en los muros y alrededor de él, los momentos más valiosos para él son los que, sin perder nada de lo que acaba de examinar en detalle, es capaz de detenerse y sumergirse en una contemplación de la impresión general. Y en esos momentos, la experiencia trabajando en instalaciones totales muestra que esos “instantes” pueden prolongarse durante mucho tiempo, el espectador a veces pierde el sentido del tiempo (para ser precisos, estamos hablando sobre el tiempo que uno invierte en la instalación y no sobre el problema que estamos examinando sobre el pasado, el presente y el futuro). Y así como en la pintura, las parejas de color, parejas conectadas por virtud de su volumen, sus líneas, etc., todo comienza a entrar en una correlación existente de una con otra. Y exactamente del mismo modo, dada esta contemplación estacionaria, y en adición con estas parejas formadas plásticamente, lo que las forman son parejas conectadas unas con otras a través de sus características luminosas, sonido (quietud-silencio) textura (suave-áspera) y una multitud de otras parejas y oposiciones. Lo que emerge es la pareja clara y precisamente distinguible del PASADO y el FUTURO. ¿Quién las personifica?, hablaremos de ello después. Pero, debo repetir, la distinción puede ser posible sólo dada la maravillosa inmovilidad del “AHORA” eterno que surge dentro del espectador mismo en el momento en el que él se detiene dentro de la instalación; por supuesto, asumiendo que está adecuadamente realizada y con todos sus elementos bien balanceados. En este sentido, la instalación total no difiere en absoluto de otros tipos de arte, la demanda de armonía es una y la misma para todos.

73

En este punto voy a tratar de responder dos cuestiones que, después de leer las páginas precedentes, van a ser inevitables.

¿Bajo qué premisas los objetos específicos pertenecen a un tiempo futuro o pasado?

La respuesta consiste en lo siguiente: por supuesto, de ningún modo, ni en el sentido cotidiano ni en el simbólico, pueden ser los objetos redondos; por ejemplo, una pelota, una manzana o un huevo, considerados como representantes del pasado, y los objetos alargados, cajas, palos, cuerdas, representantes del futuro.

Pero en esos importantes momentos de contemplación del “conjunto” de la instalación, el espectador termina dentro de una especie de cosmos completo, de un modelo único del universo. Él se siente a sí mismo como el centro de ese cosmos que está orientado solo a él, y sin él, el espectador, que simplemente no puede existir, se encuentra en el interior de un plano topográfico único.

Todos los elementos de este cosmos se organizan alrededor con exactitud y precisión, las puertas de entrada y salida, el inicio del “viaje” a través de ese espacio y su final, la luz y la oscuridad a su alrededor. Pero, por causa de esta disolución como el centro de una situación topográfica, él inevitablemente termina en el centro de una situación “cronológica”.

Y solo en una situación así pueden los objetos específicos de los que hablamos adquirir, por supuesto, de modo relativo, esos signos que vinculan a algunos de ellos con el conjunto del “pasado”, y a otros con el grupo del “futuro”.

La segunda cuestión que emerge: ¿Puede este sentimiento único de la división del tiempo emerger solo en una vivienda larga y alta de la cual hablábamos al principio, sin poder surgir en otras, más bajas y estrechas, como corredores y pasillos de una habitación a otra?

No, no puede surgir, porque solo resulta de la formación de un mundo completo, cerrado, de un modelo de “cosmos” total y autónomo, y esto no emerge en el espacio de los corredores y los pasillos. En principio, cuando estamos hablando de una instalación “total” correctamente hecha, todos los pasillos y corredores contruidos conducen en última instancia a un lugar, a una especie de centro de toda la instalación donde este modelo de “cosmos” completo sin emociones resulta realizado.

No sé si he hablado lo suficientemente claro sobre esta importante experiencia o no, sobre la experiencia del tiempo en la instalación total. Es muy difícil hablar sobre tiempo cuando las artes plásticas son el tema de discusión, y la instalación pertenece en gran medida a este tipo.

Por lo tanto, voy a intentar de nuevo, en frases cortas, repetir lo que ha sido dicho en las páginas anteriores sobre la experiencia del tiempo en la instalación “total”.

1. Tú te has detenido, no puedes salir.
2. Tú estás detenido en ello, pero estás esperando tensamente y tienes la sensación de que algo va a suceder:
3. alguien va a llegar,
4. pero al mismo tiempo algo ya ha sucedido,
5. y al mismo tiempo que aquí algo ha ocurrido.
6. Tú desapareces en el interior de los tres tiempos.
7. Tú estás esperando en un punto en donde un fuerte sentimiento de inundaciones de tiempo pasa a través de ti y más allá de ti, donde algo está sucediendo continuamente.
8. Este espacio te “gira” desde el pasado al futuro y de vuelta otra vez, y este estado, de revolución, es el de la cabeza dando vueltas. No te da autorización para moverte del punto en el que estás.
9. Pero ese espacio que te rodea no es homogéneo. Tú tienes cierto tipo de ropa y objetos concentrando esa experiencia del tiempo.
10. En algunos objetos, la experiencia del futuro se concentra para ti; en otros, del pasado.
11. Y el espacio que te rodea está dividido en zonas de pasado y futuro, donde tú permaneces con tu cara hacia el futuro, por alguna razón el pasado termina detrás de ti, detrás de tu espalda, y viceversa.
12. Tú ves claramente esos puntos de concentración del tiempo y puedes identificarlos: “el objeto allí arriba – algo va a suceder allí después”. Aquí, este objeto ya “fue” y una sensación de pasado emerge de él.
13. Pero el presente es solo tú mismo, tu presencia aquí, tu estado estático entre esos flujos que corren a través de ti, el primero partiendo hacia el pasado y el segundo corriendo hacia el futuro.
14. Y aquí no hay espacio entre ese flujo revuelto. Es el mismo y tiene la misma espiral que se enrolla y desenrolla.
15. Tú permaneces entre otros espectadores. Pero esto está sucediendo solo contigo, y con cada persona individualmente.

Finalmente, me gustaría hablar de un episodio en el cual yo vi con extraordinaria claridad lo que se describe arriba.

A finales de 1993 estaba en Florencia y entré a través de las puertas abiertas del baptisterio por primera vez en mi vida. Había un enorme número de turistas, seguimos a través de un estrecho pasillo, pero esto no interfería con el *shock* que experimenté. Alcanzando la mitad, me detuve delante de la barrera y me entregué por completo a la sensación que experimenté dentro de mí. Pude estar en el centro de ese círculo eternamente: la instalación “funcionó”.

El espacio circular era casi negro, la cúpula que se elevaba hacia lo alto estaba oscura desde adentro. La luz entraba solo de dos puertas en extremos opuestos y de una pequeña abertura redonda en la cúpula. Pero, una vez nos quedamos dentro, mis ojos se ajustaron a la penumbra y el espacio entero gradualmente se iluminó con una tenue luz marrón. La penumbra permaneció, pero “todo se volvió visible”.

Permanecí en el centro del “mundo”. No era dentro de una famosa catedral de la época romana, y tampoco dentro de uno de los muchos otros monumentos esparcidos por todo Florencia. Permanecí en el interior del “mundo” como lo había visto, enrollado dentro de mí, como si yo hubiera querido verlo como un “modelo” limpio, bien representado. Sin embargo, ahora no era en sueños ni en suposiciones, sino dado en toda su realidad material, en una brillante y perfecta instalación.

Sobre mí estaba la cúpula, el “cielo”, su firmamento.

Es el centro del cielo una ventana, un ojo, luz celestial que cae hacia abajo sobre mí, sobre la Tierra.

Me quedé en el suelo, quiero decir, en la Tierra, me quedé en el centro de la misma. Me quedé solo (a pesar de la multitud de gente alrededor mío). Detrás de mí estaba la puerta a través de la cual había entrado, y nació esta Tierra. Adelante estaba exactamente la misma clase de puerta, el mismo tamaño y forma, la puerta por la que me iré de la Tierra. La distancia de puerta a puerta es la ruta que recorreré sobre la Tierra (el punto sobre el cual yo estoy es la mitad de dicha ruta, y está siempre justo debajo de la mitad de la cúpula).

Cuando miro horizontalmente hacia el lado izquierdo (si tú miras en la dirección de la puerta de salida), entonces veo en la penumbra un mosaico en el muro, dos pinturas y dos retablos con algo de pie en ellos. Y veo todo esto con el sentimiento de que esto ha sido familiar para mí por mucho tiempo. Reconozco y sé que son compañeros muy viejos, todo esto es mi pasado. Puedo observarlo intensamente durante mucho tiempo sin descanso, con cierta indiferencia sencilla y extraña.

Volviendo a la derecha, veo un pequeño pedestal que recuerda a cierto tipo de altar. Hay dos candelabros en él y tengo el sentimiento obsesivo de que, desde ahora, algo está a punto de aparecer cerca de ese altar, alguien vendrá de la pequeña puerta enrejada que está cerca.

Todo a mi izquierda se sumerge en una luz triste y apacible, que mueve mis ojos desde las pinturas al fondo dorado de los frescos. Veo y reconozco el pasado, permaneciendo cerca de mí.

Todo a mi derecha se llena de anticipación de lo que va a ocurrir, el próximo minuto algo puede pasar, algo comprensible y esperado por mí mismo...

77

Puede ser que la fría oscuridad del baptisterio y el día brillante más allá de sus puertas me afecten de improviso. Tal vez ese tipo de sensaciones te alcancen en cualquier vivienda redondeada...

Quizás las barreras de madera a ambos lados, de puerta a puerta, comprimen la ruta trazada para ti y el resto de otros turistas desde una línea a otra.

Hay un vacío y un silencio más allá de esas barreras que tú solo puedes ver y escuchar... la apertura circular, el cielo brillante en lo alto de la cúpula oscura...

Pero, más probablemente, todo en su conjunto, en un equilibrio maravillosamente calculado, me golpea el alma cuando un segundo antes yo estaba totalmente desprevenido para este milagro, que de pronto se reveló a sí mismo en el mundo, y contactó con el secreto de la Existencia de Todo, pero para ti, junto a ti. Y todo esto ocurrió instantáneamente, y podría no haberme movido del lugar para no interrumpir ese minuto infinitamente largo de extraordinaria plenitud y felicidad.

1. Lo mismo puede decirse sobre las “voces” en las instalaciones totales que poseen sonido. Los sonidos de voces vagas, interrumpiéndose unas a las otras, pertenecen al “mundo del pasado”. Una voz rotundamente claramente, una voz cantante, crea la sensación de que proviene desde el futuro.
2. Aquí es donde los grandes espacios compartimentados de las ferias de todo tipo, los grandes espacios para exposición crean un malestar mental, el espectador se pierde y no sabe dónde está la salida.
3. Por cierto, hay estaciones de tren, tiendas y museos (museos ideales) donde el “efecto de la instalación” resuena con fuerza plena.

CONFERENCIA OCHO

EL OBJETO DE LA INSTALACIÓN TOTAL

Hemos dicho anteriormente que la instalación total debe ser socialmente reconocible a fin de poder contactar con el espectador, y aún más, debe estar directamente ligada a un lugar o tiempo histórico específico. Pero primero hagámonos a nosotros mismos la pregunta: ¿Puede existir una instalación “total” abstracta?

Se ha dicho mucho sobre la similitud en términos de destino, o los aspectos comunes por así decirlo, de la instalación “total” y de la “pintura”. Si seguimos la analogía, entonces, ¿por qué una instalación “total” no puede ser abstracta del mismo modo en que la pintura o la escultura abstractas existen? O como todos sabemos, incluso como la arquitectura abstracta, que influye nuestra percepción precisamente a través de su forma abstracta, puramente formal. O bien, ¿se puede crear un mundo circundante abstracto en donde no hubiera nada dentro de las capacidades de un objeto? O bien, ¿solamente el espacio, o un sistema de estos espacios rodeando al espectador?

A fin de contestar a esta cuestión, examinaremos la pintura y escultura abstractas desde un ángulo psicológico específico, desde el punto de vista de la “dominación”, la “posesión”, la “captación” (del espectador, ¿quién si no?)

Sin ninguna duda, ninguna pintura o escultura abstractas son tanto un objeto como un modelo de “algo” que nos conduce a “algo”. Si cualquier objeto; por ejemplo, una jarra, sirve para contener agua, es decir, en su giro hacia una cosa bastante material, entonces la contemplación de un rectángulo o un cubo nos lleva hacia la percepción de la idea de vacío, claridad, u orden de acuerdo con nuestra convicción o deseo que descansa en la base, o al menos, “detrás” de los

lazos del universo que nos rodea. Pero, lo que es más importante, este vacío y claridad del mundo no nos poseen, sino que nosotros nos insertamos en un mundo que “reconocemos” y “descubrimos” con esta llave. En un sentido directo “dominamos” el mundo con nuestra impresión de él. La pintura y escultura abstractas, similares a cualquier otra abstracción, matemática o filosófica, por ejemplo, son una reducción, una “compresión” hacia una forma (fórmula) visual y mental accesible de todo lo que la conciencia comprende y “capta afuera” de sí misma. Desde un punto de vista psicológico, esto parece ser una batalla con su caos y ambigüedad circundantes, como una aspiración a la consecución del método y el Orden.

Simultáneamente, la otra cara de nuestra naturaleza también encuentra satisfacción en la contemplación de las obras abstractas. Nuestra consciencia, habiendo encontrado y construido esas formas abstractas, está al tanto de su artificialidad, de la cualidad concentrada de esos modelos, y esto es precisamente lo que las imparte ese carácter “ideal” que representa el valor ideal de ese “vacío” de formas que se presenta en cualquier obra abstracta. Ambos estados, “artificialidad” e “idealidad”, nos llevan a la experiencia de un secreto, a una inmersión dentro de la contemplación vacía de “nada” lo cual actualmente abarca las bases de la percepción de las obras abstractas. Todo esto demanda una posición primordial de la mirada del espectador “hacia” esos objetos; la vista de ellos “desde afuera”.

Pero una cosa es cuando estamos al mando de las “abstracciones”, mirándolas desde el exterior, y otra completamente distinta es cuando nos posee, cuando esa cosa abstracta y ordenada se apodera de nosotros desde el exterior.

Este “apoderamiento” es ahora percibido como aterrador, incómodo, y teniendo en cuenta la totalidad de este vacío, que no es neutral, se percibe como algo completamente agresivo. A fin de estar convencidos de esto, basta con invocar espacios similares, de forma triangular o que se balancean, hechos por Bruce Nauman, o las habitaciones cortadas por hilos verticales de Jesús R. Soto.

En oposición a lo descrito anteriormente, el entorno espacial familiar de la instalación no es percibido socialmente, en nuestra opinión, como embotado y antinatural, sino a menudo representado como espacios sociales “onerosos”

(un archivo, una escuela abandonada, un orfanato) que nos insertan en un mundo que es extraordinariamente deprimente y triste. A pesar de ello, la instalación mantiene la realidad e incluso el “calor” de nuestra experiencia cotidiana. Este mundo puede ser tan triste como sea posible, sucio, horrible, descuidado, con tal de que continúe siendo un mundo humano.

Y, por supuesto, los objetos localizados en este espacio no pueden dejar de pertenecer, de ser condicionados por el entorno inmediato. En ocasiones las situaciones de no-correspondencia pueden ser construidas bajo esta correspondencia obligatoria de los objetos con su mundo circundante, su conectividad cuando las cosas son colocadas en espacios sociales específicos que no corresponden con ese espacio en absoluto. Un ejemplo: la instalación *El baño* en Documenta IX, Kassel, en donde el espectador, una vez entra en el lavabo de hombres, ve con sorpresa la configuración ordinaria de un apartamento de dos habitaciones: mesas, sillones, una cama, etc.

Pero no podemos citar muchos más ejemplos de este inconformismo radical y “total” entre el espacio circundante y los objetos localizados dentro de él. Verdaderamente, la práctica actual de hacer instalaciones “totales” no está tan extendida.

81

Las bases del trabajo con objetos en una instalación total se reduce a la práctica de yuxtaponer uno, dos o tres objetos de su propio grupo al cual están directa, natural y lógicamente conectados con el espacio circundante, o con las “posturas” inesperadas de esos objetos dentro de la instalación.

Aquí es imposible no apuntar a la circunstancia más importante que no puede ser superada: no importa cuán delicado o inusual sea el espacio en el cual el espectador se desplaza,¹ toda su atención se enfocará en los objetos que permanezcan en el suelo o cuelguen de los muros, y todas las cualidades del espacio, así como las de la entrada y la salida de allí estarán siempre en la visión “periférica” del espectador (me gustaría añadir, en el campo de la conciencia “periférica”) y no pueden ser insertadas de ningún modo en la zona de visión “directa” y de “conciencia” directa. Con toda probabilidad, aquí encontramos el fenómeno de la división ontológica en nuestra psique de las nociones de entorno y objeto, o en otras palabras, “del fondo y de la señal”. Esto es fácil de

verificar: cualquier persona, entrando en una habitación desconocida, fija su atención en las cosas que le rodean y no en la cualidad o en la naturaleza de los muros, del techo o del suelo, incluso a pesar de que le afecten colectivamente. Para lograr una imagen integral completa, una no puede existir sin la otra. Nuestro estado de incomodidad habla sobre la circunstancia en donde visitamos un museo, no importa si antiguo o moderno, en donde en el espacio de la sala nosotros no vemos esculturas exentas, ni armarios, ni sillas. En tal lugar es inexplicablemente difícil mirar pinturas colgando del muro: para nosotros son partes del muro en un sentido psicológico y no “cultural”.

Todo lo comentado aquí funciona de un modo enteramente inconsciente en nosotros, de modo automático y, sin embargo, todo esto determina y regula esencialmente el calculado equilibrio de los objetos y el espacio en una instalación total.

Tomando en cuenta esta circunstancia, pasemos a un análisis de la yuxtaposición comentada anteriormente, de uno o varios objetos con otros en el campo de la instalación. Esta yuxtaposición, la activación de algunos objetos en la instalación importan para el efecto artístico al precio de otros, siempre sucederá si mantenemos en mente la regla, constantemente operativa, de lo que se comentó anteriormente: cuando fijamos nuestra atención en algún objeto de la instalación, el resto de los objetos, siendo ellos mismos, al mismo tiempo se funden psicológicamente con el espacio, y junto con él, forman un entorno unificado, común, continuo, se separan de ahí, se pierden ahí, pasando a ser tan neutrales como los muros circundantes, pasando a ser un “fondo” unificado.

Lo que es importante es solo que a través de algunos medios; posición, lugar en el campo de la instalación, la ubicación respecto al eje de movimiento o la luz, por no mencionar la especial rareza y exotismo del mismo; hemos fijado ese objeto en un lugar.

Todo lo que hemos comentado arriba puede ser reducido a una simple analogía: todos los objetos en la instalación pueden ser representados como actores con roles específicos en un teatro, como en cualquier teatro: solistas, miembros de coro, personal. Esto puede ser denominado más tarde como “objetos de circunstancias”, en donde, de acuerdo con su lugar y el significado interpretan el

rol de “partes de un espacio circundante”. Su significado se aplica enteramente: para servir como particiones divisorias durante el movimiento del espectador, para proveer una escala para otros objetos, para servir como “foco de color”, para significar un signo social o mental del conjunto.

A riesgo de repetirme a mí mismo, vale la pena decir que, a menudo, esos “roles”: el héroe, el coro, el miembro del personal, pueden, a diferencia del teatro real, ser interpretados por objetos enteramente similares a otros en significado y cualidades, totalmente banales en su carácter ordinario, sillas, camas, mesas, etc. La materia descansa en su lugar topográfico en la disposición de la instalación total.

Todo comienza con la disposición: no hay nada más pertinente a nuestro teatro estacionario, la instalación total, que este axioma arquitectónico. En un teatro donde los protagonistas están estáticos y en una instalación total no hay otros protagonistas excepto los objetos inmóviles, su lugar en el “mapa” de la instalación corresponde con la importancia de su papel, y primordialmente, como en un mapa geográfico real, están localizados en puntos donde las líneas del movimiento del espectador están especialmente organizadas y calculadas en su intersección. Atraer al espectador y detenerlo en un lugar dado significa el éxito y la victoria del concepto completo de la instalación (casi he dicho “la campaña militar completa” lo cual puede estar justificado, desde que la correcta elección del lugar de la fortaleza determina el resultado de la batalla, conduciéndola a la victoria). Y aquí hay otra asociación que es completamente apropiada: un tablero de ajedrez. El resultado de la batalla puede ser determinado no por la reina, sino por un débil peón dependiendo de la posición que ocupe en la dinámica general del movimiento que tiene lugar en el tablero. No importa si las figuras se movieron directamente por el jugador sentado en una silla, o si el espectador en sí mismo se mueve entre objetos estáticos; la situación funciona de modo idéntico en ambos casos.

Debemos tocar todavía otra posibilidad del efecto de los objetos dentro de la instalación total, su, digamos “comportamiento atípico”. Estamos hablando aquí no de la naturaleza de los objetos en sí mismos; para esto es imposible tomar en cuenta su diversidad y aspecto, al igual que la diversidad de ideas y guiones de

las instalaciones “totales”; sino más bien, los “planteamientos” dentro de ellos. Estamos hablando sobre toda clase de dislocaciones posibles, desplazamientos inesperados de los objetos, unos pocos o todos o juntos, desde sus propios lugares naturales, es decir, predeterminados, de las situaciones sociales “normales” y apacibles, incluyendo el caerse, levantarse, apilarse uno sobre otro. En resumen, estamos hablando sobre todas las situaciones atípicas en las cuales las cosas se han desviado de acuerdo con la lógica del guion.

Utilizando continuamente la palabra “objeto”, “objeto socialmente reconocible”, “cosa banal”, tenemos por supuesto en mente lo que se entiende bajo nuestras circunstancias cotidianas: mesas, sillas, sillones, estanterías, camas, etc., aquellas cosas que una persona utiliza en su vida cotidiana: vasos, platos, lámparas, libros, etc. Pero es necesario decir desde el principio que estas mismas cosas, permaneciendo enteramente inalteradas, sin procesar, sin romper, sin pintar y sin decorar, adquieren ciertas cualidades novedosas dentro de la instalación total; como diría el músico, nuevos armónicos, o como diría el teósofo, una nueva aura. Y que debemos recordar cómo se describen los elementos que componen la instalación total y qué es lo que se manipula.

84

Desde que cualquier instalación total “funciona” simultáneamente tanto en el nivel “cotidiano” (las comillas son apropiadas en este caso más que en ningún otro) como en el metafísico, esto nos conduce al hecho de que la “materia” y otras cualidades de estos “objetos”, los cuales son tan ordinarios en la vida, sufren cambios especiales.

En primer lugar, debemos decir que el significado, el rol de cada objeto, su “nombre” está extraordinariamente concentrado, exacerbado. En una mesa expuesta, su “mesitud”* se magnifica, en un armario, su “armaritud”. En segundo lugar, sus cualidades sociales comienzan a ser interpretadas más claramente: en una cosa “banal” su banalidad se intensifica, en una cosa “aburguesada” su carácter burgués, en una cosa “misteriosa”, sus rasgos misteriosos, etc.

Al mismo tiempo, y junto con el aumento de sentido de cada objeto individual, es como si se formara un vacío a su alrededor, los objetos existen individualmente, no “adheridos” a otro como en la “vida real”. Por eso, en las

* Kabakov utiliza “tableness” y “closetness” respectivamente en el original inglés. N. del T.

condiciones de una instalación total el “intervalo” entre objetos, el tenso vacío entre ellos pasa a ser tan importante (así, los sonidos de la música deben ser “rodeados” por el silencio de su percepción, el parecido aquí es más directo). Desde esta cualidad seguimos en parte la exigencia de una cantidad de objetos extremadamente limitada: solo lo que hace que la instalación “funcione”, dada incluso la pequeña abundancia de objetos y la concentración que vive en ellos, el intervalo entre ellos se desvanece instantáneamente. Esto no significa que todos los objetos debieran estar separados unos de los otros: si los objetos forman grupos fusionados, entonces su “unidad” también se magnifica, y existen en la instalación ya como un “objeto” unificado.

Hemos comparado los objetos en la instalación total y sus significados con los actores en un teatro y sus roles. Pero más precisamente puedes comparar lo que ocurre ahí con las escenas “silenciosas” utilizadas a menudo en el teatro antiguo o en interpretaciones caseras, donde el espectador se supone debe adivinar, dadas las posiciones congeladas de los actores, que pasó a continuación de tal o cual escena.

En dicha escena “silenciosa” es como si se coagulara y concentrara la acción previa, que puede ser revelada, prorrogada, extendida, y tú puedes sentir cómo se desplegará en el futuro. Es precisamente ese instante congelado para siempre lo que el cuento de hadas *La bella durmiente* muy bien representa. El espectador, entrando en una instalación total, debería “descongelar” el guion que estaba en “proceso de finalización”, y se había congelado. Mediante el poder de su imaginación, él puede descifrarlo, reaccionando a las cosas y a sus señales en aquellas situaciones en las cuales estas se encuentran.

Por lo dicho anteriormente, sabemos que las instalaciones, aparentemente tan muertas y estacionarias, se convierten en participantes esenciales de algún tipo de acción que ocurrió, está ocurriendo u ocurrirá en ese lugar. Además, esta acción (de nuevo, como en el teatro) se conecta directamente con un guion específico.

Por cierto, la “inmovilidad” de la instalación no solo en la esfera de la imaginación, sino en su sentir directo es algo completamente relativo. Ya hemos comentado que la inmovilidad de los objetos se compensa por el movimiento de

los espectadores entre ellos. Podemos decir que los objetos, de acuerdo con este movimiento “surgen” ante el espectador, comenzando de improvisto a “resonar” de modo distintivo y a declamar notoriamente, a “pronunciar” su monólogo.

No me equivoco. Donde hay un guion, una historia ya existe, una narrativa oculta. Los objetos en la instalación se conectan internamente con el guion, ya existen de ese modo. Es como si hubiera un “texto” detrás de ellos que explica y prevé su presencia. A menudo, es como si el texto flotara en la superficie, como sal en una solución sobresaturada, y su presente en la instalación “total” tiene las apariencias más diversas: explicaciones en páginas separadas; páginas-comentario escritas en pequeñas placas, objetos textuales en forma de pantalla; libros manuscritos e impresos; meras inscripciones.

Como regla, el rol y lugar del texto en la instalación “total”, es dual. Por una parte el texto cumple un rol clarificador, suplementando o simplemente abarcando la historia de lo que aquí está sucediendo y, a menudo, este es el rol principal en la instalación. Sin la explicación de la imaginación del espectador no podríamos entender que está sucediendo aquí. Por otra parte, el texto, especialmente el escrito “a mano”, se transforma a menudo en un objeto “textual”, y en este sentido cumple el rol de un objeto plástico ordinario, participando en la estructura espacial de la instalación. Se debe añadir también que el texto escrito en ocasiones realiza, por así decirlo, también una función fonética, describiendo más precisamente su contenido en sí mismo, “voces” humanas, expresiones y gritos expansivos.

Una conexión con el texto en la instalación total existe en el sentido amplio, y esta es primordialmente con el texto literario y no solo en sus diversas formas de géneros narrativos: una “historia” corta o una larga “novela”. Pero, por supuesto, esto no puede entenderse como que la instalación, con toda su compleja estructura, pueda simplemente ser reducida a una ilustración plana. Lo que la instalación y el texto literario tienen en común es que ambas intentan “ser leídas” y esta lectura acontece en muchos niveles, como bien conocemos de la práctica de todo “buen” texto literario. Siendo uno y el mismo texto en apariencia, puede ser leído en un nivel cotidiano, didáctico, histórico o metafísico; en un texto “profundo” hay gran cantidad de esas capas ascendentes de significado. Y esa situación es inherente en la instalación total, su “lectura”, su “desciframiento”.

Resulta imposible no darse cuenta de lo siguiente, dado que pronto comenzaremos a hablar sobre géneros literarios. La instalación está particularmente cerca de la lírica poética, y simultáneamente a la parábola, usualmente diferenciada del mundo de la literatura. A menudo, se acerca a la poesía en su sincera pronunciación lírica: en cualquier instalación lo que está oculto bajo la capa de la “objetividad” es un “grito” muy personal y privado de dolor, miedo o alegría. Lo que la vincula a la parábola es su carácter metafórico, comprimido y denso que, a mi parecer, miente, no hace sino mentir en la base de cualquier instalación. Revelada exitosamente, esta metáfora es el “motor” principal gracias al cual la instalación “funciona” en general, y la longevidad de su existencia depende de la “calidad” de esa metáfora.

Toda la divagación sobre nuestro tema en la “dirección del texto” ha sido realizada para mostrar que la narrativa no sirve completamente como momento de “devaluación” en la instalación, tal y como a menudo piensan los simpatizantes de las “artes plásticas”; viendo debilidad en lo “ilustrativo”^{*} de la instalación. La sal de la cuestión es qué tan profundo es el contenido del texto que subyace a todo lo que realmente es.

87

Por supuesto, una prioridad como esta no puede dejar de influir en la apariencia y estado, si es que puede ser expresado de esta manera, de los objetos en la instalación total. Los objetos en esta situación se desmaterializan, dejan de ser densos, reales. En realidad, si definiciones como el peso, el material del que está hecho, o las formas y contornos precisos sirven como algunas de las características más importantes del objeto, entonces en la instalación, donde el texto desempeña un papel importante, los objetos tienen tendencia a convertirse en algo que se parece más a las imágenes, espejismos, algún tipo de concepto general.

Pero, por supuesto, esto es solo una tendencia y todo esto no es enteramente el caso, tan solo hemos conseguido “traer” un poco aquí. Volveremos a la realidad de la instalación “total”. Pero la realidad, la actualidad de la instalación “total”, consiste en el hecho de que es tridimensional, y esto quiere decir que el rol básico en ella pertenece a cuerpos tridimensionales. Esto es, aquellos objetos colocados en ella en relación con su localización en el espacio. Esta topología

^{*} “illustrativeness” en la versión inglesa original. N. del T.

de objetos que son revelados por el espectador como mentiras se mueven desde la entrada hasta la salida de la instalación. Durante sus persistentes pausas en varios puntos, la relación de tamaño de algunos objetos con otros, de una masa con otra, la correlación entre objetos horizontales y verticales, todo esto funciona poderosamente, independientemente, y crea su propio imaginario, su propia “realidad” que no necesita en absoluto de un “revestimiento” textual.

Vamos a tocar ahora la conexión que existe entre la instalación total y los suprematistas, o más precisamente, con las tendencias constructivistas. La experiencia trabajando con la instalación total ha demostrado que esta no comienza a “resonar” mientras esas reglas y leyes que fueron sonoramente elaboradas en la teoría y práctica del constructivismo no sean observadas estrictamente. La coordinación de formas, su simplicidad, la desnudez del “dispositivo”, toda función que con férrea necesidad “trabaja” bien. Una precisa fórmula “plástica” construida dentro del campo de la instalación crea ese esqueleto del cual “cuelgan” todos sus detalles. Una precisa geometría de la instalación; el techo, los cuatro muros, el suelo, dicta la emergencia de una estructura clara y bien pensada. Sin esa estructura interna de formas dentro de ella, la instalación no emerge. De lo que se ha dicho antes sobre la narrativa podemos concluir que la instalación total no funciona sin un guion, no puede siquiera surgir. Pero también podemos decir con la misma certeza que sin este original concepto constructivo y espacial, sin esta “fórmula” a lo largo de los vectores en donde los objetos van a ser colocados dentro, sin esta decisión, la instalación tampoco puede existir, no importa cómo muevas los objetos, buscando un lugar para cada uno de ellos.

Esta “fórmula”, esta geometría debe ser percibida por el espectador cuando se mueve dentro de la instalación, por así decir, con su visión periférica. Debe sentirlo con “su cuerpo completo”. Retornando a los ejemplos constructivistas, podemos comparar esto con el movimiento de un espectador dentro del *Proun* de Lisitsky si este se hubiera construido en el espacio que tenía en mente.

El espacio interno de la habitación, como una “caja”, sirve de razón principal bajo la cual las formas constructivistas son solicitadas en la instalación. La inevitable rectangularidad del suelo, muros, techo, invocan la extraordinaria actividad y eficacia de las formas geométricas simples, los volúmenes y su

correlación entre unos y otros en su relación con el interior de la “caja”. Es por esto por lo que los objetos rectangulares y aquellos que son formas simples “resuenan” tan claramente en la instalación total: mesas, armarios, vitrinas, sillas, cajones, etc., ocupan su lugar tan naturalmente. Pero simultáneamente, cualquier cosa informe también “resuena” naturalmente y puede ser insertada junto a ellos; basura, suciedad, astillas, trozos de papel, cualquier desperdicio, por la misma razón: en el espacio de la “caja”, entre las formas geométricas precisas, lo informe es inusualmente activo, expresivo, y atrae la atención instantáneamente.

Resulta que al final llegamos a lo que refutamos al principio, y esto es natural: dentro de la instalación “total” las formas abstractas, sus interrelaciones, su vida y triunfo como espíritus que gobiernan, dan “permiso” para que la instalación “total” exista, “sea o no sea”. Y una metáfora exitosa depende de si la instalación total lo es para nosotros de un modo elaborado, no solo en el guion que puede ser descrito y “comprendido” por el texto, sino además en la simple y al mismo tiempo rica “fórmula” espacial que, leída clara e inmediatamente, debe ser lo suficientemente precisa, y por lo tanto, en gran medida abstracta.

1. Aquí, como en todas partes en el futuro, entendemos por “espacio” lo que tenemos en la mente, el techo o el suelo, como opuestos a los términos “atmósfera”, “entorno”, en donde lo que importa sobre todo es la complejidad que abarca este “espacio”, así como los objetos, mobiliario, sus colocaciones, iluminación, etc.

CONFERENCIA NUEVE

LUZ Y COLOR EN LA INSTALACIÓN "TOTAL"

A pesar de que ahora hablaremos por separado de la luz y el color en la instalación "total", y cada uno de estos elementos será descrito oportunamente, en realidad forman un todo indivisible y unificado. Ellos solos crean uno de los vehículos principales del efecto de instalación "total", aquel que puede denominarse como su atmósfera, la cual depende de la interacción de estos dos elementos. La disposición de esta atmósfera, este "aire" de la instalación, es tan importante que debes tenerlo en mente desde los trabajos iniciales de una instalación "total". Desde un inicio debe insuflarse este aire, inyectarse, aun cuando solo se trate de la "caja" que aloja la instalación. La primera etapa del trabajo debe ser la preparación de esta atmósfera. De esta manera, el trabajo en una instalación "total" difiere de la organización de cualquier otra exposición cuando la disposición de la luz por lo general será la última etapa del trabajo, cuando ya todo se ha colocado, colgado y limpiado en las galerías. Regresaremos más tarde al papel o creación de esta atmósfera, por ahora, hablaremos sobre el color, ya que en la lógica de la construcción de una instalación esto viene en segundo lugar, inmediatamente después de terminar la construcción de la estructura principal.

El "bloque" de colores principales, el equilibrio, la correlación de estos colores, los planos pintados, sirven como el elemento dominante y rector del color de una instalación "total". De la práctica continua de realizar instalaciones "totales", puedo concluir que si estos colores no se encuentran y equilibran entre ellos, no tendrá sentido continuar el trabajo en la instalación, así de determinante es el trabajo inicial, la primera etapa, para todo lo que sigue.

Después de estos comentarios es más fácil para mí describir aquellos colores que uso en mi trabajo y utilizarlo, más bien, como un ejemplo puntual de lo que puede decirse del color en la instalación antes que intentar establecer una regla general.

¿Por qué es tan importante repintar por completo la vivienda de la instalación desde un inicio, sea preexistente o construida especialmente? El espacio pintado y cambiado separa claramente el espacio nuevo del espacio del museo, de aquellas habitaciones y galerías por donde el espectador ha transitado previamente; cuando se repinta creas tu mundo de una vez por todas, el mundo en el que se encuentra, como regla, yuxtapuesto e inesperadamente el visitante que llega allí. Este mundo, a menudo, es lejano y extraño al mundo más allá de su umbral, pertenece a otro tiempo y ambiente, y a mayor contraste, mayor será la impresión creada por la instalación. Este desplazamiento, la entrada inesperada a un mundo diferente, entre sus aspectos más importantes, depende, repito, del color de sus muros, techo, y particularmente, su piso.

92

Es necesario mencionar aquí que el repintado completo de la vivienda de la instalación está directamente relacionado con la ausencia de ventanas. Tan importante como la existencia de puertas en la instalación total, su lugar y tamaño, incluso si están abiertas o meramente entreabiertas y a qué grado, así de importante, y repito, será la ausencia de ventanas como condición extremadamente necesaria para crear la autonomía del mundo de la instalación (si llegaran a existir ventanas, el mundo externo de los edificios circundantes, calles, cielo, destruirían completamente este efecto indispensable).¹

No se puede olvidar, que el repintado de estas habitaciones, espacios públicos o apartamentos, siempre está relacionado con un medio ambiente social específico, y muy familiar (al menos para el autor) y también al tiempo de la existencia de este ambiente. Para mí, este es usualmente el mundo de un apartamento comunal de Moscú o diversos espacios públicos soviéticos, hospitales, oficinas, bibliotecas, estaciones de ferrocarril, “esquinas rojas”, etc., y el tiempo es la década de los 1960 y 1970, en la “Unión Soviética grande y poderosa” que existió en aquel momento.

La combinación de colores consiste a menudo de una y la misma combinación que utilizo tanto para la preparación del mundo de los apartamentos comunales como de las habitaciones de otros establecimientos “soviéticos”. Y esto, por supuesto, no es porque todo estuviera pintado así en aquellos momentos, sino porque tal gama es para mí la imagen de color ideal, una cierta impronta visual de aquello que imagino cuando recuerdo “aquel tiempo y lugar”, y me sirve para optimizar el efecto de ese mundo opresivo, melancólico y sin esperanza.

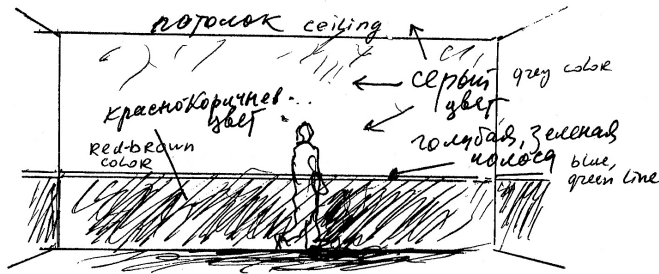
Como regla general, pinto el techo y la parte superior de los muros de un gris no muy oscuro ni muy claro; la parte inferior de los muros a una altura aproximadamente de 1.09 metros desde el piso, la pinto de verde opaco o de un rojo quemado; el piso de un marrón muy oscuro. Trazo una línea delgada, de 1 cm de ancho, de azul oscuro o verde, entre el color gris y el verde opaco o el rojo quemado. A pesar de la combinación elemental y el uso repetido de una instalación a otra el valor tonal de cada uno de estos cuatro colores, gris, verde opaco, rojo quemado y marrón oscuro, debe calibrarse de manera precisa, la temperatura, fría o cálida, debe ser distribuida y “capturada” con precisión. Y una de las características más importantes de estos colores es que deben ser “impuros”, de alguna manera polvosos, sin brillo, sucios. Al mismo tiempo que pesados, opacos y saturados.

93

Al mismo tiempo, estos colores deben participar y así lo hacen, de manera activa, por así decirlo, de la estructura metafísica total del espacio circundante que existe en cualquier habitación, y desempeñan un papel particularmente esencial en la instalación total. Estamos hablando del papel simbólico adicional que desempeñan en la habitación el piso, techo y muro. Como dije antes, en la metafísica general de un espacio residencial el techo funciona como el cielo, el piso como la tierra, y los muros... el significado de los muros es contradictorio. Sin duda alguna, el muro es el lugar donde esperamos mirar, ansiamos mirar el espacio que nos rodea en este mundo hasta el horizonte y sin embargo, construimos muros cerrados que nos separan del mundo, lo cual hacemos por nuestro temor, por nuestra necesidad de defensa y paz. Aún en esta defensa construida y garantizada demandamos de nuevo el regreso del mundo oculto tras el muro. Sin duda, las ventanas sirven de manera óptima para esto, no solo permiten que nos llegue la luz del día, nos permiten mirar hacia el mundo

externo, algo perdido en el interior de la habitación. Las pinturas colgadas en los muros sirven como expresión de esta necesidad. El espectáculo del muro desnudo, plano, monótono, es insoportable sin estas “puertas hacia el mundo”.

Cuando corto mis muros sin ventanas o pinturas en dos mitades, superior e inferior, les otorgo, a mi parecer, cualidades especiales que son inesperadas en tal situación: el techo y la parte superior del muro se convierten en el cielo; el verde y marrón de la parte inferior se convierten en la tierra; y la delgada línea verde o azul delinea un bosque, el horizonte visible a la distancia, dividiendo el cielo y la tierra. El resultado es un efecto extraño pero muy específico de un espacio sin límites, llano como la estepa, que rodea a la persona ubicada en esta habitación por los cuatro lados. Al mismo tiempo, pintar los muros de este modo invoca asociaciones comprometidas con el desaliento desesperanzado de lugares públicos tales como mingitorios, estaciones de ferrocarril, pasillos de oficinas, oficinas, no solo para una persona “soviética”, sino para cualquier persona de cualquier parte del mundo. Esta dualidad “libertad–no-libertad” está implícita en el concepto mismo de esta combinación de colores.



El piso, la “metafísica” del piso, como ya mencioné, desempeña un papel de enorme importancia en la instalación “total” e igualmente que, si no es que más, que el techo y los muros, aquellos factores inconscientes que afectan al espectador. Se asume que el espectador no mira el piso, mira y ve aquello situado sobre él. Por supuesto, en esencia es igual en la vida real que en la instalación. Sin embargo, cuando se trabaja en la preparación de la instalación es imposible no darle importancia primordial a la cualidad y color del piso. Muchas veces en la realización de una instalación “nada funcionaba”, incluso cuando

todos los componentes, al parecer, ¡eran los correctos! Y todo el problema residía en el “piso”, al cual no le presté la debida atención, considerándolo de poca importancia. La razón de este error es la conciencia imperceptible de la manera en que el piso de las galerías que anteceden a la instalación “fluyen” hacia ella. El espectador siente esto con sus “pies”, percibiendo la instalación como el mismo espacio pero pintado e iluminado de manera extraña... Solo desde el momento en que otro piso aparece, donde los pies pisan otro “suelo”, emerge la sensación de otro mundo para el espectador. En mi caso, esto implica pintar paneles para piso de color “piso” marrón con los cuales cubro los pisos de las galerías porque, por supuesto, no se puede pintar el mármol o el parquet de los museos.

La pintura de las puertas. Las entradas y salidas de instalaciones totales no solo representan aperturas en los muros a través de las cuales simplemente puedes pasar de las galerías a la instalación y a su salida. Deben ser lugares donde el límite entre ambos mundos está claramente señalado. El mundo de la instalación no debe ser visible desde las galerías, así como el mundo de estas galerías no debe ser visible desde la instalación.²

95

La transición de la “norma” hacia la instalación debe ser abrupta, inmediata, de la misma manera que de la instalación a la “norma”: de otra manera la transición inesperada hacia otro mundo, un mundo especial de sueños, no emergerá, o lo opuesto, despertar de inmediato no sucederá. Esto lo examinaremos en detalle en una conferencia especial dedicada a la dramaturgia en la instalación total, por ahora nos detendremos en la “puerta” como el personaje principal de dicha transición.

La puerta puede considerarse el vehículo ideal para delinear el borde de la instalación total; plástica y psicológicamente “funciona” como una señal de advertencia: “¡Atención, habrá algo diferente a partir de aquí!” El tamaño de la puerta, sus proporciones, en qué dirección abre (hacia adentro o hacia afuera) qué tanto abre (totalmente abierta, cerrada o entreabierta), todo esto indicará como recibirá la instalación al espectador, es su avanzada, la primera de una serie de objetos-personas que la habitan, y se comporta como una portera, posicionada para permitir el acceso a la casa, pero principalmente vigilando los

intereses de esta casa.

Todo esto se ha dicho porque la cualidad y apariencia de la pintura de la puerta desde adentro y desde afuera deben corresponder al conjunto del colorido del esquema pictórico del interior, a la atmósfera interior de la instalación total. En mis instalaciones coloco puertas viejas y usadas en la entrada, la salida y entre las habitaciones, si es que hay pocas en la instalación, y las pinto de colores que armonizarán en significado y apariencia con el color del techo, muros y piso.

Desde un inicio debe decirse, a propósito de la iluminación de la instalación total, que no solo estamos hablando de la iluminación de la vivienda de la instalación, aquella para poder apreciar los objetos y se puedan leer los textos dispuestos en ella.

También estamos hablando de uno de los medios, si no es que el más importante de ellos, para crear la atmósfera, una de las “palancas” principales, y que el cambio más pequeño en ella es capaz de encauzar al espectador al estado en que comenzará a “ver-el-punto”, o inmediatamente lo alejará de él irremediablemente.

96

Es desde este punto de vista, de entender la importancia determinante de la luz, es que examinaremos el estatus triple de la luz en la instalación: luz general, luz local y la luz de la misma fuente de luz. Debemos recordar que todas ellas participan en el mismo proceso, juntas crean el campo de luz unificado de la instalación.

La luz general es la primera en términos de importancia en la instalación total. Esta puede ser considerada el campo lumínico en el cual se encuentra por primera vez el espectador al entrar en la instalación total, la luminiscencia misma de la atmósfera de la instalación. La luz en la instalación siempre es, por lo general, artificial y por supuesto que hablamos de lámparas colgadas del techo, las cuales crean esta luminiscencia. En nuestra búsqueda por las cualidades de esta luz, su intensidad, la disposición de las lámparas, nos apoyamos en el hecho de que la instalación siempre representa algún tipo de espacio real que le es familiar a cualquier ciudadano en la vida real, de esta manera no es necesario disponer de nada artificial, especialmente oculto

o reflejante, será como si todo estuviera iluminado de manera “natural” y ordinaria con las mismas lámparas que esperarías encontrar en cualquier habitación. De la misma manera que con la pintura de los muros, mi luz general la proveen bombillas de 60 o 70 vatios colocadas en sockets colgantes de cables del techo, sin pantalla, a una distancia de unos 40-50 centímetros entre ellas.

Más adelante hablaré del papel que juega esta luz “desnuda”, estas bombillas “desnudas” cegadoras, en este momento me gustaría señalar que de 4 a 6 de estas lámparas colgando a intervalos regulares en el área de la instalación, crean, no solo una luz neutral, sino también ese espacio semiiluminado semioscuro que resulta de la iluminación del espacio con lámparas idénticas dispuestas de esta manera, esa luz-parda que en la naturaleza ocurre cuando comienza el anochecer, el momento crepuscular, “la hora del lobo”.

Es precisamente esta clase de iluminación la que es capaz de crear la misma atmósfera que estimula la oposición de sentimientos de alarma, de tensión incomprensible, de anticipación. Es como si todo el entorno estuviera claro pero levemente opacado, sumergido en neblina, todo “parpadea”, flota en esta luz. Simultáneamente, y en consonancia con esta incomodidad, agitación, irritación psicológica particular, esta luz facilita encauzar al espectador fuera de su estado habitual, así le llamaremos, hacia un estado especial de semirealidad-semiensoñación en donde, resulta, es capaz de sumergirse en una nube de asociaciones que vienen a la mente inesperada e involuntariamente. Aquí el espectador es capaz de sumergirse en lo profundo de sus recuerdos personales y al final llegar a un nivel mitológico. Guiar al espectador a este nivel constituye la razón de ser y meta de cualquier instalación total.

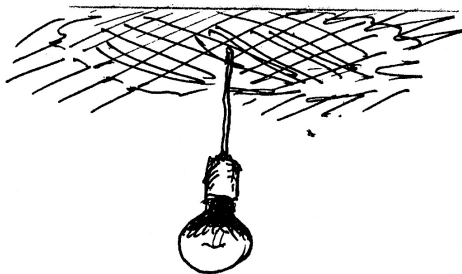
97

La palanca más importante en este proceso, repito, es proporcionada por la disposición precisa de la luz “general” como ha sido descrita más arriba, y el equilibrio en su dosificación. Un poco más, un poco menos, y todo será fútil, después de todo estamos hablando de un estado completamente especial de la psique y la conexión de este estado con la iluminación del espacio, que puedo confirmar por la experiencia que tengo de trabajar con la instalación total, este estado y su conexión operan continuamente en todos los casos, independientemente de las características individuales del espectador.

Una persona comienza a soñar al estar en el contexto de una iluminación específica. No sé por qué, simplemente es lo que ocurre en el caso de la instalación.

En contraste con el cine o el teatro en donde el espectador es instantáneamente sumergido en un sueño o visión artificial al apagarse la luz en la sala, una instalación semioscura y precisamente la esencia de la luz amortiguada en ella, alienta la aparición de un estado de semiensoñación–semivigilia. Este estado, como ningún otro, activa nuestros recuerdos, flujo de fantasías, asociaciones, analogías, todas ellas subiendo a la superficie de nuestra memoria histórica y cultural.

Otro pequeño detalle relacionado con el papel que desempeña la luz general. Este detalle es el área de techo que se ilumina por la bombilla descubierta que cuelga por debajo de ella y que refleja una cantidad adicional de luz hacia abajo y crea un sentido de luz activa, difusa y neutral. Es necesario controlar la cantidad de este tipo de luz. Cubrir las bombillas por la parte superior con pantallas lleva a la generación de nuevas imágenes extraordinariamente saturadas con signos “locales”, pintorescos: la habitación lentamente se transforma en el espacio de una planta manufacturera, de transporte, bodega, etc. El recurso que utilizo, tan flexible como sencillo, consiste en pintar de negro la mitad superior de las bombillas encendidas, las cuales se encuentran apuntando hacia el techo. Con este método puedes lograr graduaciones prácticamente imperceptibles en el oscurecimiento del techo y, por ende, una tersa remoción de luz del espacio total de la instalación. El uso de un regulador de intensidad servirá para el mismo propósito, pero el oscurecimiento del techo, una analogía distante del oscurecimiento del cielo, logra de manera más activa el mismo propósito del que ya hemos hablado.



La luz "local" es la luz de la instalación que proviene de una fuente, más precisamente de un objeto iluminado, a menudo es una lámpara de piso, una de mesa o una superficie que refleja la luz, un espejo o un cuadro debajo de un cristal al cual se le dirige un haz de luz, una vela, etc. Por supuesto que esta luz desempeña un papel paralelo al de la luz general, pero solo en parte. Su valor radica en enfocar la atención del espectador a alguna circunstancia importante de la instalación, un objeto o un texto, y alejarla de la "zona de no atención", de una inmersión en la semioscuridad o negrura. De esta manera, la luz local crea, enteramente en el espíritu del barroco, una jerarquía de la iluminación entre los objetos que forman el mundo de la instalación: de los más importantes, pasando por los menos importantes, para llegar a los que no tienen importancia: iluminados, iluminados débilmente, sin iluminación. De aquí que la vivienda de la instalación, no importa que tan ordinaria sea su construcción en el sentido plástico, como lo puede ser una habitación en un apartamento burgués, adquiere de inmediato un significado enteramente misterioso, dramático, similar a las pinturas de Rembrandt, recobrando en este caso no dos, sino tres dimensiones.

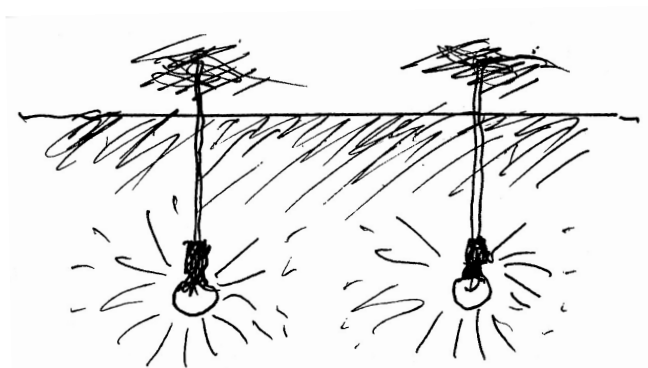
Si la luz general no está correlacionada a la persona y su escala, si es neutral a su individualidad humana, indiferente a ella en general, la luz local es mayormente luz humana y está localizada en su "horizonte de atención", cercana, incluso íntima. Comunica calor y confianza a aquellos objetos a los cuales ilumina e incluso toca con su filo, sea un libro, un vaso, parte de un espejo o una mesa: siempre hablará de algo silencioso, poético y siempre estará conectada con algún tipo de actividad tranquila y doméstica: leer, escribir una carta, coleccionar; colocada en algún punto de la instalación, incluso con la luz general encendida, invoca automáticamente la sensación de meditación y concentración, de nuevo las pinturas y temas de Rembrandt vienen a la mente.

99

Esta luz tiene el papel protagonista en el juego de los puntos de luz, luminiscencias, y toda aquella clase de reflejos que en una instalación total semioscura a menudo se convierten en uno de los principales elementos de generación de significado, a veces el más importante. Este sistema construido sobre el reflejo de la luz local sobre las pinturas que se encuentran bajo un cristal y que cuelgan de los muros o espejos crea una atmósfera misteriosa e intrigante. Con los cálculos apropiados el movimiento del espectador, transforma

todo en un infinito y nuevo juego de reflejos. La disposición de unas pocas luces locales en diversas partes de la instalación crea la impresión de muchos mundos que cohabitan en un espacio. Coordinados correctamente, guían al espectador de uno a otro, participando en el drama, el guion de la instalación, lo cual la luz general es incapaz de hacer.

Aún queda un significado adicional, por así decirlo, un significado metafísico en la intención de la luz local. En una instalación semioscura asume el papel de iluminar la memoria, podría decirse, de la oscuridad y el olvido: “solo existe aquello que es iluminado, lo que no está iluminado no existe”. De esta manera, la luz local revela la profunda base mitológica interna de la instalación.



Y, por supuesto, entre los elementos más activos de la instalación, de sus “protagonistas”, podemos citar la luz abierta. En la mayoría de los casos suelen ser lámparas sin pantalla, la luz que hierde directamente los ojos del espectador, que está presente en su campo de visión no importa donde se encuentre dentro de la instalación. ¿Por qué esta luz debe ser abierta, cuál es el objetivo de esta incomodidad?³

Para explicar esto debemos mencionar las mismas razones que citamos previamente en la descripción de la modulación de la luz general semiapagada. Una luz abierta e incómoda, la presencia constante de sus rayos en nuestra visión periférica, lleva, no sé por qué, también a la aparición de un estado de semiensueño-semivigilia, nos excluye de la visión común y clara, “diurna”, libre de estática del mundo de la instalación.

De la misma manera, y como en los análisis anteriores de los otros componentes de la instalación, podemos esperar algún tipo de motivación “metafísica” o explicación para la bombilla que cuelga del cable eléctrico, hela aquí.

Hemos mencionado que la instalación representa un cosmos completo y autocontenido. En este cosmos una luz abierta cerca del techo emanando una luz en todas direcciones, y tal vez ya lo adivinaste, cumple el papel del sol que cuelga en el cielo e ilumina tanto al mundo estático como al que está en movimiento, pensamos en el espectador. Aquí nos encontramos el porqué debe uno regular al centímetro la longitud de los cables del techo a la bombilla: el sol no puede colgar demasiado bajo. También por esto se debe oscurecer el techo: no debe estar brillante cerca de donde se encuentran el techo y el cable, para que la luz de este punto no compita con la luz de la bombilla y el porqué no puede uno cubrir la bombilla con una pantalla, ni siquiera pequeña: el “sol” no tiene pantalla.

1. La excepción siendo instalaciones totales de tipo abierto en donde se construyen filas paralelas, exterior e interior, en donde el medio ambiente externo participa en la creación de la impresión general.
2. A menos, por supuesto, que esto haya sido dispuesto de antemano.
3. Por supuesto que no hablamos de todas las instalaciones sin excepción, solo aquellas en las cuales se requiera para una situación así en términos de significado.

CONFERENCIA DIEZ

MÚSICA Y VOZ EN LA INSTALACIÓN "TOTAL"

Si en el análisis anterior de los elementos visuales que participan en la creación de la instalación total supusimos que nos acercábamos a establecer algunas regularidades, al analizar el papel de la música y el componente auditivo en general de la instalación total, hablando simplemente, no tenemos tales “pretensiones”, ni la confianza relativa para pensar que así sea. O mi experiencia en realizar instalaciones “totales” “musicales” no es mucha, o el tema en sí mismo no se sujeta al análisis por sutil y elusivo, o simplemente no se ha recorrido suficientes veces este camino y la cantidad de “experimentos” no ha alcanzado la “masa crítica” necesaria, de modo que no puedo sugerir ningún tipo de generalización, o un juicio general sobre el tema. De aquí que esta conferencia será una simple narrativa de aquellas instancias en las cuales utilicé música y voz en la elaboración de una “instalación total”, la enumeración y descripción del papel de este componente musical, que a veces es protagonista, se encuentra, por así decirlo, en la base de su concepto. Y quizás, ciertas generalizaciones y apuntalamientos teóricos aparecerán durante la narrativa.

La primera vez que incorporé una “parte musical” fue en la construcción de la instalación *Laberinto. El álbum de mi madre*, en la Galería Ronald Feldman en Nueva York en 1990. La estructura de la instalación presentaba un pasillo estrecho y bajo, similar a un caracol con una espiral hacia el centro y del centro cambiaba a la dirección contraria hasta la salida. Lo que resultaba eran dos espirales contiguas: una llevaba hacia adentro la otra hacia afuera. Una habitación pequeña se encontraba en el centro de este laberinto, y una voz masculina que cantaba romances rusos resonaba directamente por encima del techo de esta habitación. Esta voz no era la de un cantante profesional,

sino la de una persona “normal” que cantaba esos romances para sí mismo, como cuando alguien ensimismado en su trabajo canta de manera privada, con interrupciones, toses, errores en la melodía y letras. Setenta y nueve *collages* enmarcados, combinando textos y fotografías colgaban en una sola fila en un muro en el pasillo desde la entrada hasta la salida. El texto era la historia escrita de mi madre, la triste historia de los episodios trágicos que hicieron su destino. El pasillo estrecho y bajo con bombillas colgando a lo largo de él, es cierto, tampoco evocaba ninguna emoción optimista. Al final de cada “segmento” del pasillo había una vuelta, y más allá se revelaba otro pasillo semejante con la misma fila de *collages* idénticos en el muro. La apariencia monótona de estos pasillos, la similitud de los cuadros, la triste historia de una vida triste en la tierra de los sóviets... era como si el espectador estuviera permeado por un tedio fatal, y no solo del contenido del texto, la apariencia de los cuadros “pobres” en el corredor, sino también por la vejación de que habría terminado en una instalación “mala”, aburrida y monótona, si no fuera por la voz y su papel tan importante en este trabajo. Describiré el lugar de esta voz cantante en el drama general de la instalación como una totalidad. Cuando el espectador pasa a través de la puerta de entrada y se encuentra al interior de la instalación y camina por el primer “segmento” del pasillo, se encuentra solo con la atmósfera del lugar en donde está, puede ver la fila de *collages* y leer los textos, en este momento se está familiarizando con la idea de la instalación en un nivel visual y verbal. Al girar a la izquierda en el pasillo se encuentra con el mismo pasillo y los mismos *collages*. Comienza a entender que el autor seguirá “provocándolo” con esta monotonía y aburrimiento. Gradualmente aparece un momento crítico, lo que llega al espectador no es tedio “artístico”, sino más bien el tedio genuino que asalta a cualquier persona que termina por estar en un lugar al cual nunca quiso llegar. Es justo en ese momento que comienza a discernir la voz que canta, que al parecer, viene de lejos, amortiguando con su sonido las pisadas del espectador sobre el piso de madera, (en el espacio estrecho del pasillo son claramente audibles). En cada uno de los “segmentos” contiguos del corredor, el sonido se escucha cada vez más fuerte a medida que el espectador se acerca al centro. En las vueltas del centro, la canción se escucha tan claramente que el espectador anticipa encontrar a quien está cantando a la vuelta de la esquina, o al menos ver de dónde proviene el sonido. Dado esto, debemos imaginar claramente,

al leer esta descripción, que el espectador continúa mirando lo que lo rodea, especialmente los *collages*, y la lectura de los textos. Percibe el canto como un fondo, como una capa de "audio-pintura" del lugar donde se encuentra, percibe esta voz con su "conciencia periférica". En este punto de la descripción, tiene más sentido hacer notar que la existencia o efecto de las "señales" visibles y auditivas coexisten en planos paralelos "equivalentes"¹ dentro de la instalación, el orden visual ocupa el rango "central" de la atención, y el auditivo el lugar de la atención periférica. (Todo depende, por supuesto, de la "dosificación", lo mismo que de la condición del lugar en donde tal situación emerge: sería distinto en un conservatorio que en un circo, del mismo modo que en un teatro de ópera o en una producción dramática).

Unos pasos más adentro de la instalación, una vuelta más. En este punto, al girar, la voz es especialmente fuerte, el espectador se encuentra en el origen del sonido, y con lo que se encuentra es una habitación pequeña y sucia, casi una perrera, en la cual no hay nada excepto un montón de basura desordenada: palos, tablas, papel. La voz triste y desesperanzada (no vemos al cantante por ningún lado, la grabadora se encuentra arriba del techo), en combinación con el cuartito lleno de basura resulta estar no solo el centro de la instalación en términos de la disposición del sonido, el vértice de la "pirámide" auditiva, sino también es el "candado" conceptual y plástico de la instalación completa. El espectador continúa moviéndose por el corredor alejándose del centro de la instalación, el sonido es cada vez más débil, la voz apenas audible. En un sentido musical la instalación está construida primero como un *crescendo* y luego como un *diminuendo*, y, por supuesto, estoy utilizando estos términos correctamente. La peculiaridad dramática de la estructura de esta instalación es el intercambio de papeles del plano acústico y el visual. En el principio las imágenes son más activas que lo auditivo, a la mitad predomina lo auditivo y al final lo visual emerge de nuevo al primer plano y lo musical disminuye y desaparece. Tal composición provee el desarrollo e integridad de la estructura dramática por entero.

En otra instalación total titulada *La cocina comunal* utilicé "voces" y no solo sonidos musicales, se construyó en el Museo Maillol en París en 1993. La estructura central de la instalación era un hexaedro de 6 metros de altura con

106
ventanas estrechas en todo el perímetro por debajo de la altura de los techos. Por esta razón la habitación resultó ser oscura, y se instalaron en el techo dos bombillas de baja energía. La instalación se dispuso de manera tal que el piso se encontrara por debajo del piso del museo. La entrada, a su vez, era a través de una escalera descendente y la salida una escalera ascendente a través de otra puerta. Los objetos al interior de este espacio estaban organizados en niveles uno por encima de otro. A la altura de una persona se encontraba una pantalla detrás de barreras que ocupaban el perímetro de la habitación y en la cual se encontraban pegados pronunciamientos de los habitantes de un apartamento comunal. Más arriba, aproximadamente a una altura de 4.5 metros, la superficie entera de los muros estaba pintada de gris y estaba cubierta de enseres domésticos tales como ollas, sartenes y tazas. En el espacio grande y oscuro de la “cocina”, estos enseres semejabán moscas grandes paradas en la pared. Más arriba, por encima de todo esto, había dos filas de pinturas con algún objeto de la cocina pegado en el medio, estos cuadros estaban dispuestos en un círculo debajo de las ventanas. Finalmente, debajo del techo pesado, el espectador al tener que levantar la vista, podía distinguir 16 cuerdas con objetos pequeños colgando de ellas, cada objeto tenía una etiqueta blanca. El techo entero consistía de este conjunto de puntitos blancos, una red parpadeante.

Toda la construcción, la iluminación superior, en disposición de los elementos en círculos concéntricos, la entrada hacia abajo y subterránea, la inesperada necesidad del espectador de mirar hacia arriba, la parte superior iluminada y la semioscuridad de la parte inferior, todo esto llevó a comparar el hexaedro con enseres domésticos colgantes, a una capilla única. Esta imagen interna, la “cocina comunal como capilla” fue, de hecho, el impulso principal detrás de su construcción.

Como una afirmación de esta imagen, y para invocar esta asociación en la imaginación del espectador, añadí “voces” a la solución plástica de la instalación. Una habitación dispuesta de manera subterránea, semioscura con las ventanas hacia arriba, supone quietud y silencio de parte del espectador. En este silencio, al levantar la cabeza, comienza a notar conversaciones calladas que le llegan de ahí arriba. Cuatro voces, dos masculinas y dos femeninas, discutiendo sobre algo no muy claro. A veces la discusión se acalora, a veces disminuye a musitaciones

casi inaudibles que se interrumpen una a otra. Estas voces están conectadas visualmente con la manera en que los papelitos blancos se perciben por las sombras de sus movimientos que se proyectan en los muros, resultado de la luz de las dos bombillas eléctricas. Lo que resulta es el efecto inesperado de almas humanas habitando bajo el techo, almas que han ascendido, pero son incapaces de escapar. ¿De qué discuten estas almas, quiénes son, por qué no pueden abandonar este mundo deprimente y semioscuro? Encontramos la respuesta en el primer nivel de la “capilla” en los textos que están pegados a la pantalla y en las traducciones que se encuentran en una mesa pequeña. La lectura de estas “voces” grabadas debe combinarse con la imagen visual de los papeles blancos colgantes y las voces que ahí resuenan formando un todo unificado. Y la pantalla debe crear la imagen de un libro, en donde todas las quejas están grabadas y flotan hacia las bombillas polvosas, las ventanas estrechas y el techo gris deprimente de la “capilla” comunal.

En esta instalación el “acompañamiento de audio” actúa al “unísono” con los elementos textuales y espaciales de acuerdo al principio de la yuxtaposición, doblando, o más bien, “triplicando” el efecto producido por cada uno de ellos de manera individual.

107

En las siguientes tres descripciones de instalaciones, que en rigor pueden ser consideradas como musicales, la música desempeña el papel de “solista” en el dueto de plástica y sonido, y podemos hablar de tales instalaciones, exagerando un poco el paralelismo, como de producciones de “ópera”. Estas son *El museo vacío* (Fráncfort, 1993), *El Pabellón rojo* (Bienal de Venecia, 1993), *Incidente en el Museo o Música de agua* (Galería Feldman, Nueva York, 1992).

En la instalación *El Museo vacío* se construyó el espacio de un museo viejo y “clásico”: paredes pintadas de rojo oscuro, cornisas doradas debajo del techo y a lo largo de la habitación, lambrines de madera oscura en los muros. En el medio, dos sillones de “museo”, bajos y cómodos. Pero no había pinturas colgando de los muros. En lugar de estas pinturas se encontraba el óvalo de luz producido por las lámparas, había 12 óvalos en todo el espacio. En la galería, resonaba en su versión de órgano la *Pasacallia* de Bach. Sonaba como en un conservatorio, o más precisamente como en un espacio de iglesia, y llenaba por entero el

espacio de la galería. La naturaleza de la música, sublimemente solemne, ritual, conectaba de manera natural con lo anticuado de la galería y todo resultaba encontrarse en el mismo nivel: el museo, la sala de concierto, la catedral.

La conexión entre la música y los óvalos de luz se percibía a la vez extraña y “natural”. Si hubieran sido colgadas pinturas antiguas clásicas en marcos, esta impresión inesperada no se suscitaría. La razón es simple: los óvalos de luz se asocian de manera fácil con las vidrieras de una catedral cuando le pega el sol y “ciega” estas vidrieras con sus rayos. La segunda razón tiene una explicación psicológica más sutil: la presencia, la necesidad de la música en el museo se explica precisamente por la ausencia de pinturas en sus muros, el vacío en los muros tiene una conexión directa y natural con el hecho de llenar el espacio con música. Las pinturas están ausentes de la galería, la cual está plena de música, al límite. Repito, la música es exactamente como el contenido tradicional y clásico como lo serían las pinturas si colgaran ahí.

Este dispositivo de sustituir un tipo de arte por otro, aunque aparente es paradójico, de hecho “funcionó” para aquellos espectadores que eran capaces de permanecer sentados en silencio por largo tiempo en la instalación. En esta descripción meramente deseo indicar la posibilidad de sustituir “pinturas por sonido”, pero se encuentra más allá de mis posibilidades llegar a alguna conclusión acompañada de nociones teóricas.

La instalación *El Pabellón rojo* construido en mayo de 1993 para la Bienal de Venecia se apoyaba precisamente en la interacción de música y visualidad para su efecto artístico fundamental. En esta, el espectador, al pasar por los pasillos y galerías oscuras y en estado permanente de reparación de un pabellón ruso, antes soviético, se encuentra inesperadamente en un balcón que mira al parque de la Bienal, lleno de árboles, flores y esculturas de mármol en pedestales. Todo esto bañado por un sol cegador y la laguna de Venecia brillando en el horizonte con áreas de sol. En medio de toda esta magnificencia clásica se encuentra un pabellón soviético de color rojo claro rodeado de una reja, decorado con estrellas, emblemas y banderas. Es extraño y ridículo con todos sus ornamentos propagandísticos con la laguna de fondo, el verdor del parque y las esculturas. Si no fuera por una circunstancia imprevista e inesperada, el espectador podría,

de extraña manera, de manera fría y calmada, visitar el pabellón y de ahí dirigirse a la salida, después de todo, hay toda clase de pabellones y casuchas en el territorio del parque de la Bienal. Lo que le impide hacerlo es el hecho de que desde tres altoparlantes, dirigidos hacia el balcón, que se encuentran en un poste a lo alto del pabellón, escuchamos, con volumen estridente, discursos, mezclas solemnes, canciones delirantes, amigables voces que gritan: “¡Hurra!”. Es un fonograma de una transmisión en directo del desfile del Primero de Mayo en la Plaza Roja de Moscú. Este ataque es una disonancia en la atmósfera festiva y siempre callada de la Bienal y de la vida entera de Venecia, una ciudad en la que se respira tranquilidad y paz antigua. Desde el punto de vista de ser inapropiada e inoportuna, la disonancia parece el rugir de un aeroplano cuando de improviso vuela bajo sobre un parque, o una comparación que parece mejor aún, el chillar de una sirena de una fábrica escondida entre los arbustos. Esta cosa absurda, esta extraña agresividad de la invasión de un mundo extraño, lejano y terrible (cualquier persona en la Bienal reconoce por la televisión los sonidos de los desfiles y manifestaciones soviéticos) a un territorio apacible y silencioso, a otra soledad, la percibe el espectador del balcón como un impacto que es tonal, mental, ideológico y físicamente incómodo: es imposible escuchar lo que la persona de al lado dice por el ruido que todo lo inunda.

109

¿No son las mismas circunstancias de la Bienal las que sirven de elemento integrador y origen de la música: el pabellón, el parque y la laguna; después de todo, el desfile del Primero de Mayo, así como el festival de cine de Venecia, es en esencia una fiesta, un barullo, la alegría de miles de personas que se han reunido solo para esta ocasión, de la misma manera y por razones festivas como lo es el Primero de Mayo en la Plaza Roja en Moscú?

Para resumir lo que se ha dicho hasta ahora, debemos notar que el elemento definitivo en esta instalación era el sonido. La dimensión visual solo era el vehículo y conectaba el sonido extraño e incomprensible con las circunstancias donde este sonido aparece de manera inesperada. El tema principal de la instalación *Incidente en el Museo o Música de agua* es semejante a la situación descrita anteriormente a propósito del *Museo vacío*. La percepción visual del espacio circundante (de la misma manera que en el *Museo vacío*, pero en esta ocasión con pinturas colgando de los muros) es reemplazada por la percepción

musical de él, en donde la misma habitación se convierte en sala de conciertos como resultado de esta percepción alterada. Es más, este "desplazamiento alternado" ocurre por un simple intercambio de la atención que de manera libre puede escoger un aspecto u otro de la instalación. Es necesario hablar un poco de la instalación para entender esto.

La instalación consta de dos galerías en donde se ha construido un museo "clásico" antiguo, similar a la Galería Nacional en Londres. Una galería tiene los muros de color marrón oscuro, la otra en verde terciopelo; una luz suave, de "museo", ilumina catorce cuadros de formato mediano con marcos de laca negra. En el medio de la galería se encuentran sofás suaves, cornisas doradas, lambrines de madera por los muros. Es un museo normal, una atmósfera envarada normal, en los muros se encuentran cuadros "normales", ni muy buenos ni muy malos.

Un giro en la trama crea un cambio inesperado en esta instalación, una situación nueva.

110 De acuerdo con el escenario, el techo tiene goteras a lo largo de todo el perímetro del museo, y el lugar está lleno de los sonidos del agua que chorrea y gotea en cubetas y recipientes que la administración, por suerte y por esta desgracia, ha colocado en el piso por toda la galería. Sonidos agudos y puntuales de las cubetas de aluminio y recipientes varios, el tamborileo de una palangana grande, el crujido del plástico entre dos sillas, todo esto forma el sonido de una catástrofe en evolución. Basta que el espectador vuelque su atención del horror que acontece, de los recipientes que se encuentran por doquier, al sonido musical de estos ruidos para que inmediatamente se convierta en un concierto organizado de manera cuidadosa, una polifonía en donde el sonido de cada "instrumento musical" está calculado y diseñado: el timbre grave del plástico, las voces agudas de los frascos de vidrio y tazas de esmalte. Este concierto musical consiste de dos partes, cada una resonando en una de las galerías; en la roja se encuentra la mayor, la parte activa; en la verde la menor, la parte tranquila y meditativa construida con los sonidos arrítmicos del goteo en recipientes de aluminio y otros de hierro. Este concierto, lo mismo que toda la instalación hidráulica, fue creada por el compositor V. Tarasov, quien

organizó todo el sistema de tal manera que la instalación conservara la misma resonancia a lo largo de su existencia.² El contenido general de la instalación, la metáfora de base, es de fácil lectura: lo que es catastrófico para un museo es bueno para la instalación total como una totalidad artística en donde todo existe de manera unificada. Lo que es caos en un nivel inferior se transforma en armonía en un nivel superior. El cambio repentino de nuestra conciencia, el acomodo distinto de nuestra visión interna, percibimos algo diferente: lo menor es mayor, incluso si la situación permanece igual.³ Esta dualidad de lecturas incluye un par fastidioso, lo visual y lo auditivo, en una “figura en forma de 8” en permanente oscilación y recorrido: por un lado, el ruido del agua y el caos circundante interfiere con la contemplación de los cuadros (la razón por la cual los visitantes se encuentran allí); por otro lado, la “música de agua” es agradable y armoniosa si te concentras en escucharla, para que de nuevo la dimensión visual interfiera con esta escucha, incluyendo los cuadros, los dorados, etc. Todo esto es comprensible, tanto el primero (el “museo”) como el segundo (“concierto musical”) están diseñados. En realidad no existe un museo como tal, los cuadros son de dudoso valor (más malos que buenos) y fueron realizados por algún personaje inventado, en cualquier caso, no estarían colgando en un museo “normal”. La música, en esencia, es agua que gotea y nada más, y quizás solo imaginamos que percibimos su estructura y armonía.

III

El espectador oscila en este péndulo de significados, la “figura 8” dibuja nuevos bucles sobre los otros.

¿En dónde se encuentra la síntesis de este par dialéctico? Se encuentra en las peculiaridades del género de la instalación total, en donde todos los elementos que la componen reciben su resolución. De hecho, esta es la síntesis buscada en el sistema infinito de tesis-antítesis que componen fundamentalmente cualquier instalación “total”.

Una descripción más de otra instalación en donde la música, o más precisamente, el canto ocupa un lugar decisivo, *Baño en la esquina* (Zúrich, 1994). Esta instalación pequeña consistía en dos mitades de una puerta arrinconada por un vidrio. El vidrio está manchado de pintura blanca desde adentro y alguien ha escrito “Baño” con el dedo. A través de este vidrio

podemos observar una luz encendida dentro del baño. Escuchamos cantos agradables, interrumpidos continuamente, una sentida canción siguiendo a la otra...

No se requiere de mayor comentario, todo está claro. En esta enumeración no mencionaré los usos simples de música utilizados en otras instalaciones, me he detenido en examinar los casos más curiosos. Diría que los casos “simples” son aquellos en donde la música o la voz sirven de fondo o de acompañamiento, en donde simplemente se intensifica el sentimiento que ya existe en la instalación incluso sin su presencia, como en la Galería Jablonka en Colonia en donde la *Passacaglia* de Bach se utilizó para intensificar una atmósfera “fúnebre”.

¿Podemos llegar a conclusiones generales a partir de estas descripciones, podemos por lo menos proponer el comienzo de alguna teoría llamada “Música en la instalación”? Honradamente esperaba que durante el curso de esta conferencia algo semejante sucedería, que de alguna manera el mecanismo de la teorización empezara a operar por sí mismo. No ha ocurrido así, sin embargo, esto solo fue una enumeración y descripción, no ocurrió un descubrimiento inesperado. ¡No estaba destinado a ser!

1. Por “equivalente” lo que tenemos en mente es un “ataque” idéntico de energía. El efecto de ambos o más componentes de los elementos artísticos son enteramente intuitivos.

2. Esta composición tiene una existencia independiente, existe una grabación como un trabajo autónomo. V. Tarasov y yo hemos colaborado en algunas instalaciones musicales. En algunas como el creador de música original y en otras como arreglista de material preparado y adaptado para tocarse en la instalación. A la primera pertenecen trabajos como *Incidente en el museo o Música de agua* (1992), *Concierto para una mosca* (1993). A la segunda pertenecen trabajos *El vagón rojo* (1992), *El pabellón rojo* (1993), *La esquina roja* (1994); como trabajos colaborativos: *Olga Grigorievna hierva!* (1985).

3. En general este cambio abrupto de significado dadas las mismas condiciones iniciales es una característica de muchos trabajos conectados con la instalación total.

CONFERENCIA ONCE

LA DRAMATURGIA EN LA INSTALACIÓN "TOTAL"

Por lo expuesto anteriormente sabemos que la instalación total es de naturaleza dual: por un lado, pertenece a la familia de las artes visuales, pintura, escultura, y en gran medida a la arquitectura, y en esta capacidad está sujeta al escrutinio en su estado estático. Por otro lado, está relacionada con la familia de las artes “temporales”, teatro, cine, el espectáculo escénico, y su capacidad de cambiar en el tiempo no está conectada con la acción que le ocurre al interior de la instalación, sino más bien con el “sujeto” principal de este movimiento: el espectador (aunque en principio, uno o varios de los componentes pueden estar en movimiento, también ahora exploro una manera de cómo trabajar con este tipo de instalación). Su deambular por la instalación es lo que crea la condición espacio-temporal de la existencia de la instalación total y a lo cual de ahora en adelante nos referiremos como su dramaturgia, en oposición a la estructura espacial que ya revisamos en la discusión de su construcción, la luz y el volumen dentro de ella. Estamos conscientes de que el tema de discusión de hoy es sutil, subjetivo, elusivo, y no puede ser comprobado o formado con precisión, pero se deriva de ciertas observaciones realizadas a partir de trabajar en instalaciones. De lo que hablamos es sobre qué tipo de reacciones deben suscitarse en la imaginación del espectador durante el encuentro con un objeto nuevo, con un giro y espacio nuevos dentro de una serie previa de objetos. Aun así, no existe tal cosa como un espectador abstracto, y nunca encontraremos dos espectadores que se comporten de manera idéntica dentro de la instalación. Sin embargo, hablaremos de la dirección “dramática” del espectador al moverse a través de la instalación, confiándonos, nos parece, a una serie general de leyes de la percepción que una persona tiene al encontrarse en un “lugar

desconocido”, es más, en el interior de “una obra de arte”. Intentaremos examinar en orden esas “palancas” que la “dramaturgia” pone en movimiento, y lo que utiliza para hacerlo.

Así pues, la instalación no debe ser aburrida. Una de las razones para el aburrimiento del espectador es una aclaración inmediata y final de aquello que se encuentra delante de él, después de la cual, al instante, busca adonde más dirigir su atención y especialmente, cómo evadir la fuente de su aburrimiento lo más rápidamente posible. El reto de cualquier autor en cualquier tipo de arte es fascinar, cautivar, llevar al espectador lejos, utilizar cualquier medio y dispositivo con tal de prevenir la aparición de este monstruo en la conciencia del espectador: “ya entiendo todo, esto no me interesa más”. En el arte del cine, del circo, del teatro, el germen del aburrimiento se evita y pospone continuamente con un medio simple y natural: el mismo hecho de la anticipación del espectador de que “algo ocurrirá de un momento a otro”, este “de un momento a otro” no hace falta que aparezca hasta el final de la función. En las artes “estáticas” este “factor de un momento a otro” aparece de manera automática también, forzándolo a uno, incluso en las exposiciones más deprimentes y aburridas, a continuar hasta el final por la presencia de este “cualquier momento” y la anticipación que genera; en pintura, escultura, arquitectura, este elemento (le llamaremos un elemento de “aventura” o “misterio detectivesco”) es parte mismo, está inserto en la matriz de estos trabajos y consiste en la coexistencia simultánea, pero por separado, de la pintura como “totalidad” y los detalles que forman esta “totalidad”. La existencia por separado de la totalidad y sus partes, esto es lo que compone precisamente lo “aburrido” de una pintura “insatisfactoria”, mientras que un proceso “no-aburrido” que atrapa, incluso, al espectador menos sofisticado, consiste en la imparable, perpetua formación de la totalidad desde las partes y la desintegración de esta totalidad en sus componentes. Cualquier persona que en alguna ocasión haya visto una obra maestra de la pintura conoce por su experiencia que esta acción, en un sentido y el otro, ocurre incesantemente a la vista de “cualquier” espectador, este “móvil perpetuo”, primero el “deslizarse” hacia arriba de la escalera en dirección a la “totalidad”, y enseguida bajar al encuentro de los detalles desintegrados; por supuesto, hablamos de *Las Meninas*,

el *David*, *El hijo pródigo*. Me parece que detrás de los creadores de estas obras estaba el temor de aburrir al espectador, el mismo temor que guió a Molière, a Shakespeare...

De regreso a la instalación "total". La aparición del aburrimiento, por llamarlo así, está "fundido" en ella desde un principio, en contraste, por ejemplo, con los juegos: las cartas, el ajedrez, el fútbol, casi siempre son interesantes de mirar. Este "defecto congénito" incrustado en cualquier instalación "total" es la dominancia primordial de la "totalidad" sobre sus partes, del espacio sobre los objetos que se encuentran en él, es la luz general sobre aquella "luz" que se ideó para iluminar, la atmósfera densa y palpable sobre aquello que ha sido sumergido en ella. La cosa más fundamental es la presencia represiva y experimentada inconscientemente, y por lo tanto, presencia determinante de la caja que, de hecho, es la habitación en la cual tanto el espectador como los objetos dentro de ella han sido capturados por igual, y que en el nivel inconsciente es la expresión de esa ventaja represiva de la "totalidad" sobre las partes. Le resta a la instalación "total", abrumada con esta carga, envidiar la situación normal de un museo o galería en donde la luz neutra, la limpieza y color sosegado de los muros dirigen suavemente la atención del espectador a las pinturas u objetos exhibidos, y por lo tanto, activando el "factor en cualquier momento". La instalación total no posee esta ventaja, repito, la sensación de aburrimiento seguramente aparecerá inmediatamente al entrar en ella.

115

Con el fin de dar una explicación clara a este problema, una vez más comparemos las reacciones de los espectadores a dos pinturas colgadas una al lado de la otra: *Noche* y *Crepúsculo* (el autor en este ejemplo es irrelevante). En la pintura *Noche* todo es oscuro, los perfiles del paisaje son difíciles de percibir, solo puede verse la luna brillante y los bordes de los muros iluminados por ella. En la pintura *Crepúsculo* todo está oscuro también, sin embargo, pueden percibirse los detalles del paisaje: árboles, pájaros, una reja. Ambas obras tienen la intención de crear "estados de ánimo", ambas están realizadas con maestría, sin embargo, una lleva rápida e inevitablemente al aburrimiento del espectador, la otra, quizás no.

Todo esto se ha dicho con el fin de mostrar que a una instalación total debe introducirse y estar presente un componente indispensable, una salida, un escape del aburrimiento. Este componente es la dramaturgia de la instalación. Esto está fundado en la confianza de parte del autor de que el espectador deambulará y recorrerá la instalación. (A veces esta confianza está fincada en terreno por demás inestable, el espectador, habiendo entrado, puede en cualquier momento dar la media vuelta e irse). La siguiente discusión será el análisis de este movimiento, sus regularidades, los medios para guiarlo relativamente, para guiar la atención del espectador.

Examinaremos unos ejemplos de tales dramaturgias, uno enseguida de otro. Examinaremos en orden la importancia y significado de la “topología psicológica”, el papel que juega la trama y el “evento”, y al final volveremos sobre la importancia del texto.

Empecemos con la primera. La construcción de una “topología psicológica” en la instalación total tiene como fundamento un escape, una evasión del “ya entiendo todo lo que aquí veo” del espectador en dirección de “no todo está claro para mí”. Este “aún no todo está claro” debe guardarse como un tesoro invaluable, o tratarse como agua en un plato plano que tienes en tus manos, balanceándola sin derramarla al mismo tiempo que caminas por el interior de la instalación.

Una experiencia prolongada con este tipo de trabajo me ha demostrado que una “reserva de oscuridad” es virtualmente imposible de mantener si la instalación total se encuentra en una sola habitación a la cual el espectador entra inmediatamente después de otras galerías. Nuestra capacidad de adaptación como espectadores es tal que, incluso si terminamos en el lugar más extraño e inesperado, nos movilizamos increíblemente rápido para decidir y elucidar casi instantáneamente en donde nos encontramos. Es más, la cuestión más interesante es que la velocidad con la cual el “reconocimiento” viene a la mente es directamente proporcional a lo extraño de la imagen observada (este efecto de reconocimiento rápido puede ser observado en Disneylandia). Más tarde examinaremos variaciones para usar este “reconocimiento rápido” para soluciones artísticas necesarias en el contexto de “lo reconozco, pero resulta

que, no es del todo el caso”, pero por ahora resolveremos la tarea de qué hacer si la galería o el museo ha provisto un solo espacio para nuestra construcción. Una respuesta posible es convertirlo en varios o al menos en dos.

El papel del primer espacio “transitorio” es extraordinariamente grande así se trate del espacio más pequeño. Hemos hablado de la “puerta” y su importancia en la transición entre otros espacios y el espacio de la instalación. El espacio intermedio construido entre la entrada y la misma instalación, su parte principal, tendrá el mismo peso, si no es que mayor que ella. Es el amortiguamiento previo, el intervalo, la señal: “¡Atención!, ¡Algo está a punto de suceder!”, que definitivamente está presente en toda producción teatral en la forma de un prólogo u obertura, o en la introducción o prólogo de un libro. La transición de una realidad a otra es dolorosa, psicológicamente incómoda, pero lo que es particularmente indeseable en nuestro caso es la transferencia y acarreo inmediato de las impresiones provocadas por el espacio inmediatamente anterior al espacio construido de la instalación. Esta “cámara de transición” es necesaria precisamente para extinguir esa “cola”. También incita a la curiosidad en la anticipación de algo diferente, y debe contener aquellos elementos que se mostrarán y se elaborará sobre ellos más adelante. Es más, debe contener la información inicial en la forma de ciertos detalles o en la atmósfera general lo que se desarrollará más tarde, y a propósito, esto guarda gran similitud con la introducción o prólogo de un libro.

117

Sin embargo, no importa que tan intrincada y elaborada sea la primera habitación en términos de información, todo esto solo enciende el interés inicial del espectador, el cual, inevitablemente se dirige hacia el espacio en donde ocurrirá lo “principal”, donde verá la presentación principal: no importa qué tan buena sea la obertura, el espectador anticipa impacientemente que se levante el telón.

El telón se ha levantado, el espectador se encuentra en el espacio principal de la instalación.

Debemos empezar por mencionar que quien sea que entre a una habitación, independientemente de lo que se encuentra en ella, instintivamente busca la salida y la encuentra, sea esta la puerta por donde accedió u “otras” puertas por

donde saldrá. Dependiendo de esto, traza sus movimientos por la habitación. De la presencia de estas “otras” puertas, y en particular, si se encuentran abiertas, cerradas o entreabiertas, el espectador será capaz de discernir si se encuentra en el espacio principal de la instalación y que “no habrá algo más”, o si se encuentra en una habitación que lleva a otra y algo le espera más adelante; en una palabra, si se encuentra en una habitación de transición o no. Al realizar una instalación total debe haber claridad total a este respecto, ya que para el espectador estas habitaciones difieren radicalmente en significado. En el primer caso el espectador decide internamente que lo que se encuentra delante de él es un mundo completo y cerrado, la razón y la cosa por la que se encuentra allí, a la que fue invitado; en el segundo caso, entiende que debe esperar a tomar esta decisión y que la “totalidad” y cuestión principal emergerá después de que haya “mirado todo”. El “mundo” contenido en una sola habitación y el mundo que consta de muchas habitaciones difieren entre sí de este modo fundamental. Examinaremos ambas variaciones.

118

El hecho de que un “mundo” se encuentre en una sola habitación de ningún modo significa que sea simple, geométrica o semánticamente elemental: es intrincado y está jerárquicamente estructurado. Para entender de lo que hablamos, y también aclarar, uno podría decir, que el espectador se mueve instintivamente por su interior y esta ley es inherente a cualquier habitación, haremos nuestro análisis de la habitación principal¹ a partir de una choza campesina rusa.

Al ingresar el huésped por la puerta, de acuerdo con ritual obligado, se detiene en el umbral (no podemos dejar de mencionar que antes de entrar se encontraba en el vestíbulo).² Psicológicamente al espectador se le presenta una habitación dividida en dos: la parte cercana a la puerta es el área “para invitados”, a medida que nos alejamos, cerca de las ventanas se encuentra el área “doméstica”. La parte cercana a la puerta tiene los visos de un “recibidor”, la parte “doméstica” (donde cuelga ropa, hay zapatos en el piso, un sillón para invitados “inesperados”), está algo oscura, la parte doméstica arreglada es la parte iluminada, existe una mesa en la cual el anfitrión y sus huéspedes comerán y tendrá un aspecto festivo: flores en los pretils, cortinas, un mantel sobre la mesa. Estas son las dos partes: la “ceremonial” y la “prosaica”, del

“mundo doméstico”. Aparte de esta división existe la diagonal principal de las habitaciones, uniendo la esquina lejana “roja” con la esquina cercana a la derecha (todo en relación con la puerta de entrada). Tendría sentido llamarle “mágica” a esta diagonal: La “esquina roja” se llama así porque es “pura”, “sagrada”, en esta esquina cuelgan iconos, un altar está dispuesto y ante el cual los invitados se persignan. La esquina opuesta a la diagonal se llama la “esquina oscura”, y no solo porque está mal iluminada, sino porque en ella habita el poder maligno, aquí es el lugar donde el “diablo se esconde detrás de la estufa”, en donde reside, cruje y suspira durante las largas noches invernales. De esta manera, la casa de la aldea contiene al cosmos y la plenitud de ser por entero: luz y oscuridad, pureza y suciedad, cosas importantes y otras nimias, al zar y los sirvientes, a Dios y al diablo.

Realizar instalaciones me ha confirmado que el espectador no tiene idea de la existencia ontológica de la choza campesina y aún así se apega inconscientemente a una orientación específica en su movimiento dentro de la habitación, la base del cual está formado por el esquema delineado más arriba. Sin embargo, me gustaría mencionar que estamos hablando de una instalación que tiene como fin la creación de un mundo completo y cerrado y consecuentemente, hasta cierto punto, de un “hogar” también (por esta razón, entre otras, la instalación total se diferenciará de la “exhibición” que no tiene la intención de crear dicho “mundo”). Lo cual quiere decir que para la creación de una impresión fuerte y completa de una instalación, el autor (aparte de otros problemas de la instalación y, por supuesto, en una conexión unificada con ellos) deberá movilizar al espectador por todas estas áreas: la del huésped y el anfitrión, lo oscuro y lo iluminado, lo cotidiano y lo espiritual, lo vacío e informe, los espacios primarios y secundarios. Esto, por supuesto, no significa que existe un patrón preciso, semejante a un tablero de ajedrez, en donde el autor está obligado a disponer una cosa y no la otra. Nada aparece así de esquemático, y sin embargo, para cualquiera que ha tenido algo que ver con la instalación “total”, es imposible no tomar en cuenta las líneas de poder magnético que de manera clara permean el espacio completo de la instalación y guían la dirección del movimiento del espectador a través de ella. Posiblemente, en algún momento en el futuro estas leyes, estas líneas, estarán tan establecidas como se establecieron inevitablemente las leyes de la perspectiva en pinturas

bidimensionales. Hasta ahora esto solo se puede deducir de la práctica, y a partir de esta práctica podemos descubrir todos aquellos “obstáculos” y “barreras” que entorpecen el movimiento a lo largo de la ruta “natural” y que, por lo tanto, crea sorpresas y dramatismo, elementos que exige el espectador. Estos descubrimientos solo se harán trabajando *in situ* y no en ningún plan previo.

Es necesario narrar de manera completamente distinta el “paso” del espectador si hablamos de varias habitaciones y no solo de una en la instalación total.

Para empezar, el espectador debe saber que le espera el paso de una habitación a otra y de esa a otra (si es que existen más de dos habitaciones), esto se logra con el dispositivo simple de prevenir al espectador al momento de entrar a la habitación. Esto lleva rápidamente a la restructuración de la percepción que tiene de que “todo se encuentra aquí”, a la sensación de que cada habitación es parte de un todo, el significado del cual solo se aclarará al final de la “travesía”. Aunque dada una situación así en el plan de la instalación, la atención se debilita con relación a cada habitación por separado, surge la sensación, casi irracional, de haber llegado a un mundo grande de caminos alternos que es imposible de aprehender en una sola mirada. Y si la instalación consta de dos habitaciones principales lo que funciona es el principio de subordinación, uno es el principal y otro es el secundario, después, en instalaciones de tres, cuatro y cinco habitaciones lo que comienza a “funcionar” es, o el principio de una serie, o lo que emerge es una “deriva” no premeditada acompañada de un sentimiento de no-subordinación entre los espacios. La reacción natural a encontrarse en un sistema de esta naturaleza es el sentimiento de que “este” mundo está desorganizado hasta el punto de causar el temor extraño de que no tiene salida más adelante y que el regreso se ve difícil y lejano. Pero, por supuesto, esto va acompañado de una fuerte sensación de inmersión y que este mundo de muchas habitaciones se apodera de ti: las impresiones de un cuarto se suman a las del siguiente, y el sentimiento de que esto es algo fuera de lo ordinario y que estás siendo arrancado de tu estado natural es muy fuerte. No importa qué tanto el espectador note que este medio ambiente es artificial y forzado, gradualmente, al perder la orientación en el sistema de habitaciones, también pierde el sentido de cuánto tiempo ha pasado en ellas. Al sumar todo esto, y a pesar del

sentimiento fuerte de estar “atrapado”, el interés en lo que lo rodea, puede ser, y en parte es, de naturaleza represiva.

Este sentimiento de soledad y confusión, un sentimiento que pronto lleva al aburrimiento, puede evitarse estableciendo una ruta principal a través de la instalación sin que esto de ningún modo restrinja la libertad de movimiento del espectador. Esto se logra a expensas o por cuenta de “pasillos” bien concebidos, pasajes entre las cosas que aparecen inesperadamente, objetos extrañamente dispuestos que obstaculizan el paso al mismo tiempo que abren otras posibilidades de paso.

Una estructura más precisa y vivida en el sentido dramático está conjuntada en la disposición seriada de las habitaciones. En este caso cada habitación juega el papel de un concepto unificado inventado, una idea que el espectador dilucida solo al llegar hacia el final de la instalación, es decir, al llegar a la última habitación.³

No menos fuertes que los medios plásticos son los recursos que son enteramente narrativos, entre los cuales citaremos la “trama”, el “evento” y el papel especial del “texto”, todos los cuales agregan nuevas dimensiones a los medios plásticos antes descritos e imparten a la instalación la misma “totalidad” que subyace en su definición.

121

Al ingresar a la instalación, el espectador debe entender su trama, de qué se trata, qué sucede aquí. Si en una obra de teatro se le permite a la trama ir apareciendo a medida que la acción se desarrolla y no de golpe, en la instalación total desde su condición estática, todo debe ser presentado inmediatamente. La instalación no solo indica el lugar de la acción, sino lo que sucedió en el lugar, quien existe, o existió, en el lugar, y lo que le sucede. En cualquier trama existe un pasado, un presente y un futuro, y la instalación total estática debe incluir y preservar todas estas temporalidades, no de modo menor en como describe Lessing al grupo *Laocoonte*, “congelar” y preservar para siempre la trama. Solo queda un pequeño detalle: encontrarla; pero debe ser especialmente adecuada a la instalación. Tramas literarias “errantes” suelen ser inadecuadas, al menos en mi experiencia.

Por ejemplo, hay tramas que fueron diseñadas específicamente para la instalación total: La destrucción de algo que hasta ese momento tenía la apariencia de algo confortable y tranquilo, o al contrario, la construcción de algo que se nos presenta como incompleto, materia prima sin elaborar. Estas tramas son adecuadas para los muchos desarrollos en los cuales el “tema”, el héroe que construye o destruye siempre será aparente; tramas que están “magnetizadas” tradicionalmente, que atraen y mantienen la atención; es suficiente visualizar espectadores mirando, como embrujados, la construcción o destrucción de un edificio. No menos rico en posibilidades es el grupo de tramas que podrían ser descritas así: “¿Qué hace (hizo, hará) este personaje en esta habitación?” Una trama magnífica para una instalación total será utilizar material biográfico o autobiográfico (auténtico o inventado) que también permite construir una instalación sobre un guion temporal. Ya mencionamos que la instalación total incluye activamente al espectador ubicado dentro de ella, es como si su ser, su personalidad, se dividiera durante el tiempo que está dentro de la instalación total: por un lado, es atrapado por ella, por el otro es un observador, tanto de lo que lo rodea como de sus propias reacciones a aquello que lo rodea. En este sentido, muchas tramas de instalaciones tienen la intención de ser eventos en los cuales el espectador deviene “héroe” y hasta cierto punto, la “víctima”.⁴ La instalación *El gran archivo* (Museo Stedelijk, Amsterdam, 1992) sirve de modelo para esto.

Al ingresar a las primeras habitaciones, el espectador observa una cantidad numerosa de mesas con cuestionarios dirigidos a varias categorías de ciudadanos. Las mismas preguntas están colocadas sobre los muros por encima de las mesas.

Al pasar a las siguientes habitaciones, el espectador gradualmente llega a pasillos estrechos formados por barreras pequeñas y mesas idénticas entre las cuales se le obliga a pasar; pasa de ser observador a participante, estas preguntas están dirigidas a él, y “debe” proveer respuestas sobre cuestiones familiares, sociales, financieras y sexuales. La máquina burocrática anónima prueba al espectador.

Cualquier trama puede ser usada, pero todas deben ser comprensibles, o conocidas a cualquier persona desde su experiencia, deben apelar a emociones y estados humanos naturales. Es un error, en mi opinión, cuando se escogen

tramas para instalaciones que son demasiado exóticas o excesivamente abstractas. Siendo así, son incapaces de encender el principal motor de la instalación total, aquello por lo que vive, la puesta en marcha de la rueda de asociaciones, analogías culturales o cotidianas, memorias personales, y por supuesto, nada invoca una explosión de asociaciones y memorias de imágenes agrupadas en torno a una trama como lo hace la del "monumento", que parece haber sido creada especialmente para la instalación total. La construcción, atmósfera y estructura de la instalación total es desde un inicio conveniente para preservar y reestructurar el pasado, para recrear una memoria viva, que es, estrictamente hablando, la idea y meta detrás de cualquier monumento: un monumento, sea para una "personalidad" pequeña y desconocida, tanto más merecedora de un monumento y la rememoración; un monumento a una familia que vive su vida particular compleja y difícil, un monumento a un grupo de amigos que han colaborado por años; un monumento, ultimadamente, a una época que ha pasado para siempre, la cual, a pesar de todos sus horrores, fue la que vivimos.

Y a pesar de haber encontrado una trama exitosa, la instalación total pierde su sentido si no posee un punto principal propio, si carece de la "agudeza" que debe existir en cualquier variante de instalación. Estamos hablando de incorporar a la trama un evento particularmente agudo e inesperado.

123

Si la instalación es en esencia un evento extraño en el mundo generalmente equilibrado de las exposiciones de museo, entonces en lo que estamos pensando es en sí la extrañeza, en la excepcionalidad dentro de la "vida" de cada instalación. Daré unos ejemplos para aclarar este punto. La construcción del interior de un museo de estilo antiguo en el espacio de una galería contemporánea es de por sí una rareza, un sinsentido, las goteras y el sonido que producen entonces resultan en una rareza dentro de la rareza.⁵ La construcción de un apartamento comunal dentro de esa misma galería⁶ es el mismo tipo de rareza que lleva al *Hombre que voló hacia espacio desde su habitación* a un nuevo grado de extrañeza. El *Club de propaganda política* en el espacio del MOMA⁷ es simplemente un sinsentido, pero la aparición de "pequeños hombres blancos" en este club es un sinsentido de proporciones mayores.

Durante el movimiento del espectador por la instalación, semejantes eventos son el punto culminante de la “travesía”, y es en este sentido que cualquier instalación presenta una forma o arco en tres partes, en donde el comienzo lleva gradualmente a la revelación o experiencia principal y la última parte existe después de que esta ha ocurrido. La ubicación correcta de este punto, no muy tarde no muy pronto, en el espacio de la instalación es una de las mayores dificultades en la realización de una instalación.

Finalmente, el texto, la historia, comentario, cédulas al pie de los objetos es uno de los elementos más importantes en la revelación y expansión de la trama. A menudo, en su complejidad y plenitud, la trama de la instalación no puede ser aprehendida y entendida con solo mirar objetos dentro de una situación en el espacio. A menudo, y de manera simultánea, el texto de una instalación lleva a cabo su propio juego con la dimensión visual semejante a la del texto en un aria de ópera. Su papel es especialmente importante para describir circunstancias secundarias de la trama, proporcionando las características de los “personajes” en cuestión, en donde es necesario detallar o se requieren detalles de tipo contextual. Cuando el texto aparece como fragmentos de habla grabados, introduce a la instalación la voz humana, la escuchamos, leyendo elocuciones llenas de expresividad especial. El texto desempeña un papel anticipatorio importante, como un programa de mano en el teatro, si se coloca a la entrada de la instalación o para realizar anuncios inesperados en puntos de “transición” del movimiento a través de la instalación.

En casos donde existe mucho texto, dos o tres páginas, el texto retiene la presencia del espectador en la instalación, estas pausas confieren al recorrido del espectador una cualidad rítmica, estableciendo “acentos-pausa” específicos a su paso.

Uno de los usos más importantes y al mismo tiempo paradójico del texto en una instalación “total” no es el paralelismo y unidireccionalidad del movimiento entre los órdenes visual y verbal, sino al contrario, es establecer significados opuestos. Cuando el espectador mira algo en la instalación y asume que lo entiende correctamente y lo define, un texto próximo refuta esta presunción e imparte a lo visto un giro inesperado completamente diferente en su

interpretación. Esta elaboración del significado de lo que se mira y lo que se dice de ello, juega un papel fundamental, sobre todo en pequeñas instalaciones, como un “mini” dispositivo “pivote”.⁸

Cualquier disparidad entre el objeto visual y el texto junto a él, como la de una pintura y su inscripción, es un dispositivo que “funciona” de manera poderosa, solo es importante considerar que esto no sea un dispositivo por separado tipo “Magritte”, sino como una paleta de colores en la totalidad de la instalación, y especialmente, en su estructura dramática, la cual ha sido discutida en esta conferencia. Se puede decir que en comparación con la luz, la música y otros medios, la dramaturgia de la instalación total, su trama, es uno de sus aspectos más interesantes y menos desarrollados y revelará todas sus posibilidades en el futuro.

1. A menudo, la única.
2. Un pequeño “paso” anterior a la puerta de la calle.
3. *El gran archivo*. Museo Stedelijk, Amsterdam, 1992.
4. En un punto que no es peligroso a su persona.
5. *Incidente en el museo o Música de agua*, Galería Ronald Feldman, Nueva York, 1992.
6. *Diez personajes*, Galería Ronald Feldman, Nueva York, 1988.
7. *El puente*, MOMA Nueva York, 1992.
8. El compositor de *Diez personajes*, The White Cube , Museo Portal, París, 1993.

CONFERENCIA DOCE

LA PINTURA Y LA INSTALACIÓN "TOTAL"

Hoy en día la situación en el mundo del arte se caracteriza por la oposición, entre otras, conocida por todos de: “La pintura” vs. “La instalación”. Los “Pintores” no hacen instalaciones, los “Instalacionistas” no hacen pinturas. Para aquellos que pueden representar el mundo interno y externo en el plano bidimensional de la pintura, resulta incomprensible cómo y por qué es necesario agregar la tercera dimensión, y qué hacer con ella si no es una escultura. La elaboración de formas “puras” y todos los métodos posibles para hacer una pintura han alcanzado tales niveles de superioridad durante su historia y existencia, que a la vista de este sistema sofisticado, cualquier instalación parece caótica y amorfa. Por otro lado, la tendencia minimalista, que reduce todo al principio purista, elimina la diferencia entre estos géneros, “pintura” e “instalación”, en general reduciendo todo a la unidad de un principio común.

Al mismo tiempo, exactamente la misma demanda para la “división y pureza de nuestras tendencias personales” dicta a aquellos involucrados con la instalación, hasta donde es posible, a mantenerse distantes de la “pintura”, a desarrollar sus propios métodos y dispositivos.

Podríamos continuar con las distintas nociones y yuxtaposiciones de estas dos, si no es que tuviéramos que admitir un grado de “desinformación” sobre la cuestión y la seducción vana de la apreciación del “estado general” y el “estado actual de las cosas”.

Y sin embargo, aún permanece una “fantasía teórica” sobre este tema que me surgió reciente y espontáneamente. Es igual de contenciosa que las otras, pero pretende explicar, si no la realidad de los procesos que ocurren a gran escala en la historia del arte (¡Y, ah!, ¡Qué tentación, abarcar y describir todo!), sí al menos aquellos problemas de los cuales me ocupo desde mi “pequeña trinchera”.

Esta hipótesis se ocupa de los orígenes de la instalación en Occidente y en nuestro país (lo que tengo en mente es la Unión Soviética, no logro acostumbrarme a la palabra Rusia: viví toda mi vida allí y no me siento ruso, sino más bien, una persona soviética, un artista soviético). Como lo veo, las raíces de la instalación occidental se remontan a diversas prácticas de *happenings* y exposiciones ampliamente desarrollados que se diseminaron a través del mundo del arte occidental después de la guerra y que fueron continuados virtualmente por todos los artistas que subsecuentemente retomaron la instalación. A pesar de la enorme diversidad de formas y dispositivos usados en la técnica de la instalación, y a pesar de las expresivas aproximaciones individuales, este pasado de *happening* funciona y es transparente en estos trabajos de manera clara. J. Kounellis, R. Rauschenberg, D. Oppenheim, A. Kaprow, R. Horn, J. Benys, Nam June Paik, la lista podría continuarse, organizaron y participaron en muchas acciones antes de realizar instalaciones, o continuaron haciéndolas simultáneamente. Simplificando un poco, podríamos decir que para ellos la instalación es el residuo de la acción, lo que ha sido descartado, permanece lo estático, los objetos después de que la acción se ha completado y los actores y el público se dispersaron. En esencia, es el detrito, sucio y “sin barrer”, los trozos de lava fría y amorfa después de que el fuego y la energía que les dieron vida se han disipado, dejando detrás estas formas vacías y frías.

Sin embargo, esta basura no se recogió, o limpió y metió en un cubo, sino más bien se preservó cuidadosamente y alguien vigila que no sea alterada. En general esto es totalmente correcto. Así como la lava conserva la memoria del estruendo y la llama de los cataclismos subterráneos, así lo hace cada una de las instalaciones de estos artistas; el pasado que engendró la instalación vive y se preserva en ellas. Viven y existen en virtud de esta actividad pasada, su

dinámica, espontaneidad e impredecibilidad, es lo que produjo la condición de impredecibilidad y “originalidad” de aquellas formas las cuales surgieron como resultado. Incluso cuando no existe registro de ninguna acción preliminar detrás de la preparación de la instalación, seguramente los artistas recrearon previamente este proceso en su imaginación y se puede apreciar este trabajo previo en cada una de ellas, es muy fácil recrear las tramas que las produjeron.

Me parece que el proceso por el cual apareció la instalación en el Este fue completamente diferente. No puedo mencionar un número suficiente y convincente de ejemplos, lo que queda es reconciliarnos con el hecho de que esto es una especulación teórica pura. Me interesa no tanto establecer una verdad histórica, sino más bien, una versión específica que reforzaría “objetivamente” lo que en esencia es enteramente subjetivo.

En la vida artística de posguerra de la Unión Soviética, no podrían haber existido *happenings* de “autores” por razones enteramente comprensibles.¹ No existía semejante tradición, y las razones de su aparición y las razones para la aparición de la instalación y sus raíces, su “árbol genealógico”, se enraizaron en suelos completamente distintos.

129

La discusión en las conferencias anteriores sobre la “trama”, el “personaje”, la “dramaturgia” de la instalación pueden entenderse a modo de ilustrar que el papel del teatro, y en particular el de la escenografía, jugaron un papel esencial en la aparición de la instalación. También podemos postular que la práctica de la exhibición ejerció una gran influencia en ello: toda clase de manifestaciones, “representaciones”, exposiciones pomposas, que arruinaron la vida expositiva en la Unión Soviética en donde existía un culto entero a la cultura de demostrar “nuestras victorias y logros”, una forma única de “expoarte”².

Hasta cierto punto, la primera y la segunda proposición son justas. Pero la influencia de la “pintura”, de la cualidad pictórica, fue definitiva en la formación de la concepción sobre la instalación “del Este”, pero esta fue más en el sentido directo, en el sentido fundamental; es decir, como la “pintura del mundo que nos rodea”. Estamos hablando aquí de la pintura en el modo en que lo era en los orígenes, justo después de su aparición en la Italia de los siglos XIV-XV y en Alemania durante la misma época. Este fue un momento en que su marco

era el marco de la ventana. Más allá de la ventana se desplegó un mundo que brillaba diverso, “lejano”, “mediato” y “cercano”, y que estaba justo después del espectador. Esta fue la pintura de una época que vivió con sorpresa y felicidad la posibilidad de repetirse con precisión, de forma virtual y con ilusión completa. Una época que vivió y se movió más allá de la ventana. Fueron años que vivieron con fe en esta ilusión. La pintura misma fue la realización de esta ilusión, su propia pureza conmovedora era solamente el comienzo de ese proceso que se completó hace relativamente poco tiempo, cuando ya en su cualidad de “cosa” empezaron a cortarla con un cuchillo, a llenarla de agujeros, a montar bicicleta sobre ella, y a derramar sobre ella frascos de pintura. Sin lugar a dudas, “la pureza y la santidad” la recibió del icono, que era un fragmento de secularización en el momento en que ella surgió. Pero en ese período fue también una pintura integral del “mundo terrenal”, que reveló una nueva conciencia extraída de su horizonte “terrenal” y no del “celestial”. En este sentido, fue un nuevo modelo secular cuyos orígenes y mecanismos divinos no provocaba tanto hacer brillar sino “hacer a las cosas traslúcidas”.

130 La pintura del mundo entendida de esta manera, nos parece se encuentra en la base del entendimiento de esta instalación “del Este” que estamos describiendo. Tal instalación, no importa qué temas trate, confía en dos características de la pintura: lo ilusorio de su capacidad gráfica, su “pictortoricidad”; y su plenitud, la capacidad que tiene de servir como “modelo” universal. Esto significa una especie de “pictoricidad total”, que se conecta directamente al género de la instalación “total”. Solo en ella pueden estar organizadas la multitud de maravillosas “obras” artísticas (de forma óptica y no de modo físico, por supuesto, habiéndolos dibujado en el lienzo) y quedar suspendidas en el aire. La práctica de trabajar en las instalaciones “totales” demanda, en este sentido, de un trabajo increíble debido su cantidad y complejidad. El espectador se mueve alrededor de la instalación, y la demanda que emana de lo dicho anteriormente es que en cada punto de este movimiento, empezando por el momento en que entra en la instalación, él debería ver una “pintura” que sea plena y completa en su expresividad. Esto no solo desde algún punto específico, seleccionado y óptimo, sino desde absolutamente cualquier sitio de la instalación, a lo largo de todo el recorrido seleccionado libremente por el propio espectador, desde

cualquier punto en todas las direcciones, así como si quisiera detenerse y darse la vuelta. En otras palabras, la imagen de la instalación debe surgir como una imagen de la pintura.

Dado tal reclamo para la "pictororicidad" total, lo que ocurre a través de este medio sorprendente es la combinación, la interacción del espacio tridimensional de la instalación y, en esencia, la percepción bidimensional de cada segmento de este espacio, por lo que el espacio artístico tridimensional es percibido por el ojo como un conjunto infinito de estos segmentos. Por otra parte, cada uno de ellos debe ser vivo y poderoso en su terminación, de forma que la imagen unificada de todo el conjunto resultara, a su vez, como una consecuencia de ello. En un sistema de este tipo, algo no calculado, y en esencia no construido, no hecho, generará un agujero, un vacío en toda la estructura que se construyó con tanto trabajo, lo que conducirá al fracaso de todo el concepto. En esto radica la dificultad de este tipo de obras, pero aquí también se encuentra el poder de una instalación total que se ejecute bien y con precisión. En un sistema así, el espectador, termina dentro de un caleidoscopio de innumerables "pinturas"; pero a diferencia de un caleidoscopio, aquí no hay líneas o bordes entre sus elementos, por lo que inevitablemente termina en una cautividad aún, incluso, en el caso de estar consciente de los medios utilizados para conseguirlo. Todos estos dispositivos de influencia están incrustados, están en el nivel de la memoria inconsciente de la percepción de las pinturas, y lo que es más interesante, de las "pinturas" no solo de "la historia del arte", sino de las "pinturas" de la experiencia cotidiana de la vida real. El principio de influencia de este complejo estéreo de pinturas se basa en la completa y convincente suposición de que no importa cómo veamos el campo que nos rodea por todas partes en la vida presente, en nuestra memoria emergen (más probable es que se conserven allí), en forma de *ready-made*, bloques visuales concluidos que no se pueden considerar que sean las pinturas exactas de nada. Lo que resulta más interesante es que estas "pinturas" no son tanto individuales como universales. Por lo tanto, creando estos "bloques" (que pueden constituirse por la luz, la esquina de un objeto, una taza colocada sobre un libro) en la instalación, el autor de forma totalmente automática, pues él tiene la misma memoria que los otros, puede invocar un resultado similar en el espectador. El conjunto,

las combinaciones de tales “llaves” puede crear acordes y melodías de las que rigurosamente se conforma la integral “sinfonía visual” de la instalación total. A partir de esta en particular, viene el efecto inesperado de “reconocimiento” que se apodera del espectador inmediatamente después de su entrada a ella. Esto viene de la sensación de que estas “pinturas” ya se han visto en alguna parte sin importar si ya han sido elaboradas o no. La pictoricidad de todo lo que se ve, lentamente activa el mecanismo de la memoria. Es interesante que la aparición de este misterio pictórico se produce en cualquier instalación total independientemente de las cosas que estén ubicadas en ella, de lo que rodea al espectador; sin importar lo patético o la banalidad de lo cotidiano que podrían estar representando. Incluso todo lo contrario es cierto, la más banal cotidianidad en el entorno de la instalación es más familiar para cualquier espectador que una serie de “pinturas”. El espacio de la instalación está más lleno y lo que es más importante, resulta más íntimo debido a cada uno de los recuerdos y las asociaciones que están engendrando los elementos del espacio de esta instalación.

132

Pasemos al dilema de la “pintura” o la “instalación”, como diríamos, “a la luz de lo anteriormente dicho”. Ya está mucho más claro, por “lo antes dicho”, que una pintura, una pintura en su marco, puede ser incluida en una instalación total en la forma más natural como parte de ella. Nada molesta allí y no molesta nada más. Esta no es la yuxtaposición de dos mundos, sino más bien su “existencia conjunta” en la que, por supuesto, la instalación no debe convertirse en parte de la pintura, sino todo lo contrario. A pesar de ello, vamos a hacernos estas preguntas: ¿Qué metamorfosis le producirá a la pintura dentro de la instalación? ¿Qué va a adquirir, que va a perder? ¿Qué cualidades van a salir a la superficie, y qué va a desaparecer en las sombras? ¿Qué le va a ocurrir a la instalación cuando un cuadro está colgado en el interior de la misma? Antes de responder a estas preguntas, vamos a preguntarnos otra, que se conecta directamente con las anteriores: ¿Quién es el autor de la pintura o las pinturas que se incluirán en la instalación total? La comprensión y la solución de todo el problema de la “pintura en la instalación total” como un todo depende de la respuesta a esta pregunta, y esta no es tan simple.

Pero esta pregunta no se puede resolver sin una respuesta a otra que se plantea significativamente más amplia: ¿Quién es el autor, en general, de toda la instalación total en su conjunto? Pero esto ya suena ridículo de alguna manera. Es aquel, por supuesto, cuyo nombre figura en el cartel, el que lo pensó todo, el que lo construyó, el que hizo todos los detalles. El error subyace aquí, precisamente, en la lista de estos predicados separados por comas. La autoría es la conjunción, la combinación, de al menos tres personajes cuyas acciones abarcan completamente diferentes naturalezas y formas de pensar, pero que existen en dependencia específica de unos respecto a otros. Vamos a llamarlos: el “artista”, el “director” y el “crítico de arte”.

Ya hemos hablado muchas veces sobre el estado psicológico del espectador en la instalación total, sobre el hecho de que él debe creer en la realidad de lo que se construye en torno a él, y al mismo tiempo, no creer en ella. Él debe creer en el hecho de que lo que está delante de él es un “espacio social”, específica y precisamente construido, y al mismo tiempo dudar de esto, para ver que todo a su alrededor está especialmente construido. ¿Cómo debería el espectador, en este caso, relacionarse con los dibujos y las pinturas que cuelgan en la instalación?

133

Como se desprende de la actitud tradicional de estos objetos, si el espectador cree en algo de la instalación, es en la “identidad” de estas cosas y, naturalmente, en la “identidad” del autor que los hizo. Por lo tanto, es completamente natural que la cualidad de estas cosas, si se supone que deben ser percibidas como obras artísticas totalmente valoradas y no como los detalles del entorno social de la instalación, debe ser lo suficientemente elevada y estar en el nivel, al menos, de los tipos de dibujos y pinturas que se muestran en buenas exposiciones.

El tipo de artista que produce estas pinturas también nos es familiar, y tradicionalmente experimentamos confianza y un tipo familiar de estima hacia él. Consideramos que le encanta increíblemente su trabajo, que es intuitivo, impulsivo, talentoso, que ha elaborado su propio estilo individual a través de muchos largos años de trabajo, que está inmerso en su trabajo, etc. En una palabra, la imagen de este artista es bien conocida en la literatura artística y en la historia del arte.

Al segundo coautor de la instalación deberíamos llamarlo el “director”. Él es el que construyó toda la puesta en escena de la instalación para ayudar al espectador a discernir mejor lo que el “artista” creó, para proporcionar una comprensión de las circunstancias y el entorno en el que trabajaba. A él le concierne la plena, profunda, benevolente comprensión de la obra. Es el que dice lo que ayudó y lo que impidió la realización de la obra.

Él asumió gran cantidad de trabajo en el interior de la instalación. Construyó todo el conjunto de locaciones, proyectó y construyó las vitrinas, los suelos, los armarios si los hay; construyó todo el interior. Él instaló la iluminación. Creó, en última instancia, la atmósfera misma de la instalación y todo lo demás con el fin de llevar a cabo lo que el “artista” creó, la personalidad misma del artista.³

Pero ya estamos empezando a dudar de su trabajo, al ver su intención en todo, la comprensión de que todo fue hecho especialmente por él. Todo el “escenario” aparece y se construye como una decoración de teatro. De esta manera, también acontece la actividad del “director”, la profesión de decorador, de diseñador, que es en gran medida secundaria y no es comparable con el trabajo creativo, carismático del “artista”.

El tercer coautor es el “crítico de arte”. Su tarea consiste en corregir el trabajo del director, pero no dentro de la obra de la instalación y no en lo relativo a las preocupaciones del artista, que se encargará de hacer frente a estas preocupaciones sin ayuda ajena, porque ese es su trabajo. Él, el “crítico de arte” corrige, si se puede expresar así, el “trabajo” del director con el mundo externo. El trabajo del director debe ajustarse a la situación que existe hoy en el gran mundo de la producción artística, que debe encajar en su contexto, y esto significa que la preocupación del director, el tema de su atención no será la ejecución, este no le concierne a él, sino el concepto en sí que la instalación encarna. Esto es precisamente lo que debe él estimar, establecer cuál es el concepto que existirá en la instalación, encajarlo en el contexto señalado, y cuál no debe ser abordado.

Si establecemos un paralelismo entre la creación de la instalación y el mundo del teatro, al “artista” le corresponderá el actor, al “director” el director escénico, y al “crítico de arte” el director del teatro que valora cuidadosamente todas

las circunstancias: la situación existente en el mundo teatral, las posibilidades genéricas de su teatro, la calidad de la obra propuesta para llevarla a escena, las finanzas, la profesionalidad del grupo de trabajo, etc. La tarea del "crítico de arte" es encontrar y calcular lo que es prácticamente imposible: deducir, determinar, reconocer el lugar que este trabajo va a ocupar en la cambiante, infinita, multidireccional red del arte contemporáneo; calcular la "trayectoria" de su movimiento en los campos magnéticos complicadamente diseñados. "El crítico de arte", en este sentido, es un título bastante preciso. Al no ser un profesional de las obras instalativas y, en general, no estando estrechamente relacionado o interesado en ellas; él, que solo posee una habilidad, la orientación en la historia de las tendencias artísticas contemporáneas, "mirando por todos lados" puede llegar a ser capaz de descubrir y definir lo que existe, así cómo se moverán las instalaciones creadas por estos espacios en virtud de su propio concepto.

Por supuesto, el conocimiento de la historia del arte y sus precedentes es importante en este sentido, pero más que nada, él va a usar su propia intuición en las estimaciones. Pero la intuición y las selecciones relacionadas con esto son aún más indeterminadas y efímeras, inspirando aún menos fe y confianza que las decoraciones del "director". Sabemos que por muy intuitivo que sea, habrán eventos inesperados y accidentales, y el éxito de los procedimientos de un tipo específico en el pasado no tiene por qué servir como guía en la actualidad.

Gracias a Dios, que en esta diatriba hay algo en lo que podemos confiar, que se ha probado históricamente: en el artista genuino y en la pintura (dibujo) producida por él. Éste es el verdadero nudo "ético" de la instalación, es su absolutamente inamovible "piedra angular".

Por cierto, una duda, una pregunta viene a colación con la mención de la "piedra angular": si la obra está hecha por un artista genuinamente talentoso, y todas las obras originales y talentosas podrían estar una al lado de la otra en una sola fila, difiriendo solo en el argumento y el estilo, pero no en la calidad; entonces no es posible, simplemente "por verificación", introducir y situar dentro de la instalación al cuadro de un "artista", a obras "genuinas y talentosas", como por ejemplo, *Viento fuerte* de Ruisdael.

Después de haber llevado a cabo un experimento de este tipo, es fácil convencerse de que nada bueno puede salir de ello: la instalación se derrumba y muere rápidamente. Nada bueno tampoco procede de la acción inversa: expulsar el trabajo de un artista de instalaciones más allá de los límites de la instalación, sin su propio ambiente, luce divertido y ridículo, y sobre todo, inauténtico y desprovisto de talento.

Ambos experimentos nos llevan a una conclusión natural: la pintura que se encuentra en la instalación representa la misma ficción que la decoración de esta, que sus objetos y su luz, al igual que los intentos intuitivos de adivinar lo que significa esta instalación entre todas las demás. Por supuesto, el “artista” en sí mismo que produjo estas pinturas es del mismo tipo de ficción, incluso de una ficción que puede ser mayor: no hay tal “artista” en ningún lugar y nunca existió, solo había un “artista-personaje” y si tiene un nombre, una biografía y hasta una fecha de nacimiento,⁴ entonces todo es inventado, tanto su lugar de nacimiento como su biografía.

136

¿Significa esto, que todo es engaño y ficción, que en la instalación, en la totalidad de su estructura de múltiples capas, no hay un “punto de verdad”, que no hay una autenticidad mayor en la que uno podría creer?

Sí existe, por extraño que parezca, y se encuentra en esa misma pintura; pero esta no está en la autenticidad de la mano del artista, no en la autenticidad de su estilo, no en la autenticidad de su maestría, no está en la autenticidad de la inspiración de un maestro brillante.

Lo que sirve como autenticidad es “la pictorialidad” original, de la que se habló al comienzo de nuestra conferencia, y más precisamente, aquella “pintura del mundo” original, que fue más allá de la ventana. Y aunque este mundo más allá de la ventana fue dibujado por diferentes maestros, todo su poder no residía en esta o aquella mano magistral, sino en ese mundo que brilla genuino y real, que era visible inicialmente a través de la “ventana” y en el que cada uno de estos maestros creyeron. Lo más fuerte es que dirigimos el flujo de luz sobre nuestra pintura ficticia hecha por un artista-personaje ficticio, será resucitada bajo esta luz, cada vez más soleada, adquiriendo todo el color de la realidad, convirtiéndose casi místicamente en hermosa y viva.

Tal es la repentina e inesperada “resurrección”, el “renacimiento” único de la pintura dentro de la instalación. Tal es su inesperado papel revelador dentro de ella, el abanico que renovó cualidades inesperadas que parecía habían desaparecido para siempre: ser una representación de la realidad externa, llena de armonía. Pero lo más importante de esto fantástico, en la situación de la instalación, es la representación de una visión casi real del “paraíso”, lleno de tranquilidad, luz y paz.

Tal es, por lo que yo puedo resumir, el papel de la pintura en la instalación, tal es la posición que ella ocupa, si es el caso y dependiendo del concepto, se le asigna uno de los lugares centrales. Entre todas las ficciones de instalación, la pintura en sí, al ser doble y triplemente ficticia, puede terminar siendo más real que una silla hecha de madera, que una tetera de metal rota, y que el suelo de mármol bajo las tablas pintadas de la instalación.

1. Por supuesto, hubo excepciones: *Acciones colectivas*, Moscú.
2. cf. Artículos y trabajos sobre “expoart” por el crítico y estudioso del arte, A. Rappaport, uno de los primeros investigadores de este género y el inventor del término.
- 3 “artista” se entiende aquí para nosotros como un concepto general. El coleccionista, que colecciona tarjetas postales; el hombre que colecta basura, el loco que construye un paraíso debajo de un techo en arco, persiguiendo así acciones creativas.
4. E.S. Koshelev. Profesor de Vkhutemas (*Incidente en el museo o Música de agua*, Galería Ronald Feldman, 1992)

CONFERENCIA TRECE

LA INSTALACIÓN "TOTAL" MODIFICADA: "DUAL" Y "ABIERTA"

Ahora examinaremos dos tipos de instalación total las cuales no quedaron comprendidas en la definición que dimos al principio.¹ Después de una descripción y de un análisis de las dos, vamos a tratar de mostrar por qué, sin embargo, se pueden incorporar en la categoría de instalaciones “totales”.

Como ya se ha dicho, toda instalación total es un espacio transformado dentro de un museo o una galería en el que todo está modificado, repintado, especialmente iluminado, y en el que el espectador termina finalmente “dentro”; desde el exterior es imposible ver nada en absoluto, no podemos considerar el lado exterior de la instalación que da hacia el edificio del museo, hacia su entrada, sus escaleras, etc.

Sin embargo, son completamente posibles los casos de instalaciones totales,² como por ejemplo *El Vagón rojo*, *El baño* y *El Museo vacío*. Cada una de estas instalaciones pueden ser percibidas desde el exterior como una especie de objeto fácilmente leíble, totalmente reconocible desde el exterior. En el primer caso, un vagón de tren; en el segundo, un aseo; y en el tercero, un cobertizo de madera clavado rústicamente. Pero, después de haber entrado en el interior de cada una de ellas, el espectador termina en una totalidad “ordinaria”, en una instalación cerrada: una pequeña sala de visualización, un apartamento pobre de dos habitaciones y un museo provincial.

Estos tres objetos fueron construidos en el territorio de las instituciones artísticas: en la edificación grande y alta de la Kunsthalle de Düsseldorf, en el patio Fridericianum en Kassel y en un gran almacén cerca de los estudios de arte de la Escuela Superior de Frankfurt. En relación con el espacio de las

instituciones artísticas, cada uno de ellos fue percibido como un objeto social simple; un aseo, un vagón de tren y un cobertizo, y en consecuencia, quedaba anticipado fácilmente su contenido interno. Pero en cada caso una gran sorpresa aguardaba al espectador. El efecto principal de la instalación total, una transición acontecida al espectador hacia un mundo diferente que es nuevo para él, comienza a trabajar de forma inesperada tan pronto como el visitante cruzaba la línea que separa el espacio exterior del interior.

El cambio de impresiones se realiza a través de un contraste total con las expectativas preliminares: el espacio social interior del baño existente resultó ser una residencia privada; el vagón de tren crudamente construido sobre una plataforma de hormigón en el centro de la ciudad se convierte en, gracias a la música y la iluminación especial, en una pequeña sala de teatro con una “máquina del tiempo” en el que el espectador se encamina hacia el pasado; la gran caja de madera improvisada “al azar” se convierte en el interior de un museo provincial “ricamente” decorado. Lo más simple e incomprensible era la apariencia de estas instalaciones desde el exterior, lo más fuerte e inesperado era la impresión que aguardaba al espectador en el interior.

140

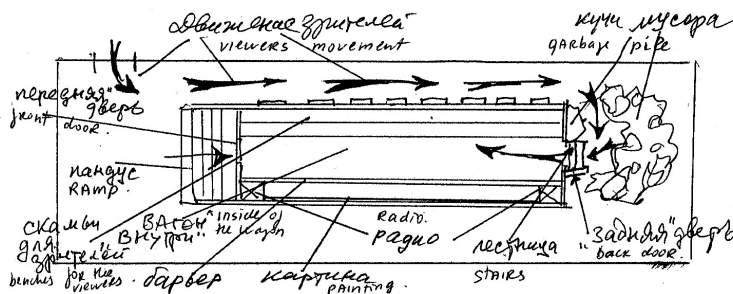
Será interesante analizar cómo el espectador se mueve desde el medio externo hacia el interior y la metamorfosis de estados que tienen lugar como resultado de ello. Tomemos, por ejemplo, *El vagón rojo* (Kunsthalle, Düsseldorf, 1991 y MAK, Viena, 1994). El espectador en ambas exposiciones se acerca frontalmente, hacia la “cara” de la instalación. (En la primera exposición este lado se enfrenta directamente a la puerta principal de la sala, en la segunda, aunque el propio vagón de tren se alce sobre un alto pedestal en el parque del museo es visible ya en su totalidad a lo lejos, la puerta del pabellón de vidrio por la que se puede entrar también está girada hacia su fachada, a su lado delantero). De acuerdo con el concepto original, el espectador debería ascender por una rampa, haber empujado la puerta y entrar. (El error de este concepto y la forma en la que se corrigió se discutirá un poco más tarde. Este “error” y su análisis tienen relación directa con el problema que se examina acerca de “el exterior y el interior de la instalación”). El espectador ve esa puerta bastante cerca de él, pero no camina hacia ella, no asciende por la rampa, aunque esta puerta se encuentra en el eje de su movimiento. Por supuesto, usted podría

atribuir todo lo que le sucede al espectador a la posición de la puerta, que está cerrada. Pero no es poco importante, y tal vez sea muy importante, otras de las razones de la indiferencia del espectador y su falta de curiosidad: todo el vagón de tren con todas sus estructuras, sus pinturas en las paredes externas y la alta escalera, ya representaba un objeto de interés en sí mismo, como un único objeto escultórico que uno instintivamente quería examinar y recorrer. Es como en estas exposiciones de tecnología aeronáutica donde uno primero examina el avión o el cohete desde el exterior y solo entonces avanza dentro (y algunas personas, incluso, no entran).

Tanto en Dusseldorf como en Viena el espectador, se acercaba al vagón del tren y comenzaba a moverse a lo largo de la parte derecha o izquierda del mismo, dependiendo de qué esquina del vagón estaba más cerca para él, sin prestar especial atención a las pinturas colgadas en las paredes. Esto estaba totalmente justificado, porque a pesar de su "pintoresca" apariencia, las trataba como a adornos, como a un atuendo decorativo del vagón.

En ambos casos, tenía algún tipo de interés especial para ir al extremo del coche y mirar a lo que estaba en el otro lado. Tal vez, era algo infantil: "¿Y qué hay al final, tal vez algo inesperado e interesante?". Este interés por "lo que está ahí, a la vuelta" se intensifica aún más cuando a la vuelta de la esquina resulta que hay una puerta semiabierta en el vagón, donde entre montones de basura se puede ascender por una escalera. La entrada "trasera", la puerta semiabierta, los montones de basura por todas partes, sobre todo el primero y el tercero, crean un estado totalmente diferente en el espectador antes de que él acabe entrando. Si hubiera entrado en el coche a través de la puerta principal central, se sentiría como el maestro ante quien todo está al descubierto y sabido, como para que capte su atención. Dada esta composición de la entrada, habría sido imposible esperar que en el interior hubiera algo que consiga cualquier atención particular.³ Pero, después de haber echado un vistazo alrededor de la esquina, después de haber visto el montón de basura, las estrechas escaleras, la puerta semiabierta (en Viena era solamente una cortina entreabierta), el espectador siente la incertidumbre de "si entrar o no entrar", y aquí surge el deseo de echar un vistazo dentro. "¿Qué hay, por dónde puedo entrar, tal vez hay algo inesperado?". Cada persona sabe por su propia experiencia que hay

una sensación de semimiedo y semicuriosidad cuando hacemos algo que “no es para nosotros”, que está “prohibido”. Por supuesto, el espectador adivina que todo esto es artificialmente hecho por el autor, y, sin embargo, el reflejo de la “entrada por la puerta trasera” trabaja sin condiciones, así es que toda la arrogancia del “maestro” abandona al espectador. Todo lo que está a punto de ver ahora no es para él, él está aquí “ilegalmente”. Esta transición de “maestro a huésped no invitado”, aquí, en esta situación, puede ser considerada como definitiva (hay una solución similar en *El baño*: donde un contraste diferente funciona, “el visitante legítimo del baño es una persona que termina por error en el apartamento de un extraño”, se trata de una transición de una situación completamente legal a una criminal).



Todo dentro de *El vagón rojo* era lo contrario de lo que había en el exterior del mismo. En el exterior había la luz de un día soleado, dentro estaba en semioscuridad con iluminación eléctrica; las personas afuera estaban caminando o de pie, adentro estaban invitados a sentarse; afuera estaban las voces de la vida, en el interior había música, una especie de concierto. Finalmente, la vida en el exterior era la vida normal y natural, mientras en el interior era artificial, elaborada, pero lo suficientemente “amplia y elevada” como para captar totalmente nuestro campo de atención (2.7 x 9 m).⁴

El espacio interior, tan pronto como el espectador terminaba allí, comenzaba a trabajar de acuerdo con las leyes de una instalación total ordinaria, tal y como las examinamos antes. Baste decir que el coche “tenazmente” acogía a todos los que entraban, los espectadores se sentaban en un banquillo preparado para ellos durante un largo tiempo. Pero aquí aparecía otro momento psicológico

experimentado por muchos en la vida real que comenzaba a trabajar. Uno camina a lo largo de cierta dirección o está buscando a alguien, y de repente, después de haber abierto una puerta, de forma inesperada termina dentro del ensayo de un concierto. Todo el mundo que ha experimentado esto sabe lo difícil que es dejarlo, separarse de lo que está sucediendo en el escenario. Es difícil dejar el encanto de la música, a pesar de que todo a lo que asistimos sea solo un fragmento de algo, y que el conjunto sea para uno desconocido. Algo parecido ocurría cuando el espectador terminaba dentro de *El vagón rojo*. La música con las canciones y los vales de la década de 1930, años de construcción y entusiasmo de los primeros años del poder soviético; la pintura del “futuro brillante”, con los dirigibles, los parques, los horizontes lejanos, la semioscuridad y la sensación de un concierto que se está produciendo en este vagón, no en ese momento, sino tal vez hace 50 años. Todo esto repite la situación descrita anteriormente. Me gustaría asignar a las instalaciones de este tipo la categoría de instalaciones “duales”, que tienen una doble lectura.

Para resumir todo lo anterior, la principal característica de las instalaciones “duales” consiste en el contraste agudo entre los espacios internos y externos, así como el uso de dichos contrastes para fines artísticos.

143

Las instalaciones “abiertas” están construidas sobre un principio opuesto y completamente diferente. Vamos a tratar de describirlas también en detalle.

Incluiremos en esta categoría a las instalaciones que incluyen como parte indispensable de ellas al espacio circundante, todo el entorno natural, todo el ambiente cercano a la instalación, de tal manera que no es posible establecer con precisión el límite donde la estructura artificial termina y donde el ordinario mundo real y la naturaleza, comienza. Es, en general, imposible establecer esta frontera como una cuestión de principio. Todo tomado en su conjunto forma algo unificado, percibido como completo, lo cual puede ser designado como un campo artístico, como un espacio estético único o como un medio.

Entre algunas de esas instalaciones que he construido, someteré a dos de ellas a un examen detallado. Estas son *Escuela # 6* y *El pabellón rojo*.⁵

Escuela # 6 fue hospedada no en un edificio especialmente construido para ella, sino más bien en uno ya existente. El argumento de una “escuela” no podría haber sido más adecuado para este lugar; de hecho, la misma idea de la instalación surgió con la vista a este edificio, mientras yo estaba caminando por su interior.

El tema de una escuela abandonada sirvió como trama de *Escuela # 6*. Esta situación es muy habitual en muchas regiones de nuestro país, donde por una u otra razón la población, principalmente rural, abandona sus asentamientos y pueblos, no queda entonces uno solo de los que solían vivir y trabajar allí, y junto con ellos ya no hay nadie tampoco de los que solían ir a estas escuelas locales o de pueblo. No hay espectáculo más horrible o más triste que las aulas vacías donde el viento, que sopla libremente por las ventanas sin vidrio, hace crujir las páginas de los libros de texto que están abandonados al azar en el suelo, hace rodar las botellas de tinta, los instrumentos de química, así como a la basura que va de una esquina a otra. Mapas y retratos de papel de Darwin y Chéjov están en las paredes descascaradas. Y lo más terrible y más triste es recoger del suelo y leer: “Horario de clases para el alumnos del grado VI, Nikolai Grigoriev”, o ver debajo de las tareas escolares de geometría en un cuaderno del grado 4 [B], la nota: “¡Kolya, haga sus líneas más rectas!”. Y al lado de esto, un ejemplo de cómo se debe hacer. Así se pasa de una habitación a otra, de un grado a otro. En todas partes hay tristeza, desolación, un pizarrón de piedra pizarra en el suelo, armarios con puertas abiertas, instrumentos de física oxidados en los estantes.

Cuando se propuso que yo hiciera la instalación, la residencia de la Fundación Chinati en el sur de Texas, en la frontera con México, invocó rápidamente en mi memoria la imagen de esta escuela, ya que hay una multitud de escuelas de este tipo en mi país. Era el edificio de un antiguo cuartel, con forma de U cuadrada en planta, con la hierba quemada por el sol de Texas en el patio amplio y con dos filas de ventanas vacías y sin vidrio, en ambos lados de una gran edificación no dividida por nada.

Durante la construcción de la instalación, intenté transformar las barracas de la vivienda en una antigua escuela, conservando toda su atmósfera de abandono. Coloqué paneles divisorios en algunos lugares, haciendo “aulas” de

los pasillos vacíos. Hice el vestíbulo de la escuela decorándolo con consignas y carteles. Por encima de la fachada principal desde el exterior colgué el lema “¡Bienvenido!” que fue quemado por el sol. Bajo el alero del tejado clavé, bajo dos banderas cruzadas, un marco sin ningún retrato en el interior, como si hubiera sido arrancado por el viento. Dispuse en las aulas 10 armarios y los llené de accesorios rusos de escuela: libros, pósteres, juguetes, postales. Yo tenía un montón que tuve la oportunidad de comprar en las tiendas “rusas”. Hice murales de aula, pupitres “rusos”, algunos atriles para el aula de música (me ayudaron a obtener un violín con un arco y una flauta). Pero toda la “sal” de la vida escolar se concentró en unas vitrinas de patas delgadas. En cada una se organizaron “testamentos” y acontecimientos que habían tenido lugar en la escuela, y fue como si los “mismos muchachos” hubiesen organizado estas vitrinas. Una colección de rocas dispuestas en su muestrario, con una inscripción en cada una sobre dónde y cuándo se encontraron; un mural sobre una visita al museo de historia local, con postales de él y comentarios de cómo se comportaron allí; también sobre una visita guiada a una fábrica de cerámica; y por supuesto, una exposición de la “vida” de Lenin.

145

Todo esto fue dispuesto desordenadamente, como lo tenía en mi imaginación. Cuando estuvo terminado, todo en su conjunto no podía dejar de afectar a cualquier persona con su tristeza y su drama. Cada uno de nosotros tiene en la memoria alguna escuela vivida por él en el pasado, no es importante si se ha destruido después o si otros continúan estudiando en ella. Ella ya no está y nunca estará de nuevo, esta experiencia es del todo suficiente. Y, por supuesto, las más poderosas “tomas” para cualquier memoria eran la inspección y la lectura de los contenidos de las vitrinas que, como mariposas disecadas, conservaban en sí mismas la vida infantil que en algún momento había sido luminosa, alegre y feliz, llena de conmovedores detalles. Eran vitrinas de cristal preservadas y protegidas como pequeñas urnas cubiertas de polvo. Lo que se ha descrito habría sido suficiente para cualquier instalación “total” construida en un espacio museístico. La peculiaridad de la “escuela” en Texas fue la apertura completa del espacio donde ella estaba y que abarcaba la escuela en todos los lados.

Una de las características del lugar que me sugirió la idea de hacer una escuela de una aldea rusa abandonada aquí, era el paisaje que rodeaba a las barracas; con su vacío y abandono, y lo más importante, la estepa plana infinita en todo el camino hasta el horizonte. Este paisaje invocaba la imagen de un estado huérfano, triste y miserable. Sugería la inutilidad y devaluación de los pueblos del sur perdidos en espacios vacíos y enormes, lugares que eran indefensos frente a la naturaleza árida y severa, del poder despiadado y ridículo que en Rusia, antes URSS, era percibido también como parte del clima, trayendo consigo la sequía, la ruina y la destrucción.

Este vacío sin fin de la estepa estaba fuera de cada ventana de la “escuela” construida, se filtraba a las “aulas” con refulgencia cegadora, como un incendio que inundaba ambos lados, que lo penetraba todo. Y, lo que era especialmente importante y definitivo para esta obra, este soleado desierto abrasador al horizonte que se podía ver desde cada habitación, desde cada corredor, a partir de las interminables filas de ventanas. En el marco de cada ventana estaba una y la misma imagen: una hierba amarilla crujendo bajo el viento, un horizonte plano, un alto cielo vacío por encima de la estepa. Estas imágenes eran visibles desde las filas exteriores de ventanas. Pero desde algunas interiores, que también estaban sin marcos, representando al vacío, desde estos agujeros, se podía ver al sol achicharrando al patio, al césped reseco, imperturbable, con mucha vegetación a la altura de un ser humano, y la tristeza de esta sin cortar. El polvoriento patio coincidía sorprendentemente, resonaba en una sola nota con el abandono de los pupitres y los muebles escolares. Por lo tanto, todos los alrededores de la instalación se convertían en parte de ella; la instalación tan escolar era, a su vez, parte del espacio circundante.

Después de esta descripción, y por supuesto, después de una visita real al sitio, se pueden plantear las preguntas: “¿Pero dónde está la frontera de una instalación de este tipo? ¿Dónde está ese famoso “marco” que separa la obra de arte de la realidad, que gracias a enmarcarla y congelarla, la conduce a otro nivel artístico, a otro nivel estético? ¿Dónde está aquí la frontera entre el arte y la realidad, el mundo de la fantasía y el mundo de la naturaleza?”

No muy lejos, a un centenar de metros de la escuela, en una plaza de concreto se encuentran círculos concéntricos de piedra establecidos por Richard Long. Esta es una de las obras del *Land Art* idealmente inscritas en el paisaje circundante, tanto a través de los materiales como de su construcción. ¿Tal vez, *Escuela # 6* sea también una obra del *Land Art*?

Antes de iniciar una discusión y llegar a algún tipo de ideas explicativas, vamos a describir y proponer otro ejemplo de una instalación total “abierta”. Volveremos de nuevo a la descripción de *El pabellón rojo* que tratamos en la conferencia sobre la música en la instalación. Deberíamos continuar, habiendo confiado ahora en la conexión entre la instalación construida y su paisaje circundante (así como en la situación en una exposición internacional de arte en un centro de cultura y civilización y, en ese sentido, completamente opuesto a la quemada estepa prácticamente deshabitada en el sur de los Estados Unidos). Deberíamos hacer esta descripción extraordinariamente detallada.⁶

Todos los pabellones de la Bienal de Venecia, en su avenida principal comienzan a la derecha de la entrada principal, se levantan aproximadamente a la misma distancia de unos caminos cubiertos de grava. Esta distancia entre el camino y el pabellón está cubierta de hierba, y todo el camino hasta el final de la avenida, hacia el pabellón de Inglaterra, se ve como una alfombra de un verde limpio, bien recortada y barrida bajo la densa sombra de enormes árboles.

Pero ya desde la lejanía se podía ver que algo no estaba bien en un sitio de esta alfombra. Es decir, frente al pabellón primeramente “soviético”, hoy “ruso”, se pueden ver montones de desecho de ramas, tablas esparcidas, troncos y otros desperdicios de construcción. Cuando te acercas más a ella, entonces ves que el propio pabellón y todo el territorio a su alrededor está rodeado por una alta valla hecha de tablas frescas con una entrada visible en el medio de ella. Muchos visitantes, aseguraban que el pabellón no estaba preparado para la exposición, que aún estaba en construcción o que ni siquiera estaba en allí. (Más tarde fue necesario colgar un cartel con una flecha que indicaba “Entrada”). Pero los que no estaban seguros de si estaba abierto o cerrado ya no tenían dudas una vez que habían subido las escaleras y cruzaban el umbral del pabellón. Aquí, antes de que el visitante estuviera dentro de un cuadro completo titulado

“Reparaciones Mayores”, había un estrecho pasillo iluminado apenas por una débil bombilla eléctrica, con un gran caos por todas partes, parecido al interior de una vivienda donde todo se amontona: puntillas en la pared, tarros de pintura, trapos, cepillos, cajas. Después de haber atravesado el camino a través de todo este desorden, la incertidumbre y la vacilación del espectador aparecía más allá, en una vuelta en el pasillo. Dos pasos por las escaleras y se está en un enorme espacio donde estas reparaciones “eternas” reinan. Hay andamios corriendo a lo largo de las paredes, tablas, palos en el suelo y la penumbra de un vacío, como una vivienda abandonada no destinada a todos los visitantes. Esto es lo que se podría encontrar al entrar a una antigua fábrica polvorienta que ya nadie usa, de la que toda vida se ha ido para siempre y donde no hay otra cosa que la angustia y la devastación desde hace mucho tiempo hasta ahora.

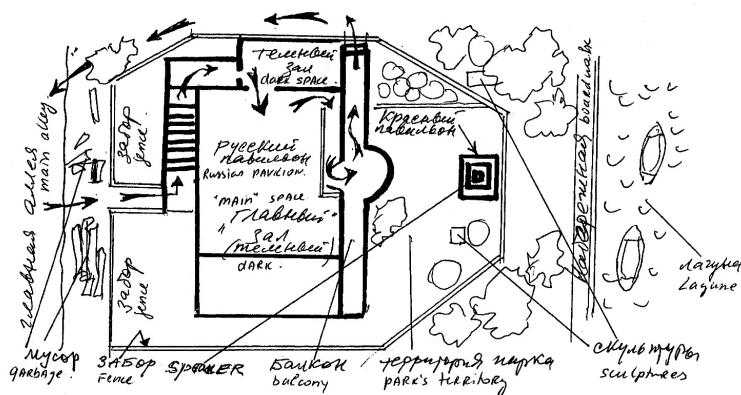
148

La semioscuridad todo lo circunda, y todo se hace de tal manera para que el espectador, habiendo vacilado, luego se convenza de que no hay nada aquí, dé la vuelta y camine hacia la salida. Pero los reflejos de la luz desde algún corredor temporal, en el medio de la pared del fondo, despierta la curiosidad. “Mmm, déjame echar un vistazo a lo que podría haber allí”. Esto es más o menos el tipo de reacción que debe surgir en el espectador. Él camina hacia esa luz y entra en este pequeño corredor. No pasa mucho tiempo y termina ante una puerta abierta, a través de la cual fluye la luz pero, sin embargo, es imposible ver nada desde el pequeño pasillo. Por eso se acerca a la puerta. (Sin el “descubrimiento” de este “pequeño corredor”, de este paso intermedio hubiera que decir que la instalación no funcionaría durante mucho tiempo).

Todo este pasaje de los montones de basura cerca de la entrada, cerca de la luz que sale través de la puerta, el caos, el vacío y la devastación, todo esto tenía que ser “acumulado” con el fin de crear la desilusión, la inseguridad y el “vacío” en el interior mismo del espectador, por lo que esto que ve repentinamente tiene un impacto mucho más fuerte. Y hay todavía otra circunstancia importante: en todo momento el espectador debe estar en la cotidianidad, en un espacio “no artístico”, como si estuviera en “la vida real”, en una realidad cotidiana real (y qué podría ser más “cotidiano” que la basura y el desorden). Esta misma circunstancia “trabajó” en contra de mi instalación, como se discutirá más adelante.

Nos detuvimos en la puerta con la luz que viene del otro lado. Un paso más y estamos en el mundo de esa luz que ha resultado estar más allá de la puerta.

Hay que imaginar claramente a uno mismo allí (escribo para aquellos que nunca han estado en el pabellón "ruso" en la Bienal de Venecia y que nunca han salido a su balcón en la dirección de la laguna), como si todo fuera especialmente ideado y organizado, como si estuviéramos en un teatro clásico al aire libre o en las pinturas de Claude Lorrain, donde el progreso viene desde los salientes del primer plano donde el espectador está de pie hasta llegar al último, que se abre en el horizonte. Y estos planos se despliegan como en un teatro (o en ese mismo cuadro, que es en sí mismo un teatro) donde el espectador está inmóvil y el movimiento, incluso calmado y suave, se lleva a cabo a través del movimiento calculado de los ojos de un plano a otro, ya sea en la dirección del horizonte o en la dirección opuesta.



Al salir por la puerta el espectador se encuentra en un estrecho (1.5 m de ancho) y largo balcón con un parapeto de piedra del que hablé anteriormente. Estamos situados aproximadamente a la altura de un segundo piso sobre el terreno. Alrededor de nosotros está el más maravilloso parque del mundo: árboles enormes por encima y por debajo de nosotros, el famoso juego italiano de luz y sombra de su vegetación sobre dos esculturas de mármol encima de pedestales de piedra. Y una vez más algo sobre los planos: por debajo, a

corta distancia, está el pabellón rojo-rosado, detrás de él frontalmente ante nosotros está la misma valla que vimos al principio; más allá de la valla están los parterres, bancos de parque, esculturas de jardín; más allá de ellos está la ribera, unas desgastadas rejas decorativas de un parapeto; más allá aparece una laguna bañada por la luz de un sol cegador donde los botes y los barcos navegan uno tras otro de derecha a izquierda y viceversa, entre las copas de los árboles como si hubiera sido especialmente ideado por el director de este espectáculo. Por último, una de las islas del archipiélago veneciano se puede ver en la distancia como una larga franja oscura en el horizonte.

El personaje principal de este espectáculo es el pabellón rojo-rosado que, como el héroe principal, está de pie justo debajo del balcón. Está vallado, siendo imposible llegar a él, al igual que es imposible subir al escenario en un teatro durante una actuación. La salida para el espectador está solo a la izquierda, a través de una puerta, que da de nuevo hacia las avenidas de las exposiciones.

Este papel de “héroe” es dual: es a la vez un adorno del “escenario”, una parte de sus “adornos”, junto con las otras esculturas, bancos, parterres y otros elementos del parque; y por otro lado, es un personaje que entrega su propio monólogo. (Es interesante que sin este monólogo del pabellón, efectivamente, toda la instalación, simplemente no existe, el sonido es el elemento más importante de este trabajo).⁷ A pesar de que es difícil llamar a esto un monólogo, incluso si se tratara de un monólogo musical: desde tres altavoces resuenan gritos eufóricos de recibimiento, el trueno de una orquesta, discursos, el fonograma documental de un desfile del Primero de Mayo y una manifestación en la Plaza Roja de Moscú. Todo el efecto no es solo proveniente de la naturaleza de las marchas militares y los discursos pronunciados en un idioma que resulta incomprensible para Venecia, sino mucho más por la fuerza del propio sonido que proviene de estos altoparlantes que se dirigen directamente hacia los espectadores. Este ruido, este sonido inoportuno es difícil de soportar, no hay ningún lugar por donde escapar de él. Para nuestro héroe incluso, quien se impone literalmente sobre nosotros, le es imposible dialogar. Debido al sonido no se oye nada. Todas las reglas del juego son violadas: el espectador por lo general se siente cómodo en una exposición, mira a los objetos que tímidamente se muestran a sí mismos o que simplemente existen con dignidad; pero aquí es una especie de

broma horrible, como si alguien sin nuestro consentimiento empezara a verter cubos de agua sobre nosotros. Y luego: ¿“Quién”, o más exactamente, “qué” está exactamente resonando? Ese monstruo totalitario que vive lejos de estos lugares que solo a veces se puede ver en las pantallas de televisión. ¿Por qué ha llegado herido hasta aquí, donde es ajeno y extraño a todo?

Sin embargo, hay algo común aquí, es la atmósfera de una celebración que reina tanto en la Bienal como en la lejana Plaza Roja.

¿Pero, puede la maravillosa Venecia en su celebración continua, y sobre todo durante la Bienal, puede realmente comprender este conjunto único, este dueto extraño de símbolos del totalitarismo? ¿Estaba esto realmente dentro de los planes de la instalación? ¿No es todo esto solo un delirio? Es difícil imaginar tal sensación.

El espectador sale del balcón a la izquierda y cuando gira más allá de la puerta, la música de repente deja de ser audible a causa de los enormes árboles que rodean el pabellón.

He mencionado antes que lo ordinario, una especie de cotidianidad, un verdadero sentimiento que había dentro de la instalación “trabajó” en contra de ella. Con esto quería decir que muchos de los espectadores, esperando ver “una obra de arte” o al menos algo que ver, pensaban que la obra era el pabellón rojo-rosado. Para ellos todo este rito de «paso», la participación de todos los elementos de la “naturaleza” y el medio ambiente como componentes de funcionamiento de la instalación, simplemente no existían.

Y no existían para muchas personas, especialmente para los poco conocedores de la comprensión técnica de una instalación. En la situación de *Escuela #6*, la falta de entendimiento no ocurre. Y no porque la *Escuela* era mejor que El Pabellón Rojo o porque las calificaciones de los espectadores eran diferentes allí que en la Bienal. En esencia, era el mismo público, las mismas personas: curadores, directores de museos, críticos de arte. La diferencia estaba en la situación del medio ambiente circundante, por así decirlo, el haberlo “hecho” parte de la instalación, que afectó a la gente, incluso a los más sofisticados conocedores, de manera diferente en Texas que en la Bienal.

Marfa, un pequeño pueblo en el sur de Texas, es muy lejano y de difícil acceso, especialmente desde Europa. Desde Nueva York se tiene que volar a Dallas, luego de dos horas para llegar a El Paso, a continuación, luego de tres horas en coche a lo largo de una estepa plana y totalmente quemada se llega a Marfa. Sin embargo, el ambiente en este lugar que se aísla del ruido y el bullicio predispone hacia la paz total, hacia la indiferencia, y la concentración. Es difícil de encontrar, por lo menos yo no sé de un lugar así, en las obras de arte contemporáneo, o en las obras de Chamberlain, Richard Long, Barnett Newman, y principalmente de Donald Judd. En la parte principal de sus colecciones de pinturas, esculturas, gráficas u objetos no se encuentran condiciones tan favorables para la percepción. En cada visita a Marfa, la vida puede compararse, desde el punto de vista de concentración, con una peregrinación artística, similar a una peregrinación espiritual a Lhasa en el Tíbet.

152

Todo era diferente en Venecia, y si la percepción de la estepa vacía, el horizonte plano, la situación deshabitada en Marfa sintonizaba a los raros espectadores con lo meditativo, con una armonía profundamente contemplativa; entonces en la Bienal de Venecia fue todo lo contrario: las super atestadas multitudes, como ríos fluyendo en cada pabellón, el espíritu de emotividad y exaltación reinante en cada esquina del parque, no importaba hacia donde usted dirigiera la mirada, había cientos de personas. Los pabellones estaban cerca uno del otro, casi unos contra otros; en cada uno había multitud de obras, había miles de ellas en el *Apperto* y en la zona principal.

En una situación tal, es difícil hablar de una percepción tranquila y concentrada de la conexión de la obra con el ambiente, sobre sus interpenetraciones. Aquí, el parque donde se encontraban los pabellones nacionales desempeñaba el papel de contexto general, soleado, verde, florecido, pero sin embargo, un contexto contrario a la mayoría de los pabellones, parecidos a grandes cajas de perfume. El espectador, en su propia “deriva”, buscaba qué mirar allí sin siquiera ver o notar el parque en absoluto dentro de este ajetreado bullicio, en el tránsito de un pabellón a otro. Pero mi instalación “trabajó” no solo en combinación con el parque, con la laguna, con las esculturas; sino principalmente, no con una concentrada soledad como en Marfa, sino con la festividad veneciana emotiva y vacacional; que se repetirá como un evento excepcional de nuevo solo en dos años.

Por lo tanto, para aquellos espectadores que ya han desarrollado habilidades en la comprensión del mecanismo de la instalación, esta conexión no solo con la naturaleza, sino también con el estado anímico de las personas en ese lugar, fue inmediatamente evidente. Para los otros que consideraban al parque como un fondo “neutral”, y el estado de ánimo festivo un estado psicológico personal que es imposible “objetivar”, con la capacidad de no tener nada que ver con eso, lo que existía era nada más que un solitario y ridículo pabellón vociferante.

Pasemos ahora a la respuesta a las preguntas: “¿Dónde está el límite? ¿Dónde está el marco que separa a la obra de la naturaleza en este tipo de instalaciones? ¿La delimitación entre el objeto artístico y la vida? ¿Dónde están, en los casos investigados, los “objetos de arte?”

La respuesta podría sonar a algo como esto: ese marco, esa frontera, esa imagen fija, para horror de los fans del arte “plástico”, no es de naturaleza plástica. No importa donde busquemos esta línea que separa a la estepa de algún punto situado dentro de la escuela o en sus cercanías; no la encontraremos, se deslizará desde el lejano horizonte al libro polvoriento sobre el piso de cemento. Por otra parte, todo en las instalaciones descritas aquí se ha hecho de manera que se fusione, por lo que es imposible ver esta frontera. Dirán: “Por favor, sigues hablando sobre el parque. ¡Y qué decir de la valla que rodea todo por todos lados al pabellón “ruso” y al “soviético” juntos! ¿No es un límite claro? No, no es un límite más allá del cual comienza la instalación, podríamos contestar, para el parque este pasa por el interior de la misma, junto con los árboles y las esculturas. La valla no se molesta en ello, y la basura y las tablas cerca de la entrada se dispersarán por el camino principal, yacerán bajo los pies de los transeúntes, y también podrían ser consideradas como el inicio de la instalación.

Pero sin embargo, hay un límite distintivo, hay una línea invisible que separa una de la otra. Este límite es de significado y no es visual o plástico. Deje que las canciones alegres y las ruidosas marchas coincidan, incluso que se fusionen con la alegría vacacional del festival veneciano. Permita que la estepa de Texas, el viento y el sol de Texas, entren en la instalación, que se ilumine y se muevan ligeramente las páginas de los libros; estos libros rusos, estos pupitres

construidos, todos rusos; todas las combinaciones de vitrinas, retratos, postales y textos que también son rusos. El límite está en la yuxtaposición de esta imagen de otro mundo con este lugar donde ha aparecido, primordialmente ajeno y recién llegado a este paisaje. Entre este mundo que apenas se ha tocado, que apenas aterrizó en este matorral, habiendo doblado sus alas como una mariposa y el monte, ha surgido algo infinitamente común y unificado. Tal vez siempre estuvo ahí en las mismas profundidades. Pero en el instante siguiente, esta imagen despliega las alas, se levanta y se va volando. Ella solo “pretendía” ser “de aquí”, sentada, sin moverse, pero ella en su interior es primordialmente extranjera y ajena a todo lo que lo rodea, y no tiene fuerza para fusionarse y permanecer unida durante mucho tiempo.

Este pasaje elegíaco solo añade, como se dice, solo “arroja luz” sobre los complejos humanos del autor: su temperamento melancólico, la sensación de lejanía de su patria, una cierta dosis de inadaptabilidad y desconexión con el mundo circundante. Muchas observaciones acerca de él como sujeto se podrían hacer, y algunos detalles en su repertorio artístico podrían ser dilucidados de esto, a partir de este fragmento. Por desgracia, este fragmento no aclara nada en los problemas planteados anteriormente y por lo tanto, deberíamos tratar de proponer una hipótesis menos emocional.

El límite del que estábamos discutiendo corre a lo largo de la línea divisoria de “la libertad”, de “la falta de libertad”, que tiene en los casos aquí investigados no solo una filosofía, sino una apariencia totalmente plástica. En cualquier tipo de instalación total, y no sólo en aquellas que llamamos “abiertas”, se puede distinguir dos mitades, dos tendencias que gravitan ya sean hacia uno u otro concepto. En realidad, en algunos casos, no hay un límite claro entre ellas, pero cualquier espectador internamente, intuitivamente siente donde el “campo” está magnetizado por una “imagen” y dónde por la otra. Donde está la parte que gravita hacia la cerrazón, lo reservado, la represión, y donde está la que abre la posibilidad de liberarse de esta trampa, o que al menos simboliza esta posibilidad.

Y existe una interconexión plástica definitiva y una unidad entre estas dos mitades. Donde una se termina, la otra surge de inmediato. Los límites de una y de otra pueden ser simples, como en la “escuela” (en sus muros y en la estepa sin límites más allá de las paredes), o pueden estar muy complejamente ordenados, como en el “pabellón”. Pero en cualquier caso, sus destinos en cualquier instalación total es estar juntos para siempre.

1. Por lo que el espectador termina en un espacio completamente nuevo, en un “mundo nuevo”.
2. Lo que tenemos en mente es la presencia de un “lado exterior” de la instalación.
3. De acuerdo con el concepto de la instalación, se suponía que el espectador pasara por el vagón a través de la entrada principal. Pero la instalación no “funcionaba” en absoluto en ese sentido. El espectador pasaba a través del coche, sin detenerse y sin insistir en quedarse allí, sin entrar en la situación que se preparó allí especialmente para él. La idea de cerrar la puerta principal me fue sugerida por V. Tarasov, luego de haber resuelto toda la composición.
4. Estamos hablando de una pintura grande y larga que cubre toda la pared.
5. Además de ellas podemos nombrar también a *Dos memorias del miedo* (Berlín, 1990) y *Manzanas de oro* (proyecto para la Session, Viena, 1992).
6. El siguiente texto está tomado de una descripción de la instalación para el programa de su construcción. Es considerado aquí como un modelo ejemplar para componer con la “propuesta”.
7. Y aquí tenemos la enorme contribución decisiva del compositor Vladimir Tarasov, que recogió y creó un maravilloso arreglo con todo el material sonoro, que como muchos pueden atestiguar, es imposible de olvidar.

CONFERENCIA CATORCE

LA INSTALACIÓN TOTAL, UN LUGAR DE RITUAL

Mientras trabajaba en instalaciones totales me percaté con sorpresa que en el momento en que parecían estar terminadas, inesperadamente un elemento aparecía, el cual de ningún modo podría ser llamado artístico, siendo imposible de calificar la impresión producida por su presencia como meramente estética. Algo surgía en el espacio construido que lucía como “diferente” en el entorno enteramente familiar de dispositivos factibles y comprensibles usados para excitar la memoria social e histórico-cultural. Una sensibilidad abundante, la activación de asociaciones subjetivas personales y la memoria profunda durante todo el tiempo que uno está dentro de la instalación favorecen la aparición en el espectador de esta sensación adicional. Me di cuenta mientras trabajaba en mis primeras instalaciones, que este “producto excedente”¹ que surge inevitablemente, imparte a toda la instalación una apariencia específica y la noción de ser como un lugar ritual.

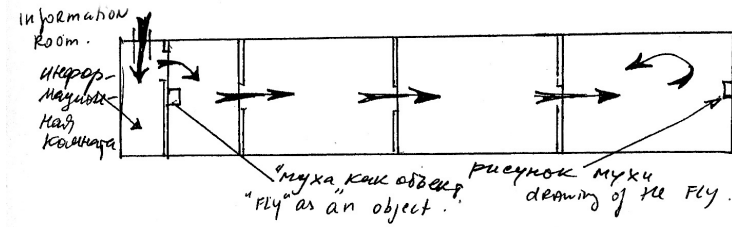
Por supuesto, una obra que afecta totalmente al espectador, no solo estéticamente, sino psicológicamente, no necesita necesariamente tener su origen en una idea irracional o mística. Para la conciencia contemporánea esto sería una suposición demasiado grande, y es más probable que esta fuente esté en un correlato, en la interpretación freudiana del inconsciente y en su correspondencia plástica: en estructuras y objetos surrealistas o similares. Pero lo que estábamos discutiendo anteriormente no implica a visiones o a pinturas “extrañas”, sino a algo totalmente diferente. Estamos hablando de características constructivas las cuales están constantemente funcionando en las instalaciones totales y que le son específicas e inherentes a ellas.

Estas características generan inevitablemente la circunstancia indicada anteriormente, a pesar de que no entró en las intenciones del autor durante su construcción el traerla a la superficie, a la vida real. Se podría decir que la instalación por sí misma entra en algo durante el curso de su realización de acuerdo con alguna ley que conduce a ese resultado inherente a ella.

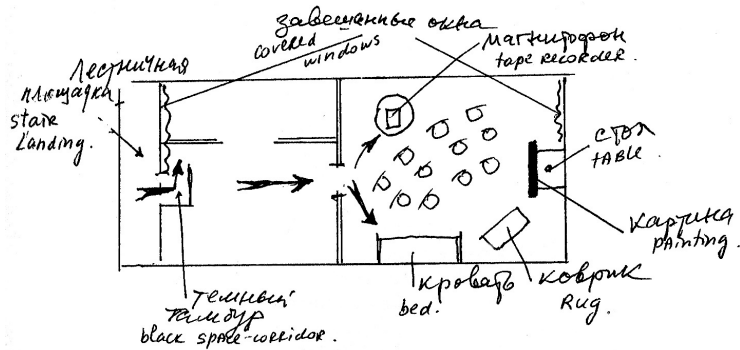
Lo ya planteado es más bien sutil, y no sé cómo abordar un análisis de esta circunstancia, y mucho menos llegar a algunas conclusiones específicas. Tal vez, siempre que nos encontremos con dificultades, debemos comenzar con descripciones concretas de instalaciones totales ya existentes, algunos de las cuales se describieron en conferencias anteriores mientras las examinábamos desde ángulos diferentes.

La instalación *La vida de las moscas*² fue construida como una serie de habitaciones que se desarrollaban en una suite con “parcelas” a lo largo de los lados de la línea principal del movimiento y que terminaban en el último cuarto con una sala que estaba casi totalmente cubierta con textos y un dibujo de una mosca en el centro, entre ellos.

158

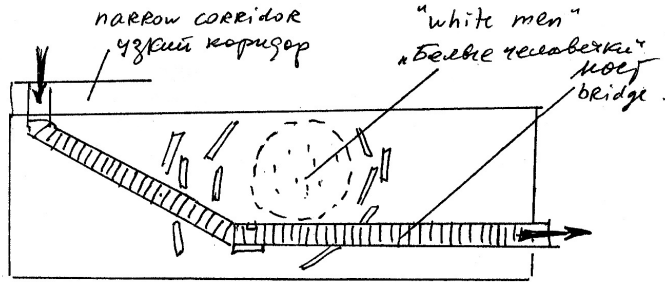


En la instalación *En el departamento de Víctor Nicolaevich*³ una pintura, brillantemente iluminada con una lámpara, se encuentra en el segundo cuarto, pero directamente sobre el eje de movimiento del espectador de la puerta hacia ella.

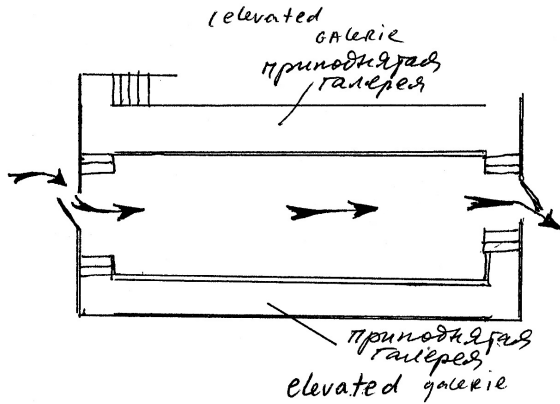


En la instalación *El puente*⁴, el evento central (la aparición de “pequeños hombres blancos”) está marcado por un punto brillante de luz que cae desde el techo hasta el suelo.

159



En *El orfanato*⁵ la distribución de la primera planta tiene tres espacios que corren paralelos entre sí; el espacio central es más ancho y más alto que los dos espacios periféricos. Usted puede mirar hacia abajo “dentro del patio” desde la galería del segundo piso, como si fuera el balcón de un coro.



En la distribución de alguna de estas instalaciones se puede identificar algunas características constructivas comunes que son inherentes a cada una de ellas: una puerta que separa el espacio “sagrado” del externo; una locación preliminar provisional, una transición hacia la “sala” (salas) principal(es); salas laterales dispuestas a lo largo de las paredes a ambos lados; el centro de la sala en una dirección u otra es atravesado (por la luz, por una estructura o por un objeto); el objeto principal⁶, que sirve como final del movimiento desde la puerta, está ocupando, por regla general, el centro de la pared de enfrente y desde donde el movimiento rumbo a la salida comienza.

Pero lo que influye al espectador no menos que la estructura de esta distribución, son las dimensiones de la locación, la ausencia de ventanas y la iluminación débil o dirigida, que se utilizan en casi todas las instalaciones “totales”. Todo esto en su conjunto, como regla general, afecta al espectador de una manera densa, supresiva y, a menudo, claustrofóbica. El espectador se encuentra rodeado, cercado por todos lados ¿No viene entonces aquí, a la mente, que él debe conseguir en esta situación una salida liberadora, no físicamente, sino a través de alguna otra ruta “interna”?

Ahora pasemos al análisis de la construcción de cualquier templo, con el riesgo de parecer blasfemo, vamos a verla como el “trabajo” de una instalación “total” que se construyó hace muchos siglos. Aquí hay cualidades y signos que confirman esta similitud: la cerrazón; la separación del mundo; la distribución de los locales que orienta de forma muy precisa la atención y el movimiento de una persona que entra en ella; la organización de la luz; la orientación sobre las paradas, el cese del paso del tiempo. ¿No está esto en la erección de tales estructuras enteramente subconscientes durante la construcción de una instalación total, no está el autor invocando sin premeditación, intuitivamente, esas mismas reacciones, esas experiencias similares, vagas y remotas invocadas en un templo? ¿Y si este fuera el caso, entonces, por qué, con qué fin? ¿Cómo se combina esto con el papel de una obra plástica ordinaria, que desde el punto de vista de la producción artística, se encuentra en el mismo nivel que la pintura o la escultura?

Es bien sabido lo que sucede en cualquier templo, en su espacio sagrado: una unificación de los cielos y de la tierra, lo temporal y lo eterno, el hombre y la Divinidad, una contemplación, una experiencia del cosmos divino unificado, el movimiento del alma hacia el cielo. Es blasfemo pensar que la instalación total, construida en una galería o un museo, pueda establecer metas similares en sí misma, o al menos en parte, para cumplir con esto. ¿Cuál es el propósito de tales cualidades no planeadas? ¿Qué pueden hacer aquí, para qué puede utilizarlas la instalación?

161

Vamos a tratar de ver este asunto desde un punto de vista diferente. La mayoría de las instalaciones “totales” crean una impresión impersonal en el espectador, la impresión de que no es obra de un “artista”, sino más bien una obra anónima, social, construida de manera objetiva y no subjetiva para satisfacer algunas necesidades públicas, sociales. (Como por ejemplo *El baño*, *El gran archivo*, *El orfanato*, *La institución mental*, *Escuela # 6*, y muchas otras). Incluso esta simple lista de títulos indica hasta qué punto cada una de estos lugares construidos e instalados están cerca de un templo, cuán están cerca de temáticas rituales: muchos de ellos son simplemente “utilitarios” y no tienen nada que ver con un espacio sagrado.⁷

Hay instalaciones en las que el tema de la “casa” o el “apartamento” tienen la misma relación hacia el ritual que *En el departamento de Víctor Nicolaevich, Diez personajes*, y otras. En ellas también hay, como en todas las demás, esa característica particular, que puede ser fácilmente rastreada en los métodos y dispositivos aplicados (la distribución en planta, la iluminación, etc.) de los que hablamos con anterioridad y que confieren a ellas (en un nivel inconsciente y no a nivel de “trama”) un parecido con los lugares rituales. Estos elementos “sacralizan” a las instalaciones por alguna razón incomprensible.

Hemos llegado en nuestra descripción a una presencia constante, como se ha dicho, prácticamente de todas las obras, de una dualidad que surge continuamente: lo que se construyó y se presenta ante el espectador es un espacio social cotidiano, un medio intencionalmente “profano”; pero el diseño, la distribución de los espacios, la construcción en general y la disposición de los elementos “profanos” se construyen (y, a menudo son iluminados como tal) como si se tratara de un lugar intencionalmente “sacralizado”, un espacio destinado para la acción ritual.

162

Y, por supuesto, no puede decirse que esto se hace accidentalmente por el autor, sin premeditación. Usted puede ver este tipo de “sacralización de los espacios banales” en los planos muy iniciales, en los primeros bocetos del concepto, ya en las primeras etapas del trabajo y de la construcción, para luego manifestarse claramente en el resultado final.

¿Cómo ha de entenderse esto? ¿Puede la combinación de lo incompatible conducirnos hacia alguna formulación precisa? ¿Podemos deducir algún principio de esto que subyace en la base de todo?

Un templo, al igual que cualquier otro lugar “ritual”, sirve como un lugar en el que una persona, su alma, su conciencia, por supuesto que él físicamente no, pasa a otra dimensión, a un mundo luminoso y sublime privado de toda carga, de la suciedad y de los elementos de la cotidianidad que rodean al templo. Un templo es un lugar, ya de por sí, que es iluminado por este nuevo aire, este espíritu. En este sentido, es diferente a otras instituciones de la ciudad o del pueblo que están por los alrededores del templo.

Implicito en el concepto de la imposición de los signos del “lugar de ritual” en los diversos espacios sociales de las instalaciones “totales” construidas, también existe el objetivo de llevar al espectador más allá de los límites de estos lugares sociales. La tarea consiste en hacer que el espectador que se encuentra dentro abandone el lugar físico de la habitación, una gran cantidad de decisiones se hacen intencionalmente hacia este objetivo: la iluminación, la supresividad, el amontonamiento de los alrededores, la suciedad, la basura, la falta de intimidad, el aspecto siniestro de estos espacios públicos, y si se trata de una “casa”, entonces es una en la que es imposible, intolerable, vivir. Y siempre, en cada instalación, hay un lugar desde el que hipotéticamente se puede desaparecer: como una ventana, si es que existe; una pintura iluminada con un mundo brillante que se revela más allá del marco, o un conjunto de algún tipo de medios fantásticos y dispositivos para “salir volando”, “desaparecer”, como el empleado en “pequeños hombres blancos”, como una pintura blanca vacía que uno puede husmear dentro, un agujero en el techo a través del cual se puede volar hacia el cosmos, una siesta entre las flores en un manicomio, etc. Y, por supuesto, entre todos los demás, son la distribución en planta y la disposición de los objetos a lo largo de los vectores y las líneas principales con las que se construye un “templo”, usadas de tal manera, para tener este tipo de afecto en el subconsciente del espectador, ayudándole a este vuelo.

163

Por supuesto, si consideramos tal concepto muy en serio, y si vemos una similitud entre instalación y “templo” construido, entonces todo esto parece completamente loco. Y es que incluso, hoy en día, en los verdaderos templos, este éxtasis, este despegue no siempre es posible. ¡Y mucho menos si estamos hablando de una instalación temporal en una galería o un museo!

Pero el autor no se propuso una meta religiosa tan elevada para sí mismo, él no se ve a sí mismo como un profeta o un predicador. Y su alma no puede volar lejos de cualquier cosa, especialmente si fueron construidas artificialmente, como un apartamento comunal o un baño, mucho menos si hay allá arriba ventanas polvorientas y sucias.

Y sin embargo, “uno se siente como” volando lejos. Es imposible permanecer en “tal” mundo, no puedes quedarte ahí. Y este deseo de abandonar cualquier lugar, no importa cómo se presente, surge en la instalación “total” como el tema principal, como el subtexto fundamental de cualquiera de ellas.

¿Es esto un problema religioso? ¿Psicológico? ¿Social? ¿Es, tal similitud impartida a la instalación “total”, “legal” o “ilegal”? ¿Es esto “estético” o “no-estético”? ¿Y, por último, esta noción del autor tiene algo que ver con el espectador, es percibida por él?

No tengo respuestas claras y determinadas a estas preguntas.

Pero las observaciones del efecto de la instalación “total” se confirman con solo una cosa entre estos “ingredientes”: el teatro, la literatura, el espectáculo, el cine; va a ser su naturaleza voraz la que es capaz de incluir el problema investigado aquí como una parte definida de la misma. ¿Por qué, con qué propósito? No lo voy a juzgar.

1. Parece ser un término de K. Malevich.
2. Kölnischer Kunstverein, Colonia, 1992.
3. Galería Jablonka, Colonia, 1994.
4. MOMA, Nueva York, 1992.
5. Museo Carnegie, Pittsburg, 1992.
6. En estos casos, una pintura o dibujo.
7. Una excepción aquí, quizás sea *La cocina comunal*.

CONFERENCIA QUINCE

LA CONSTRUCCIÓN DE LA INSTALACIÓN "TOTAL"

Esta última conferencia no es tanto de carácter descriptivo o teórico; es, por así decirlo, de carácter práctico.

Vamos a narrar aquí, no siendo guiados por ciertas reglas generales, sino exclusivamente por la experiencia personal de solo unos pocos años, acerca de los métodos y dispositivos que he utilizado para la construcción de las instalaciones totales, qué tipo de preguntas surgen durante este proceso considerando solamente las que depende del propio autor y de las posibilidades y realidades del lugar donde se construye la instalación. La discusión se llevará a cabo en orden cronológico de principio a fin, en paralelo, por así decirlo, al proceso de construcción y será inevitablemente de carácter generalizador. Pasaremos intencionalmente por alto las peculiaridades de este o aquel trabajo porque hay demasiadas de estas especificidades, si consideramos la diversidad de tipos de instalaciones totales y los lugares donde estas han sido construidas.

Antes de preparar el proyecto, es necesario tener en cuenta qué tipo de locación se ha asignado a la instalación, para ver cuáles cosas y cómo se trasformarán en su interior así como si esta tiene que hacerse completamente, para ver su configuración general, su "imagen" espacial, la altura y naturaleza del techo y el tipo de ventanas, suponiendo que han de ser cubiertos. Hay que averiguar si las paredes se pueden pintar. Preste atención al piso, de qué está hecho, si de madera, cemento o parqué; y si será necesario cubrirlo con algo o si puede ser dejado intacto. Preste atención a las condiciones de iluminación, al tipo de lámparas y a las posibilidades de cambiarlas. Una atención especial es exigida por los lugares que están justo antes de la entrada futura de la instalación y a

la salida de ella, especialmente los que están al inicio: escaleras, otras salas, allí donde se sitúa la habitación que está fuera de la instalación y que se halla relacionada con espacios interiores, si está cerca, lejos o al final de las entradas principales. El piso en el que todo se va a disponer también es importante, mucho depende de esto, como por ejemplo, el cansancio de los espectadores. Si va a estar solo esta instalación en la galería, es muy importante ver qué tan cerca está la entrada de la galería de la entrada de la instalación. Particular atención debe prestársele a la situación de tener ruidos y sonidos extraños que se escuchen en ella provenientes de la calle, y en el caso de exposiciones colectivas, aquellos que procedan de otras salas. No es menos importante saber cuántos visitantes normalmente podría tener cabida dentro de la instalación. La inauguración es el peor momento para cualquier instalación total y sería aún peor si no lo consideramos; desgraciadamente, la instalación requiere una protección especial en ese día. Y es muy importante, por supuesto, tener en cuenta la región de la ciudad, su "categoría" en sí misma, la naturaleza y la mentalidad del lugar; en particular, si tienen mayor preferencia por la percepción visual o por la verbal, o para las dos juntos. Después de esto, los plazos para el trabajo en la instalación deben ser acordados conforme a lo establecido por el director o curador de la exposición.

166

La práctica ha demostrado que el marco general para trabajar en una instalación se compone de dos períodos de tiempo: 1. el momento de la construcción de la estructura de la instalación y de otros trabajos de construcción, la pintura de las paredes y el montaje de la iluminación, y 2. el tiempo en el que el propio autor labora en el interior después de haberse completado todos estos trabajos anteriores. Entre estos dos períodos la correlación aproximada es:¹

Una instalación grande (3,4,5 o más habitaciones con una absolutamente nueva configuración de espacios en ella) toma 18-20 días de "construcción" y 8-10 días de trabajo del autor en el interior.

Una instalación de tamaño medio (1-2 habitaciones con una estructura de complejidad media) toma 10-12 días para la construcción y 4-5 días para el autor.

Una pequeña instalación (una pequeña habitación con una pequeña estructura) toma 5-6 días para la primera fase y 3-4 para la segunda.

Después de esto, habiendo uno mismo realizado el anteproyecto de la futura instalación, se puede empezar a considerar y a planificar a la misma.

Este momento tan importante, el surgimiento del concepto, se produce para cada persona de manera diferente, pero en todos los casos ya se debería tener en cuenta una locación realmente existente. De esta manera, tu concepto se ajusta a parámetros que ya están asignados y, por lo tanto, te esperarán menos sorpresas en el trabajo futuro. A veces es útil tener un "catálogo de fichas" de conceptos listos, a la espera de la realización, y se puede ver cuál de ellos sería apropiado para el lugar propuesto específicamente. A veces, el lugar en sí pide repentinamente una decisión que no podía anticiparse, y esto es afortunado, pero ocurre con rareza. Por lo general, el concepto viene lentamente, de forma agónica, no todo a la vez. Pero si ya te ha ocurrido, si ya apareció, entonces es deseable dejar que permanezca más tiempo en tu imaginación para que puedas ver lo que hay en última instancia, con absoluta claridad en todos sus detalles, y luego en el lugar donde este va a ser llevado a cabo. En tu imaginación, como en una película, debes entrar en la instalación concluida, atravesarla, ir mirando en cada rincón, revisar todo desde la entrada hasta la salida, no con los ojos del autor, sino con los ojos de un extraño, un espectador crítico receptivo, suficientemente sofisticado y que no te perdonará ni un solo error. Es precisamente "él" en tu imaginación el que debe pasar por la instalación, conseguir la impresión que deseas crear, aquella que te parece sea la principal y la que debería ser, en tu opinión, sentida y "vista" por él. En el momento, en el que esto se convierte en "visible" desde este punto de vista "exterior", es que se puede considerar que la instalación está "lista" y que puedes comenzar su "realización" sobre el papel.²

Comienzas a llevar a cabo el plano, el cual debe ser claro no solo para ti en su ejecución visual, sino también para el curador y para el personal técnico que emprenderá su construcción. Esta precisión y claridad visual es importante en dos sentidos. En primer lugar, para un buen boceto y para una descripción textual precisa del concepto que ayudará a asegurar el profundo consentimiento

y la participación del curador en tu trabajo futuro.³ En segundo lugar, permitirá realizar cálculos precisos y, por lo tanto, hacer un desglose del presupuesto y una construcción realista.

¿Entonces, qué comprende el proyecto de la instalación que se envía después al galerista o al curador?

1. El concepto y la descripción de la instalación que se resume en unas pocas páginas mecanografiadas.
2. En tres o cuatro, preferiblemente en color, dibujos que muestran la apariencia general de la futura instalación, así como los principales lugares de interés de la misma desde diversas posiciones. Seguidos de una serie de bocetos en vistas ortogonales en los que se muestra, de ser posible con una precisión cercana a la de los planos de arquitectura o ingeniería, el conjunto a construir y los principales detalles desde diferentes posiciones. Estos planos y croquis de la instalación deben corresponder con precisión a como está dispuesto el lugar que se te ha asignado. Todo esto, el proyecto y los detalles de la futura construcción, debe ir acompañado de las medidas exactas de los detalles, desde los mayores hasta los más diminutos. Esta precisión es importante, como hemos dicho, ya que fundamentan al presupuesto razonado. Después de esto, se adjuntan bosquejos de los pequeños objetos que tienen que ser contruidos, como mesas, armarios, estanterías, etc. Y, por último, debes indicar lo que puede ser adquirido o comprado “ready-made” en el sitio, preferentemente sin omitir ni las cosas más pequeñas, como si estuvieras realizando la lista de cosas necesarias para partir hacia una lejana expedición. La cantidad y nombres de los colores de pintura para pintar la edificación no deben ser olvidados, los materiales para el piso deben ser indicados, así como el mecanismo y la cantidad de lámparas para la iluminación, la naturaleza y el tamaño de las puertas y cualquier otra información necesaria. En conclusión, se debe incluir una lista de los materiales y objetos que deben ser transportados desde otras ciudades o países, sus tamaños, el material y el peso, así como los costos del seguro.⁴

Lo que comienza aquí es una tensa expectación. ¿Se aceptará tu proyecto, ha gustado el concepto, el presupuesto existente es suficiente para la realización?

Esta expectativa podría prolongarse, has de discutir el proyecto habiendo calculado todo, para confirmar que el presupuesto no fue realizado simplemente como una cosa más.

Ahora examinaremos el caso cuando ambos están felizmente decididos: el proyecto ha gustado y el presupuesto ha resultado ser aceptable.

Realizas entonces un viaje "al sitio", por segunda vez, esta vez para hacer tu planificación más precisa "en el lugar", y también para discutir su realización con el curador. Él ya preliminarmente conoce el proyecto, tiene sus propias preguntas y comentarios. Cuanto más preciso y bien pensado hayas realizado el proyecto, más fácilmente se podrán entender. Cuanto más impreciso y aproximado, mayor será la posibilidad de que los constructores "improvisen" y, posteriormente, realicen versiones; esto llevará a malentendidos, a la insatisfacción, a nuevos gastos, etc. Una vez más, aquí se deben aceptar definitivamente los plazos de realización definitiva de los trabajos con aquellos que lo ejecutarán. Junto con esto, durante esta misma visita, es necesario verificar "in situ" todos los parámetros de tu proyecto; en esta ocasión para aclarar, ya definitivamente, las dimensiones de todas las estructuras y detalles. Después de esto, hasta la nueva reunión esta vez en el "lugar de construcción", los trabajos continúan yendo por separado: el curador prepara el material textual para el catálogo de la exposición, el equipo de producción prepara los detalles de la estructura para el futuro ensamblaje, el autor comienza a preparar los objetos (pinturas, dibujos, textos, incluyendo aquellos para el catálogo) que participarán en la instalación.

169

Finalmente, llega el momento de comenzar la construcción. El autor puede llegar una vez que el trabajo ya haya avanzado; es decir, cuando las paredes estén en el lugar, al igual que los tabiques, el suelo y el techo, si estos fueron planeados; pero "la práctica ha demostrado" que lo mejor es llegar cuando la construcción recién empieza y existe la posibilidad de hacer correcciones desde el momento en que los primeros tableros y vigas se están erigiendo. *A partir de ese momento usted necesita estar presente constantemente en la obra, sin abandonar nada en absoluto, día tras día.* Esta regla, sin importar lo difícil que pueda parecer, debe observarse si desea que los trabajadores entiendan y estén

profundamente en sincronía con tu idea. Esta circunstancia es muchas veces más importante que una ejecución muerta y hasta pedante. Esto es posible si estás cerca todo el tiempo y has establecido una relación colegiada entre tú y el grupo de trabajo; y no una entre cliente y trabajador. Además, no importa cuán preciso sea el proyecto, las realidades de los materiales y la posición de las estructuras difieren ligeramente de lo imaginado; si usted está presente siempre existirá la posibilidad de cambiar algo sobre la marcha, esto puede ser imposible si a veces, aunque solo sea por media hora, dejas el lugar de trabajo; incluso para el almuerzo es mejor ir cuando los constructores se van, y llegar en la mañana junto con ellos.

El problema habitual, que incluso los museos de mayor categoría con organizaciones bien reguladas no pueden eliminar, es la continuidad de los trabajos de construcción. Lo que opera aquí es el efecto hipnótico de la fecha límite antes de la inauguración de la exposición. En la víspera del día de la inauguración, los constructores, y a menudo el propio comisario, están realizando los trabajos en la instalación a golpe de martillo, o en el peor de los casos, la pintura de las paredes; sin ahondar demasiado en la circunstancia de que el autor realmente necesita tiempo para su propio trabajo en el espacio, una vez que ya haya sido absolutamente ejecutado todo el trabajo preliminar; en esencia, la construcción de estructuras, la pintura de todo, la fabricación de objetos grandes y pequeños y la construcción de los dispositivos de iluminación. Todo debe ser completado atendiendo al plazo previamente acordado, y no una hora antes de la apertura. El trabajo del autor simultáneamente a la construcción es improductivo, sin concentración; muchas veces, simplemente imposible y va a conducir a los resultados más lamentables.

Para el momento de la finalización de todos los trabajos que aquí se describen, los trabajos preparatorios del autor también deben estar listos: los elementos han llegado y se han dispuesto en la instalación. La etapa final, la más tensa y angustiante, comienza. Es la etapa que depende por completo de tu atención y del nivel en que el concepto y el proyecto se hayan pensado en una fase anterior. Trabajando solo o con tu asistente,⁵ todavía tienes que reunir todos los, a menudo, numerosos detalles, para armonizar todo en un acuerdo unificado; y de nuevo, esta vez definitivamente, equilibrar la iluminación. Lo que

comienza en este momento son las reales “labores de parto” de la instalación. Por otra parte, el período de tiempo de estas “labores” está estrictamente determinada: comienza al atardecer del día anterior a la inauguración (a las 11-12 de la mañana, como regla, una conferencia de prensa se lleva a cabo). La razón de estos tormentos es, a menudo, una a priori impredecible falta de total correspondencia entre el concepto de la instalación con lo que en realidad ha sido el resultado. Lo que le sigue es el pánico de que la imagen que fue tan claramente visible en el principio no va a surgir, no va a “nacer”. Después que todos los elementos y detalles se han organizado y que el efecto necesario aún no está logrado, lo que comienza es un “vamos terminando”, la conciliación entre lo que se ha dado lugar en la realidad junto con la imagen original, que no ha desaparecido y que aún arde en tu imaginación. Esta fusión de uno y otro, no importa cómo la nombres, no produce la solución necesaria.⁶ Algunos días, frecuentemente solo 1 o 2, que se dedican a este “vamos terminando” transcurren, todas las variaciones consideradas han sido juzgadas, y todavía no hay ningún resultado. En la víspera del último día, al atardecer, el autor es tomado por un verdadero miedo y horror: la instalación definitiva, irreparablemente “fallida”, no “funciona”. Pasa una noche terrible. La última oportunidad es ir temprano en la mañana en solitario, así que no hay nadie alrededor... Esta última entrada, en la víspera de la inauguración, dentro de la instalación y en el primer instante en el que se comprende todo el conjunto, no sé cómo es para los demás, pero para mí, casi siempre funciona correctamente. La razón no es solo la famosa “mirada fresca”. La razón reside en los paroxismos “finales” del horror que llegan justo a las profundidades, que activan los recursos desconocidos hasta para uno mismo y llevan a la superficie de la conciencia, la resolución, que está a menudo cerca, justo al lado de la labor ya realizada. A veces todo esto ocurrió quizá para alterar ligeramente las correlaciones determinadas de intervalos; en otros casos para que un movimiento completamente inesperado y radical estalle. Solo una cosa es importante: tu extrema agitación, la movilización hasta el límite, el estrés loco que comenzó en esencia con el inicio de la construcción y que no te ha dejado justo hasta este mismo momento, el horror mortificante que todo está “perdido”, el horror insondable que puedes transmitir. Esa mañana y las adaptaciones y cambios posteriores (a veces requieren una gran cantidad de

tiempo en ese día) deciden, en esencia, el destino de la instalación.

Este es el final de un largo camino, a veces 1-2 años, pero todavía no es el fin de los peligros que aguardan al “recién nacido”. Hay dos de estos peligros: el más inminente es la apertura, la noche de la apertura, y el segundo es más remoto, el funcionamiento de la instalación durante todo el tiempo de la exposición. Medidas preventivas minuciosas deben tomarse con respecto al primer y segundo peligro. La mejor defensa contra la multitud que irrumpe en la instalación con los cigarrillos y copas de vino, personas que, chocando unos con otros y no prestando atención a nada, van a pisotear y aplastar; es limitar la entrada a la instalación, dependiendo de su tamaño, a no más de 5,6,10 personas al unísono. Este límite amortigua el entusiasmo de los visitantes en la inauguración, forzando a entrar en el interior y a examinar todo lo que hay alrededor de ellos “de manera responsable”.

La preocupación por la existencia a largo plazo de la instalación durante la exposición es, por supuesto, de una naturaleza ligeramente diferente. Las grandes instalaciones “totales” se asemejan a organismos complejos, y para que un “organismo” así pueda vivir, es necesario que se den ciertas condiciones. Tiene esto que ver con el sistema que se emplee para encender la iluminación en la misma, cambiar el casete de la grabadora para que el sonido no se “arruine”, así como la “limpieza” de la locación que habita la instalación. La última circunstancia es extraordinariamente “sutil” y, a menudo, en este tipo de instalaciones, es de naturaleza tragicómica. Muchos “argumentos” requieren de un suelo “lleno de basura”, con papeles sucios, aserrín, cosas que deben ser simplemente “esparcidas” sobre el suelo. Pero todo esto contradice totalmente la demanda de “limpieza completa y orden” en una sala de exposiciones. Historias de situaciones “curiosas” relacionadas con la eliminación de la “basura” de esos lugares en los que se debería haber dejado tomaría toda una conferencia, por lo tanto, vamos a omitirlas aquí, a pesar de que todo esto sea terriblemente divertido. Aquí solo es necesario decir que todos estos “detalles” y tales circunstancias durante todo el tiempo que dure la instalación debe ser tomada en cuenta.

En conclusión, me gustaría decir que este tema, la construcción de una instalación "total", es involuntariamente de carácter instructivo, digamos que hasta didáctico. Nada se puede hacer al respecto: toda instalación, "nace en el mundo" por primera vez, en las condiciones de una exposición. Una pintura que se prepara en casa, en el estudio, tiene todas las ventajas de tiempo libre para su finalización, para su modificación, etc. La instalación se ve privada de estas, y debe "nacer" con precisión a la hora establecida. En este sentido, no se diferencia en absoluto del dispositivo de exhibición de una exposición ordinaria cuando se le asigna un tiempo muy limitado para su montaje, para poner conjuntamente los materiales, para establecer la iluminación. El hecho de que durante este período de tiempo una obra de arte deba "surgir", es una cuestión exclusiva de su autor y en tal caso, este debe combinar dos papeles, tocar dos "instrumentos" a la vez: debe ser un pedante extraordinario, para ejecutar todos los aspectos técnicos del "montaje" en sentido estricto, en la fecha límite, "acorde a lo programado", y "al mismo tiempo" debe ser un libre y enfocado improvisador para que surja como resultado de este plan de "producción" algo integral y vivo.

1. Todo esto está indicado basado únicamente en la experiencia personal.
2. Y, sin embargo, la práctica ha demostrado que esta "disposición de todo" en nuestra imaginación no coincide con todo lo que será realizado "en el lugar", pero esto será más adelante.
3. Por supuesto, es comprensible que la decisión de construir la instalación se puede hacer solo después de que todo este plan ha sido aceptado.
4. Tal precisión y "esteticidad" del formato del proyecto ayudará a que sea aceptado, comprendido, así como para trabajar fácil y cómodamente "en el lugar", y también será una documentación insustituible de la instalación. Y hay un aspecto extremadamente más importante de esta pedantería: será posible posteriormente recrear la instalación de acuerdo con el plan compuesto de esta manera.
5. Una descripción de este aspecto para los artistas "del Este", en la generalidad de las obras con un grupo de sus propios asistentes, tomaría muchas más páginas, por lo que este tema se omite aquí.
6. Una coincidencia desprovista de dolor entre el concepto y su "realización" puede ocurrir en la construcción de las instalaciones, pero en mi caso esto es extramadamente raro.

COCOM es una iniciativa de Frontground & ESAY que reúne a artistas e investigadores repartidos en tres áreas geográficas: Centro América, Norte América y Europa.

COCOM is an international project by FrontGround & ESAY integrated by artists and researchers located in three different geographical areas: Central America, North America and Europe.

Consejo Editorial / Editorial Board
(MEX) Saul Villa Walls
(EUA) Paloma Checa-Gismero
(ESP) Javier Fresneda

Traducción/ Translation
(MEX) Saul Villa Walls
(EUA) Paloma Checa-Gismero
(ESP) Javier Fresneda
(CUB) Luis Gárciga
(MEX) Marisol Domínguez

Corrección de pruebas/ Proofreading
(PR) María del Carmen Castañer Cuyar

Diseño impreso/ Printed design
(MEX) Vegrande Studio

Fotografía/ Photo
(MEX) Omar Said Charruf

Editor / Publisher
ESAY - Escuela Superior de Arte de Yucatán

Producción Editorial / Editorial Production
FrontGround - Galería Manolo Rivero

Gracias a Leah Schoolnik y Guadalupe Gómez

FRONTGROUND



ESAY

Escuela Superior de Artes de Yucatán
Comprometidos con tu bienestar





