

1. PROBLEMAS DE DENOMINACIÓN

Tal vez por la herencia que manifiestan las instalaciones con respecto a otros tipos de producciones artísticas, la búsqueda de antecedentes resulta compleja. Al tratarse de un género interdisciplinar, es común tratar estas manifestaciones simplificando su estatuto. Una de las labores de este epígrafe será poner en evidencia cómo una de las más admitidas versiones de la instalación resulta insatisfactoria una vez que nos sumergimos en nuestro campo de trabajo.

Como se exponía anteriormente, se ha de cuestionar la acepción más utilizada de la instalación -aquella que la considera una <ampliación de la escultura>, pues deja de lado, por ejemplo, las innumerables influencias que la pintura ha ejercido en las cuestiones de espacio, y atribuye a la escultura un dominio de lo tridimensional que no es en exclusiva su patrimonio.

Desde la perspectiva de los conceptos de multiplicidad y fragmentariedad, también podremos verificar cómo éstos se constituyen como motores dentro de producciones artísticas de carácter bidimensional. Un repaso breve por diferentes movimientos artísticos nos mostrará que la gestación de las instalaciones y los conceptos de multiplicidad y fragmentariedad se han ido fraguando a lo largo de variadas tendencias para, por fin, plasmarse en la creación de un espacio real y no sólo referencial.

Estas diferentes perspectivas constituyen el punto de partida para reafirmar la instalación como un género del <entre>, y no como hija directa de la escultura.

Como afirmamos con anterioridad, una de las consecuencias de admitir la instalación como un particular tipo de escultura ha sido constreñir las posibilidades técnicas inherentes a estas manifestaciones y relegarlas a procesos que corresponden a la categorización tradicional de las Bellas Artes. Debemos ser cautelosos con la admisión de las nomenclaturas, pues bajo ellas subsiste a menudo una tendencia a la restricción que puede ser particularmente dañina en géneros mixtos, como el que nos ocupa. Por ejemplo, durante los últimos años se ha hablado del auge de la escultura en detrimento de la pintura, pero el alza de la escultura se ha referido en gran medida a la producción de instalaciones, con lo que la competencia entre artes en este caso se basa en realidad en una restricción.

Planteamos como hipótesis, por tanto, que la pintura comparte con las instalaciones una ambición por asociarse al espacio circundante, y que la escultura no es la dueña y señora de la noción de espacio en las artes (si lo es de algo, es del término <volumen>). Podíamos haber partido de, por ejemplo, la arquitectura, pero nos interesa más reivindicar el espacio como un terreno común a diversas prácticas desde un arte que a menudo se ha visto <marginado> de las relaciones espaciales, la pintura. En la mayor parte de investigaciones sobre instalaciones, arquitectura y escultura han sido también objeto de estudio, cosa que no ocurre con la pintura, por lo que queda un campo de investigación abierto en el que ahora pretendemos introducirnos.

2. LA VOCACIÓN ESPACIAL

Desde las primeras manifestaciones rupestres, un interés en representar manos o escenas de caza ponen en relación una actividad creadora con referentes de la realidad (y, por supuesto, con significados que la trascienden). El uso de un soporte como una caverna (una arquitectura natural), aprovechando las hendiduras o los salientes para la sensación volumétrica, nos revela que, aunque concebamos a la pintura como adherida a una superficie, se establecen dos tipos de relaciones con el espacio: la creación de un espacio de materia pictórica (conformado gracias a la disposición de pigmentos y aglutinantes sobre una superficie) y la creación de un espacio asociado a la apariencia de lo real (la materia del soporte es una materia relacionada con los objetos de la realidad). Estas dos tendencias constituyen una constante desde la que se ha abordado la integración del espacio ilusionista pictórico con el espacio vivencial del espectador.

Las relaciones arquitectura-pintura, desde las pinturas murales, ya nos indican una ampliación del espacio, más allá de los mismos muros. El uso de la almendra mística en el Románico en bóvedas y cúpulas relacionan un espacio arquitectónico con un espacio real, el cielo. Las dos tendencias pictóricas, por tanto, se combinan con bastante asiduidad. Los trampantojos también han utilizado la asociación de un soporte arquitectónico para plantear engaños visuales, gracias a la ampliación del espacio pintado y su combinación con el entorno del espacio real.

En este sentido, no podemos estar de acuerdo con la opinión de Benjamin de que <la pintura no está en situación de ofrecer objeto a una

recepción simultánea y colectiva”¹, pues estos ejemplos la desmienten. La asociación de la pintura a otras artes pone en juego que el problema de un espacio compartido por un grupo de personas para percibir la pintura no es ajeno a una posible recepción simultánea. Según este autor, la pintura tendría en su contra un papel asocial, pues ¿en las iglesias y monasterios de la Edad Media, y en las cortes principescas hasta casi finales del siglo XVIII, la recepción colectiva de pinturas no tuvo lugar simultáneamente, sino por mediación de múltiples grados jerárquicos”². Es rebatible el punto de vista de Benjamin si tenemos en cuenta que su perspectiva se basa en comparar unos medios de comunicación de masas contemporáneos con aquellos utilizados en los momentos en que la tecnología no permitía una reproducción masiva. Sólo así se puede adjudicar a la pintura una cerrazón que no tenga en cuenta el espacio compartido por los espectadores. Cuando nos ubicamos imaginariamente en la Edad Media y abandonamos su comparación con procesos de comunicación masiva de este siglo, la pintura se convierte en un medio eminentemente social. El programa iconográfico (muchas veces pictórico) de un edificio se revelaba como un medio didáctico para un pueblo analfabeto que debía comprender los mensajes eclesiásticos mediante imágenes. Por más que Benjamin acuse a la pintura de no haber proporcionado una percepción simultánea en las magnas exposiciones en la época de la creación de los museos, ello no quiere decir que la pintura haya carecido de ambiciones espaciales. Éstas se muestran cuando se asocian los procedimientos pictóricos a otras artes.

Más allá de las evidentes experiencias espaciales que produce la pintura mural, otras manifestaciones de origen pictórico nos vuelven a conectar con el espacio. El uso de la perspectiva indica una racionalización geométrica sobre él. Éste ha sido a menudo el recurso utilizado en los decorados para dar idea de un espacio que se extiende más allá del determinado físicamente. El teatro implica un doble espacio, el del público y el reservado a los actores. Este último a la vez se divide en un área de actuación y otra de reserva, en la que los actores vuelven a ser actores en

1. BENJAMIN, Walter: “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos*. Taurus. Madrid, 1973. Pág. 45.

2. *Ibidem*

espera de reencarnar al personaje.

La escenografía, etimológicamente, es el arte de pintar en perspectiva decorados de la escena. Más ampliamente, también se ocupa de su fijación y de la manera de representar los lugares³. Por tanto, se presenta como una práctica que toma en cuenta los medios pictóricos y los asocia a un espacio. La perspectiva juega aquí un papel esencial, el escenario sirve de marco, y la superficie del telón como separación de escenas, temporal o espacialmente diferentes a la anterior. La palabra escena sugiere un espacio real, el área de actuación; por extensión metonímica, el lugar en el que se desarrolla la acción; y luego un fragmento de acción dramática (por tanto un trozo unitario de la acción), por consiguiente cierta unidad de duración⁴. También en su formato, la concepción escénica del espacio teatral responde a organizaciones perspectivas: la caja de Brunelleschi es lo más aproximado al espacio escénico cuadrangular. Existe un fuera de campo, los bastidores.

Tanto en el cine, como en la pintura o el teatro, la noción de escena responde a una idea de unidad dramática sobre la que se funda la representación. El espacio de una escena está siempre en función de una acción. En cierta medida, el espacio constituye un fondo frente a lo que se resaltarán en el escenario. Ese espacio será extendido pictóricamente, y su realización dependerá del escenógrafo, cuya función apareció en el teatro tardíamente, y en la actualidad se considera una labor creadora artística.

En cierta medida, un escenógrafo es un <pintor> de un espacio. Y precisamente por ello, el arte del decorador ha consistido, pues, desde el

3. "En un libro de 1970, titulado precisamente *Scénographie d'un tableau*, Jean-Louis Schéfer, invirtiendo la filiación histórica, analizaba una tela del siglo XVI como una escenificación teatral; la noción de escenografía se tomaba aquí en su más amplio sentido abarcando la representación de los lugares e incluyendo también las relaciones entre los personajes y la arquitectura. Esta tendencia se acentuó con la recuperación del término por una parte de la crítica de cine (...), en la que el término <escenografía> designa de hecho el aspecto espacial de la escenificación, mientras que la expresión de <puesta en escena> se ve cada vez más restringida sólo al aspecto dramático, en particular a la <dirección de actores>. Pueden evidentemente lamentarse estas confusiones terminológicas, pero tienen al menos el interés de subrayar el profundo parentesco entre la escena teatral y su escenografía por una parte, la puesta en escena pictórica por otra y, finalmente, la construcción, en la escena fílmica, de un espacio diegético unificado dramáticamente" (AUMONT, Jacques: *La imagen*. Paidós. Barcelona, 1992. Pág.242).

4. AUMONT, Jacques: *La imagen*. Paidós. Barcelona, 1992. Pág.240.

siglo XVIII, en conciliar esta perspectiva central con «una multitud de miradas ordinarias situadas en diferentes puntos de la sala»⁵. En este sentido, los decorados teatrales se sitúan entre los límites de la pintura y el teatro. Se trata, por tanto, de una asociación con el espacio (y con el tiempo) que demuestra que antes de nuestro siglo los medios pictóricos ya tenían pretensiones de invadir y crear un lugar determinado⁶. Estas manifestaciones artísticas dentro del teatro muestran un análogo tratamiento perspectívico que la pintura, en la que, como propugnaba Panofsky, se encuentra una elección simbólica⁷.

Pero otros tipos de manifestaciones que se alejaban del teatro han resultado de la fricción entre la pintura y el espacio. En 1787 un invento llamado «panorama» se convertirá en una exitosa creación. Patentado por el pintor escocés Robert Barker, el panorama muestra una interacción pintura-arquitectura, y se convertirá en un espectáculo popular. Al año siguiente de su creación fue presentado en Edimburgo, y en 1791 en Londres. Fue perfeccionado en 1799 por Robert Fulton. La palabra «panorama» es descrita así por Quatremère de Quincy en 1832:

«Esta palabra parece pertenecer únicamente al idioma de la pintura; pues significa, en su composición de dos palabras griegas, una *vista total* que se obtiene por medio de un fondo circular sobre el que se trazan una serie de

5. ROUBINE, Jean-Jacques: *Histoire du théâtre en France*, en AUMONT, Jacques: *La imagen*. Paidós. Barcelona, 1992. Pág.241.

6. En nuestro siglo son numerosas las manifestaciones artísticas que han tenido relación con el teatro y con la música. Dorfles nos informa de que el advenimiento del conceptual, y especialmente el Arte de Sistemas de Argentina, ha encontrado importantes vínculos con el ambiente teatral y musical, lo que puede constituir un importante estímulo para llegar a una revalorización de los diversos medios artísticos (DORFLES, Gillo: *El devenir de la crítica*. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Pág. 204). También está desarrollada la relación de las artes plásticas con la música y el teatro en POPPER Frank: *Arte, acción y participación*. Akal. Madrid, 1989.

7. Para Lyotard existe en la perspectiva un aspecto negativo que la coloca en la convención. Según este autor, el espacio sensible se manifiesta por *diferencias* y no por oposiciones. El espacio pictórico (y por tanto también el creado en los decorados) muestra una continua represión para la construcción del espacio. Por ello serán precisamente los momentos en que «degenera» esa perspectiva (con Cezanne, por ejemplo) los más positivos de la historia del arte (LYOTARD, Jean-François: *Discurso, Figura*. Gustavo Gili. Barcelona, 1979. Pág. 38).

aspectos que no podrían ser presentados más que por medio de una serie de cuadros separados.

¿Pues es precisamente esta condición indispensable en ese tipo de representaciones, lo que hace del campo sobre el que el pintor debe trabajar, una obra arquitectónica. Se da, en efecto, el nombre de panorama al edificio que recibe a la pintura tanto como a la pintura misma¹⁸.

En el panorama, el edificio se compone de una rotonda, con iluminación cenital. El resto del espacio permanece a oscuras. Los espectadores deben recorrer sombríos y largos pasillos, con lo cual su vista se habitúa a la oscuridad. Se les conduce, por fin, a una galería circular elevada en medio de la rotonda. Esto provoca que, al cambiar repentinamente la intensidad de la luz, el visitante ignora de dónde procede ésta, ¿no percibe ni lo alto, ni lo bajo de la pintura que, circulando alrededor de la circunferencia del local, no ofrece ningún punto de comienzo ni de fin, ningún límite; de modo que el espectador se encuentra como encima de una montaña donde la vista no está limitada más que por el horizonte¹⁹.

Cuando este invento se introduce en Francia, el público puede presenciar un espacio que crea (y recrea) pictóricamente batallas, momentos históricos, lugares exóticos, etc., aunque abundan también representaciones del relieve de una localidad. Se trata, por tanto, de una manifestación que utiliza la pintura con la ambición de inventar un espacio material, y no sólo referencial. Sobre los muros del edificio circular en el que emplaza el panorama está aplicado el lienzo. Algunos objetos reales se colocan a menor distancia del espectador. El golpe de luz desde la oscuridad acentúa la profundidad del conjunto y produce la ilusión de la realidad.

Se necesita un edificio de madera o hierro, para conseguir la rapidez de un desmontaje y traslado rápido. Su cubierta descansa por su periferia y por una torre central. La luz se consigue por grandes ventanales situados en el tambor.

Bouton y Daguerre darán un paso más en 1822 con la invención del Diorama, en el que el edificio posee una sala de espectadores móvil, que gira sobre sí misma. Esto es así por la instalación de un cuadro pintado, que

8. QUINCY, Quatremère de: *Diccionario histórico de la arquitectura*, en VIRILIO, Paul : *La máquina de visión* . Cátedra. Madrid, 1989. Pág. 55.

9. VIRILIO, Paul : *La máquina de visión* . Cátedra. Madrid, 1989. Pág. 55.

puede ser iluminado por su cara anterior o posterior, y en el que se pueden observar composiciones diferentes. Para intensificar estas diferencias se utilizan luces de colores y se introducen objetos entre la tela y el espectador, y se ajustan a los tonos de la pintura. En el caso del diorama, la capacidad de movimiento reside en la máquina-arquitectura. Cada espectador se encuentra transportado delante de los distintos cuadros del espectáculo sin realizar el menor movimiento sensible¹⁰.

El diorama constituye un claro antecedente del cinematógrafo, pero un antecedente que es a su vez heredero de un experimento de carácter pictórico-arquitectónico como el panorama. La asociación de los intereses pictóricos con los espaciales no es nueva¹¹. Se relaciona también con las experiencias teatrales. El mismo Daguerre había pintado decorados de la Ópera y del Ambigu Cómico en París. Como iluminador, gracias a manipular las intensidades luminosas de los cuadros expuestos, hizo intervenir el factor tiempo en los dioramas. En *Descripcion de los procedimientos de pintura y de iluminacion del diorama*, este físico y pintor francés afirmaba lo siguiente: "Aunque en esos cuadros de hecho no haya pintados más que dos efectos, uno de día por delante de la tela, el otro de noche por detrás, esos efectos sólo pasan de uno a otro por una complicada combinación de medios que la luz tenía que atravesar, dando una infinidad de efectos semejantes a los que presenta la naturaleza en sus transiciones de la mañana a la tarde y viceversa"¹².

Por tanto, no sólo la pintura está abocada a una ambición espacial que la desliga de las superficies, sino que se interna en recorridos donde la luz, de nuevo, se constituye como materia referencial para la disposición de los pigmentos sobre la tela, y simultáneamente, como una sustancia exterior que modifica el lienzo físicamente. Sin embargo (y esto es lo que constituye un claro antecedente del cinematógrafo), el diorama condena al espectador a la

10. VIRILIO, Paul : *La máquina de vision* . Cátedra. Madrid, 1989. Pág. 56.

11. El diorama se diferencia del panorama en que en éste último la tela tiene forma cilíndrica, no plana, y, respecto a la iluminación, el primero tiene por base el cambio del paisaje observado por efectos parecidos a las iluminaciones del sol y la luna en las diversas horas del día o de la noche, y en las diversas estaciones del año.

12. En VIRILIO, Paul : *La máquina de visión* . Cátedra. Madrid, 1989. Pág. 57.

inmovilidad autónoma, mientras que el panorama aún trata al visitante como un cuerpo con libertad de movimientos propios, no dirigido por la máquina. Desde esta perspectiva, el panorama nos acerca a la interacción entre el sujeto y el objeto sin que medie en ello la acción del artista, introduciendo problemas de fenomenología y, por tanto, de pragmática, en la puesta en escena del cuerpo del espectador con la obra expuesta. El diorama, por el contrario, propone un movimiento asociado a la máquina, no al cuerpo humano. El sujeto, como el espectador de la sala de cine, se convierte en un *voyeur* pasivo.

Tanto con el panorama como con el diorama estamos asistiendo a una evolución del concepto de pintura. Genette afirma que no cree en una clasificación de las artes según los sentidos a los que vayan dirigidas, ni según las materias empleadas. Este tipo de clasificaciones podría dar lugar al absurdo de, por ejemplo, una identificación entre la pintura al óleo y las artes culinarias, ya que ambas utilizan el aceite¹³. Este autor prefiere una división según el esquema que reproducimos en la ilustración 6.

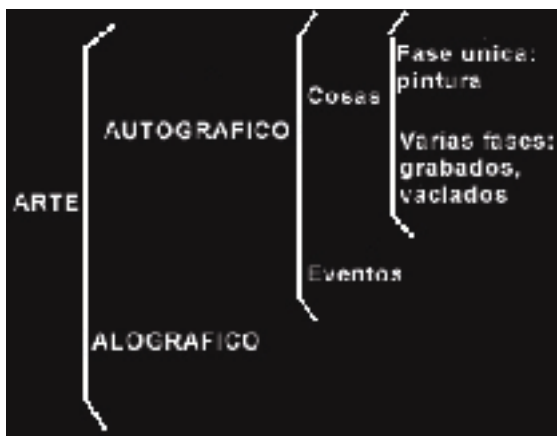
Ya aludimos con anterioridad a las distinciones entre arte alográfico y autográfico. Nos interesa ahora especificar la consistencia de las cosas y los eventos en el terreno de las instalaciones. Desde ciertas posiciones se nos podría acusar de la falsa distinción entre cosas y eventos, pues puede considerarse inútil si partimos del principio de que todos los objetos tienen una vida y, por tanto, se integran en la duración como un hecho o acontecimiento. Las cosas, desde esta perspectiva, podrían no ser más que un tipo particular de eventos que nos hacen considerarlos objetos debido a su apariencia relativamente inmóvil. Todo objeto, sin embargo, tiene un principio y un fin. Esta división resulta de ayuda para intentar integrar en las instalaciones sus herencias pictóricas.

Internándonos en el campo de las instalaciones, muchas tienen su origen creativo asociadas a un espacio concreto para el que han sido realizadas. Esto pone de manifiesto que, en el momento en que son trasladadas a otro lugar, las instalaciones se han convertido en un evento. Sin embargo, en la mayoría de los casos, subsiste una materialidad análoga a la que encontramos en una pintura, pues consideramos los objetos como tales cuando nos parecen no evolucionar.

13. GENNETE, Gérard: *L'Oeuvre de l'art*. Seuil. París, 1994. Pág 37.

Hemos observado que los panoramas y dioramas se constituyen como eventos que, sin embargo, se componen de cierta materialidad. En este sentido, hay una clara relación entre las instalaciones y las pinturas que amplían su espacio físico en los dioramas y panoramas. Los objetos materiales (tanto los módulos de una instalación como las pinturas) son objetos reales. Sin embargo, cuando se pone el acento en su carácter de evento, deberemos cambiar el adjetivo por factuales. La pintura es sin duda más real que factual. Una vez que se integra en un lugar para constituir un espacio, y no sólo representarlo, debemos utilizar el adjetivo factual, pues adquiere su valor en el «aquí y ahora».

El montaje de una exposición pictórica utiliza los cuadros factualmente,



II. 6. Distinción entre arte alográfico y autográfico

aunque se constituyan como materia. Una exposición es un acontecimiento. Por tanto, la pragmática, la puesta en escena, la percepción determinada de antemano de una pintura indica una interacción con el espacio. Una diferencia fundamental entre montajes de exposiciones e instalaciones radica, como expresamos con anterioridad, en el hecho de que el primero no

constituye una labor propiamente artística, no depende necesariamente del artista, mientras que la instalación sí. Los objetivos de las exposiciones, sin embargo, siguen siendo la muestra de unos objetos materiales. (Solamente cuando ponemos el acento en el análisis del montaje realizado para la muestra tenemos en cuenta cierta factualidad, pues la exposición posee una duración determinada).

También si pensamos en la propiedad referencial de la pintura, ésta puede mostrar un interés por el entorno gracias a la aparición del género del

paisaje, que sobrepasa el espacio privado para integrarse en la naturaleza¹⁴. Así, la pintura experimenta un descubrimiento de lo espacial, por un alejamiento de lo usual. Y ocurre en una época muy determinada.

Aunque en la pintura rupestre se pintaran elementos de la naturaleza, no hay paisaje en el paleolítico, ni en Egipto, ni en la cerámica griega. Apareció entre los flamencos, y de allí se extendió a Holanda. En Italia, se asoció al terreno mitológico. El interés por el entorno surge a partir del momento en que el hombre se centra en sí mismo y se va desligando del teocentrismo del Medievo. "El paisaje fue una conversión, pero hacia abajo, del texto a la tierra, de lo inmaterial a los sólidos, de la luz divina a la luz rasante", afirma Debray¹⁵. Los trasmundos mitológicos o religiosos son sustituidos por un interés del objeto por el objeto, sin aplicarle ninguna significación proveniente de la divinidad. Se trata de un proceso de desimbolización, paralelo al interés por lo visible, un proceso que hace que la cartografía se convierta en una ciencia fiable. Si fue la pintura el arte que manifestó más interés por el entorno fue precisamente por su capacidad de representar un objeto tridimensional de grandes dimensiones y reducirlo a una superficie pequeña, gracias a la focalización de la mirada.

El paisaje en la pintura indica una intención referencial que podía llegar a ser incluso localista¹⁶. Con la modificación de los presupuestos pictóricos en este siglo, con la asunción de su bidimensionalidad, la referencialidad puede perderse. Las condiciones actuales proponen un espacio y una mirada

14. Por otra parte, la manipulación de la naturaleza ha dado lugar a la jardinería, lo que muestra un interés del hombre por el entorno con resultados artísticos

15. DEBRAY, Régis: *Vida y muerte de la imagen*. Paidós. Barcelona, 1994. Pág. 167.

16. Calvo Serraller nos indica que en castellano antiguo no se utilizaba el galicismo 'paisaje', sino 'paisismo' o 'pintura de países', lo que recalca el carácter local de este género (CALVO SERRALLER, Francisco: *Imágenes de lo insignificante. El destino histórico de las vanguardias en el Arte Contemporáneo*. Taurus. Madrid, 1987. Pág. 276).

A nuestro entender, las condiciones actuales de comunicación provocan que los artistas tengan más fuentes donde elegir. La apropiación del entorno local ya no sólo ha de entenderse como paisajismo. En estas nuevas circunstancias, el abarcamiento del espacio ya no puede regirse solamente por la exposición pictórica de un lugar en concreto, sino que se realiza una invasión *real* del espacio circundante. Uno de los resultados de estas nuevas condiciones será la instalación.

diferentes en la creación, con lo que ya no es necesario que la superficie pictórica muestre determinado contexto. El contexto puede ser el objeto mismo de la creación (no un simple referente). Así llegamos a manifestaciones como los *environments* y, por tanto, también a las instalaciones. Estas nuevas prácticas responden a una necesidad similar a la que originó la creación del paisaje. Pero las condiciones diferentes dan lugar a unos resultados de distinta categoría. El género del paisaje será menos tratado en las vanguardias artísticas de principios de siglo de lo que pudo tratarse en el siglo XIX. Sin embargo, gracias a la aparición de los *ready-mades*, este fenómeno se combina con la exploración del espacio real. La interacción del hombre con el entorno, simplemente, ha escogido otros caminos que antes no había utilizado. Pero las necesidades son las mismas, responden a las relaciones del ser humano con su contexto. Con las nuevas condiciones tecnológicas, que provocan una supresión de las distancias, la rápida accesibilidad a imágenes de lugares alejados y exóticos, todo empieza a estar a nuestra mano. Y esto ha afectado a la creación de un espacio de diferente categoría como es el sugerido por las instalaciones.

Otra serie de consideraciones ponen de relieve la importancia de la pintura en la génesis de las instalaciones. Como observamos con anterioridad, la introducción de la palabra 'instalación' en el campo artístico se debe a los minimalistas, quienes explícitamente reconocen su deuda con el neoplasticismo, el suprematismo o el constructivismo. Pero si analizamos los precedentes más inmediatos de estos artistas, son precisamente los pintores que organizaban exposiciones con grandes cuadros monocromos o bicromos los que causan un verdadero impacto en el *minimal art*. Estas pinturas, gracias a sus dimensiones exageradas, contribuyen a crear un espacio, pues se convierten casi en unos recubridores de las paredes¹⁷.

En 1965, Kaprow afirma:

¿En poco tiempo, el arte contemporáneo se ha salido de sus límites tradicionales. La pintura, que ha sido incuestionablemente la más avanzada y experimental de las artes plásticas, ha provocado una y otra vez la

17. Por otra parte, los formatos cuadrangulares también influirán en la preocupación de los escultores minimalistas por el cubo.

pregunta: <¿Debería el formato o el campo ser siempre el rectángulo plano, cerrado?> utilizando gestos, garabatos, grandes escalas sin marco, que sugieren al observador que tanto la sustancia física como la metafísica del trabajo continúa indefinidamente en todas las direcciones más allá del lienzo”¹⁸.

Aunque los formatos habituales en la pintura de caballete han sido los rectangulares, la historia del arte ha evidenciado a menudo la alteración de este acostumbrado uso. Pinturas circulares, ovaladas, trípticos, complican la cuestión. Podemos observar en este siglo numerosas composiciones que adaptan el formato del soporte a la realidad circundante o al motivo representado, o ejemplos pictóricos que avanzan en distintos planos, como los de Frank Stella. Por tanto, las dos realidades, la expresada referencialmente, y la que se comparte materialmente con el espectador, sufren una interacción.

Las *combine paintings* de Rauschenberg, otras composiciones neodadaístas, ensamblajes recubiertos de pintura apuntan en esta dirección. La alteración del formato tradicional es un método que evidencia una interacción con el espacio real que rodea a la pintura. Surge el problema del marco, o, al menos se muestra sin tapujos (ya que la pintura siempre ha jugado con el marco que la rodea). Pero, como afirma Kaprow, estas variaciones nos han conducido irremediamente al “hecho de que *la habitación ha sido siempre un marco o un formato también*”¹⁹. Resulta sintomático que el interés de Kaprow se centre en creaciones como los *happenings* o los *environments* y que, sin embargo, elabore en esta frase una comparación entre pintura y espacio, más que poner en juego la escultura. Desde perspectivas artísticas, la pintura no ha sido tan relegada a un segundo plano en cuanto a sus apetencias espaciales, aunque la crítica a menudo sí lo haya hecho.

18. KAPROW, Allan: “Assemblages, Environments, and Happenings”, en HARRISON, Charles y WOOD, Paul (ed.): *Art in Theory. 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. Blackwell Publishers. Oxford, 1993. Pág. 704.

19. KAPROW, Allan: “Assemblages, Environments, and Happenings”, en HARRISON, Charles y WOOD, Paul (ed.): *Art in Theory. 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. Blackwell Publishers. Oxford, 1993. Pág. 704.

En el fondo, hasta en la imagen del cuadro como ventana subsiste una relación espacial, pues integra los límites del lienzo en una arquitectura, y separa a ésta de un espacio exterior. Por otros medios, la identificación entre el formato escogido y el elemento que sirve de referente sirve para objetualizar la representación. Cuando Wesselman hace coincidir la forma de un cigarrillo (eso sí, de grandes dimensiones) con el formato de la pintura, se consigue que ésta suponga una mayor integración en la realidad. Las consecuencias de estas modificaciones de formato nos indican que el avance de la pintura no es ajeno al de su apetencia de ocupación del espacio circundante.

A ello se suman los intereses por identificar el tiempo utilizado en el proceso con la creación misma. En este sentido apuntan las creaciones de la *action-painting*.

Retomando las denominaciones aportadas por Genette, podemos calificar los cuadros resultantes de la *action painting* como eventos, y no sólo como cosas²⁰. Si el *happening* habría de nacer con la vocación de hacer participar al público de la obra misma, la *action painting* se aproxima al *body art*, que puede considerarse precisamente como una especie de acción teatral más limitada, que tiene como actor al artista y como 'lugar elegido' para la acción y como 'obra' realizada el propio cuerpo del artista²¹. La *action painting* es un precedente inmediato de la instalación, pues aboca a la pintura más allá de sus límites. La gran eclosión de manifestaciones artísticas que se dieron en los años 60 y 70 han llevado, a nuestro entender, a una sedimentación que ha proporcionado la posibilidad de hablar del género intermedio de las instalaciones.

Y llevados por este discurrir, no tenemos más remedio entonces que abarcar el problema del *ready-made*, objeto que cumple su sentido cuando es colocado en un determinado lugar. Gracias a su condición objetual, el *ready-*

20. También el mismo Rosenberg, promotor de la *action painting*, afirmaría que "lo que iba a ocurrir en el lienzo era, no la realización de un cuadro, sino un evento". En WOLFE, Tom: *La palabra pintada. El arte moderno alcanza su punto de fuga*. Anagrama. Barcelona, 1989 (3ª ed.). Págs. 65-66.

21. DORFLES, Gillo: *El devenir de la crítica*. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Pág. 247.

made ha sido frecuentemente asociado a la escultura. Sin embargo, nada más lejos de ello. Si insistimos en nuestra postura de que las ambiciones espaciales no son un coto privado de la escultura, es lógico que estemos de acuerdo con que la objetualidad sugerida por el *ready-made* afecta preferiblemente al terreno de los significados. De este modo, no se puede asociar definitivamente a ningún arte. Tampoco, en principio, se ejerce una manipulación, sino una elección²². La actividad creativa, entonces, es puramente intelectual. Tal vez cuando aludimos al *ready-made* hablemos de Arte, de Filosofía, de Pensamiento; pero, sin duda, no hablamos de Un Arte, como la escultura o la pintura. El *ready-made*, tan a menudo analizado cuando se estudia la escultura del siglo XX, resulta con esta actuación profundamente tergiversado. En principio -aunque sí posteriormente- no existe ninguna manipulación en él. No le afecta ninguna técnica determinada. Incluso la actividad de Duchamp anterior al *ready-made* había sido preferentemente pictórica²³.

El cuadro puede ofrecer tanto un lenguaje como objeto, como un lenguaje referencial; puede tanto presentarse como representar. La primera

22. Habría que matizar esta cuestión. En realidad estamos hablando de un tipo de *ready-made*, el no manipulado; pero el mismo Duchamp consideraba en su *L.H.O.O.Q.* (reproducción de *La Gioconda* con barba y mostachos) como un *ready-made*, y en este ejemplo hay manipulación. Para ahondar en esta temática, ver:
 - DE DUVE, Thierry: "Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism", en *October* nº 70. Otoño, 1994.
 -PAZ, Octavio: *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp* Alianza. Madrid, 1989.
 -GENETT, Gérard: *L'Oeuvre de l'art*. Seuil. París, 1994. Pág. 154 y ss.

23. También postulados que atienden más a la tradición, asocian las actividades intelectuales a la pintura. Debray apunta: "La vista está más intelectualizada que el tacto, pero menos que el oído. Un escultor será, pues, menos 'intello' que un pintor, y un pintor más 'manual' que un músico. (...)"
 La pintura se acerca al espíritu cuando es dibujo y al cuerpo cuando es color. Si se hace espíritu puro, el arte ya no es una plástica sino una estética. Cuando se cansa de ser manual y obrera, la pintura, totalmente 'mental', se convierte en cálculo o discurso" (DEBRAY, Régis *Vida y muerte de la imagen*. Paidós. Barcelona, 1994. Pág. 75-76). Aunque no compartimos estas divisiones que se basan en la preponderancia de ciertos sentidos sobre otros, resulta de interés verificar cómo, desde postulados tradicionales, existe una contradicción entre las apetencias manuales de la escultura y su interpretación.

cuestión alude a una pintura como superficie. Sólo cuando se asume esa bidimensionalidad existe una relación con el *ready-made*. La segunda se reduce al cuadro como representación, lo que muestra la pretensión de un espacio ilusorio, frente a la posibilidad de «espacio real» que indica el asumir el lienzo como una superficie. Los procesos iconográficos se asociarían al entendimiento de la pintura como un espacio ilusorio. Sin embargo, el cuadro como superficie nos conduce a comprenderlo en su objetualidad. No hay iconos que sustituyan los significados propuestos. El lienzo se propone él mismo sin pretensiones referenciales.

El interés de la pintura por lo espacial denota que las instalaciones no son simplemente una ampliación de la escultura. Dos características sobresalientes de la pintura son utilizadas a menudo para crear un ambiente: la bidimensionalidad y el color. Hay innumerables instalaciones que se sirven de superficies como punto de partida de creación de un espacio, por ejemplo, aquellas que se basan en el recurso de recubrimiento mediante telas, papeles, empaquetajes diversos, etc. Estos recursos no hubieran sido posibles si en este siglo la pintura no hubiera dado el salto de admitirse como pura bidimensionalidad -lo que, en el fondo, no es otra cosa que admitir que el cuadro se halla en una realidad tridimensional-, y acentúa el cuadro como objeto frente al cuadro como ventana. Por tanto, observamos dos tendencias: el cuadro como ventana (y frontera) a un espacio más lejano y muchas veces imaginario, y el cuadro como objeto que se concentra en el espacio que él mismo ocupa, un espacio cercano y común al espectador (tendencia que, como vimos con anterioridad, se toma como punto de partida para la organización de exposiciones).

El color resultará imprescindible para crear afinidades entre los diferentes elementos que componen una instalación. Desde posturas cinéticas o desde el *op art*, el color irá variando a medida que el espectador cambie de posición, o a medida que según los módulos vayan variando de orientación, como en obras de J.R. Soto o de Julio Le Parc. En este sentido, existe una completa intención de que el color esté en función de un espacio concreto de interacción. De los cuadros de iniciales efectos ópticos se pasó pronto a configurar espacios que mostraban la interacción perceptiva.

Tras este paréntesis, volvamos al *ready-made*, que habíamos apuntado como elemento fundamental para la génesis de las instalaciones.

El dadaísmo había aportado la reflexión sobre el fenómeno artístico, pero el desarrollo posterior habría de modificar los originarios *ready-mades*.

La objetualidad heredera del *ready-made*, una vez que es asociada a la pintura, llega a dar resultados bien diferentes. Si es cierto que el *ready-made* no hubiera sido posible sin el nacimiento del *collage* en el entorno cubista, también lo es que el invento de Duchamp va a volver al ámbito pictórico, con lo que se efectuará un bucle. A menudo se ha repetido que los ambientes o las instalaciones (en un contexto neodadá o *pop*) no suponen nada nuevo, que todo estaba dicho con los *ready-mades*. Pero la introducción de objetos sobre el soporte pictórico demuestra que no se trata de un fenómeno propiamente escultórico. Tras la innovación que supuso el *collage* cubista, numerosas técnicas asociadas a la pintura demuestran su preferencia por las propuestas mixtas, por ejemplo, los *merz* de Schwitters, o más cercanos a nosotros, las *combine paintings* de Rauschenberg.

Los *merz*²⁴, cuyos primeros ejemplos datan de 1923, constituyen el precedente más directo del ensamblaje. En principio, no transgreden los límites de la pintura, en cuanto a que bidimensionalmente, ésta coincide con los bordes del bastidor. Pero sus resultados revelan una apariencia tridimensional que se relaciona con una ambición espacial, hasta el punto de que Schwitters llega a realizar algo muy parecido a las instalaciones. Sus *estructuras merz*, que se ampliaban definitivamente hacia el espacio, eran una especie de grutas donde Schwitters iba acumulando los objetos que encontraba en sus paseos²⁵. A diferencia de los primeros *ready-mades*, los *merz* eran alterados materialmente, exigían una transformación y no sólo la voluntad de que aquel objeto fuera un objeto de arte. El resultado de los *merz* es una multiplicidad de elementos que se configuran en una unidad a través de la labor del artista. Hay, por tanto, un criterio compositivo del que el *ready-*

24. El nombre de *merz* es el resultado de una labor completamente dadá: se trata de la segregación de una parte de un anuncio donde se encontraba la siguiente leyenda: *Commerz und Privat Bank*.

25. "La primera *estructura merz* la realizó en Hannover, en su propia casa; la segunda en Noruega a partir de 1937 y la tercera e *inacabada* en Inglaterra desde 1945" (SUREDA J.y GUASCH, A.M.: *La trama de lo moderno*. Akal. Madrid, 1987. Pág. 211).

made inicial carece.

Las proposiciones de Rauschenberg con sus *combine paintings*, o los objetos de Oldenburg resultan diferentes. Rauschenberg, al denominar a sus obras *combine paintings* las considera tan pintura como pueda serlo un cuadro de Pollock. La apertura, desde perspectivas creativas, de la pintura, da lugar a una serie de manifestaciones que tienen una constante voluntad de hallarse dentro del terreno pictórico, pero asumiendo a su vez el reto espacial.

Anterior a Rauschenberg, debemos nombrar a Lucio Fontana, que en 1944 publica su *Manifiesto blanco*, en el que el artista 'auspiciaba la llegada de un arte 'espacial' que superara los límites del cuadro de caballete y fuera capaz de trascender los límites de la superficie de la tela o del volumen de la estatua, para extenderse a dimensiones más vastas, hasta convertirse en arte espacial, integrador de la arquitectura, transmisible al espacio mediante los nuevos hallazgos de la ciencia y de la técnica'²⁶.

En 1947 crea un verdadero precedente de los *environments* con su *Ambiente Espacial Negro*, en el que Fontana había pintado totalmente de negro la sala y la había iluminado con focos. Desgraciadamente esta obra no fue valorada con justicia, fue objeto de burlas, cuando no de indiferencia. No obstante, fue 'recuperada' en 1966, en la época en que los *environments* ya habían hecho aparición²⁷.

También tomando como punto de partida la objetualidad del lienzo, Fontana representa un claro avance en las relaciones espacio-pictóricas. El abandono de la aplicación de pintura sobre la tela, y su sustitución por tajos

26.DORFLES, Gillo: *El devenir de la crítica*. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Pág. 119.

27.En 1966 en el Palacio Trinci, en Foligno se organizó una muestra en la que cada artista debía realizar un *environment*. Allí se reconstruyó el *Ambiente negro* de Fontana .

Fontana había expuesto su *Ambiente nero* en la Galería del Naviglio de Milán, alrededor de la cual se agruparían los artistas del *Manifiesto del espacialismo italiano*. En la muestra de Foligno se pretendía demostrar que los artistas no sólo eran capaces de realizar un cuadro aislado, sino también auténticos ambientes espaciales, con lo cual se establecía una conexión mayor entre la pintura y sus ansias de espacialidad (DORFLES, Gillo: *El devenir de la crítica*. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Págs.119-120).

u orificios demuestran sus intenciones de investigar el espacio pictórico a partir de la más pura materialidad. Todo ello nos inclina a una superación de los límites materiales del cuadro de caballete. He aquí su premonición de la pintura como un «arte espacial» que integrase también a la arquitectura. A partir de estos intereses de Fontana, se constituyó en Milán un grupo de artistas espaciales que publicaron el *Manifiesto del espacialismo italiano* hacia 1948 .

Los agujeros en las telas de Fontana deben considerarse como un interés por la espacialidad que ha provocado una búsqueda de lo tridimensionalidad a través de la pintura. Precisamente porque la pintura se asocia a una superficie, existe la tentativa y la ambición constante de abocarse a un terreno tridimensional. Así se explica el desarrollo de la pintura en este siglo, pero también las ambiciones de las instalaciones. Por tanto, no es sólo la escultura la que ha hecho posible el nacimiento de la instalación. Por su tradicional ligazón a lo tridimensional, en la escultura de este siglo no se evidencia una evolución, un forcejeo, una lucha consigo misma, como ha ocurrido en la pintura. La tela, lacerada, con un espacio que interrumpe su materialidad, deja aflorar un espacio de la nada que, además, no llega a ninguna parte y denota una ausencia absoluta de referencialidad.

¿Un análisis semejante a aquel de los agujeros vale del mismo modo para los «tajos»: también se trata casi siempre de vastas telas monocromas, marcadas por unos cortes más netos y perentorios; pueden ser ligeramente cóncavos o convexos, y la sombra misma del tajo crea aquel relieve que dará al cuadro una mayor evidencia espacial. El tajo, con su largo y dramático corte, rompe la textura compacta de la tela y, mediante la inigual extroflexión de los márgenes, frecuentemente, desbordados o abiertos, ofrece aquella cota de azar, de casualidad, que quita cualquier aspecto mecánico a las obras»²⁸.

Los intereses espaciales de Fontana toman como punto de partida,

28. DORFLES, Gillo: *El devenir de la crítica*. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Pág. 122. A los tajos y agujeros de Fontana hay que añadir los «cuadros-cornisa». ¿Se trata de una serie de curiosas «cornisas-objeto»: cuadros donde es la misma cornisa la que constituye el elemento figural del cuadro y donde la tela de abajo (casi siempre llena de numerosos agujeros) constituye una especie de misterioso «fondo». Se crea, de este modo, una segunda dimensión del cuadro, debida a la superposición de dos estratos distintos de la tela y de la madera incorporada al cuadro» (*Ibidem*, pág. 124).

pues, la bidimensionalidad que impone el lienzo, y no la disposición de pigmentos y aglutinantes sobre él. La clásica clasificación de las Bellas Artes deja poco a poco entrever a futilidad de determinar campos estrictos de actuación. En el momento en que Fontana se atreve a agujerear la superficie pictórica, en que aparecen los grandes cuadros monocromos, la pintura-objeto, las adiciones de elementos de nuestra realidad en la tela, se establece una difusa frontera que nos lleva a los primeros *environments* y, después, a las actuales instalaciones. En este desarrollo, las obras empiezan a formar parte de un interior arquitectónico, dejan de estar relegadas a la bidimensionalidad. Se trata de un campo inexplorado, que, como afirma Dorfles, la escultura 'tradicional' había despreciado, y que la arquitectura a menudo no tenía en cuenta²⁹.

Las ambiciones espaciales de la pintura pasarán durante este siglo por vertientes muy diferentes. No es el mismo tratamiento el de Fontana que el del impresionismo, el del cubismo o el del futurismo, porque Fontana presenta la dialéctica entre la pintura y el espacio arquitectónico que la ha de contener.

3. MULTIPLICIDAD Y PINTURA

A menudo hemos advertido que podemos considerar que al género de la instalación se le asocia cierta idea de multiplicidad, sea como aumento de escala o sea como repetición de elementos en un espacio determinado. Pero, ¿pueden los conceptos de multiplicidad y fragmentariedad tratarse como ejes conectores entre la pintura y la instalación? Goodman considera que la pintura tiene una incapacidad manifiesta de reproducción. Su planteamiento es que todas las artes fueron en principio autográficas, y que algunas se emanciparon adoptando un sistema notacional que permite reproducciones³⁰. Como el arte

29. DORFLES, Gillo: *El devenir de la crítica*. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Pág. 146.

30. No es por azar que Nelson Goodman vea en este arte como el más refractario a toda evolución hacia el régimen alográfico" (GENETTE, Gérard: *L'Oeuvre de l'art*. Seuil. París. Pág 42).

Sobre la problemática de la pintura como arte autográfico, ver GOODMAN, Nelson: *Los lenguajes del arte*. Seix Barral. Barcelona, 1976. Pág. 124 y ss.

(continúa...)

alográfico es aquél cuyas reproducciones se llegan a considerar ejemplares auténticos, una representación teatral o la edición de un libro poseerán un estatuto artístico de autenticidad, a pesar de que sean fruto de una reproducción.

Una instalación puede contar con dos objetos idénticos -por ejemplo, dos cubos minimalistas-, pero es imposible hallar dos pinturas exactamente iguales, pues los medios industriales aún no han hecho posible reproducir en los mismos materiales una obra pictórica. Cuando se realiza una impresión a partir de un fotolito de un cuadro, estas reproducciones no son consideradas con el mismo estatus de la obra original. Sin embargo esta actual imposibilidad no indica que en un futuro las reproducciones industriales puedan ser aceptadas como un cuadro original. Todo ello dependerá del desarrollo de las costumbres.

A pesar de que un cuadro no permita una reproducción que dé como resultado una obra exactamente de la misma categoría, los artistas han recurrido a diversas operaciones de las que se deducen las nociones de multiplicidad o fragmentariedad. La valoración de la pintura, respecto a su imposibilidad de reproducción por su medio de producción, es análoga a la de la escultura en talla. La unicidad la dará el hecho de que no existan dos bloques de piedra idénticos, ni dos golpes de cincel exactamente iguales. No hay, dentro del ejemplo de la pintura, dos pinceladas gemelas. En los dos ejemplos es el artista mismo el que interviene. Si admitimos que sea un discípulo del maestro el que haga la talla, pero que la autoría real recaiga sobre el maestro, puede parecer que dejamos la puerta abierta a reproducciones. El hecho de que la autoría recaiga en un discípulo de un taller, y que haya épocas en que se haya considerado que la obra resultante sea, a pesar de ello, responsabilidad del maestro, nos lleva a pensar que en último término es la convención la que decide sobre la multiplicidad o no de una obra.

En estos casos nos referimos no a medios de reproducción inherentes a la misma técnica (como el grabado), sino a operaciones que trascienden la pura fisicalidad del objeto. Vamos a enumerar aquí los tipos de multiplicidad a que nos referimos, partiendo en ciertos casos de la terminología de Genette.

(...continuación)

1. Pinturas diferentes físicamente, que no son intercambiables y remiten a una sola obra. Por ejemplo, aquellas pinturas que son réplicas de un cuadro realizado anteriormente por el mismo autor. Mientras las obras múltiples pueden ser confiadas a simples ejecutantes, la ejecución auctorial es una condición definidora de la réplica en el sentido considerado por Genette. En las obras múltiples como los grabados, la calidad disminuye en el curso del proceso de impresión, pero eso no ocurre necesariamente en las obras pictóricas autocopiadas o copiadas por otros. Incluso es común organizar una exposición que agrupe estos cuadros, pero raramente ocurre con las pruebas de grabado, de fotografía, o las resultantes del proceso de vaciado.

Según las intenciones del artista, podemos diferenciar dos tendencias:

-Crear una copia de la primera obra. En este caso, nos encontraríamos con un fenómeno muy similar a lo que en principio fueron los múltiples, cuando no se asociaban a los medios de reproducción industriales.

-Crear una versión diferente pero próxima y derivada de la primera, lo que nos lleva a la idea de serie.

¿Qué tipo de interacción encontramos en la pintura con respecto a la multiplicidad en las instalaciones? La idea de serie supone una sucesión de obras en el tiempo, una evolución basada en un germen único. Sin embargo en la instalación la vocación es que todos los módulos se integren simultáneamente en una sola obra. Aquí surge un curioso campo de contacto, pues en el momento en que se pretenda una exposición de una serie se da a entender una unidad superior que trasciende a todas las fases de la misma. Otras manifestaciones artísticas actuales nos remiten a un concepto de serialidad análogo al que se muestra en el contexto pictórico. A menudo lo que se pretende es poner de manifiesto el germen temporal necesario para que cada elemento se muestre diferente del resto. Esto ocurre, por ejemplo, en una obra de Manuel Sáiz *Siete momentos que son el mismo*, en la que se muestran distintas fases del crecimiento de plantas y donde la labor del artista se ha reducido al mínimo (a la decisión de plantar las semillas en diferentes fechas para que las fases de crecimiento se muestren distintas). Así, cada elemento adquiere su valor por confrontación con los restantes. Del mismo modo, una instalación puede ser obtenida a través de una secuencialidad temporal. Si tenemos además en cuenta que los cuadros pueden pertenecer a una instalación, acabamos de hallar un campo indefinido de instalaciones

y pinturas.

Por ejemplo, *Detergent Test Painting*, de Luciano Perna (ilustración 7), muestra cinco lienzos en los que se ha puesto énfasis en la marca de detergente con que se han lavado diversas manchas ordenadas compositivamente. Tratándose más bien de una serie, subyace en ella la idea de la multiplicidad, por la existencia de un denominador común de carácter



Il. 7. Luciano Perna. *Detergent test painting*. 1993.

procesual en todas las telas.

No obstante, la idea de copia de una obra por parte del mismo autor se enfrenta a las bases de ciertas posiciones pictóricas. La *action painting* por ejemplo, consideraba el acto creador como un suceso único. Se ponía el acento en lo procesual, que constituía lo verdaderamente importante en el arte. Estas autocopias, para creadores como

Pollock, dejan de tener valor, puesto que de un tiempo diferente surgirá una obra distinta.

Un factor que a menudo es la causa para las copias es la necesidad comercial, por lo que resultan mucho menos valoradas desde los presupuestos de la *action painting*. Poniendo en cuestión estos principios, Rauschenberg realiza en 1957 una *combine-painting* gestual, *Factum 1*, casi simultáneamente a su duplicado *Factum 2*. La copia simultánea de una obra que es realizada casi a la vez que la primera pintura deja relucir una cuestión molesta, pues ¿qué cuadro tiene entonces más valor?, ¿cómo juzgar una copia que es casi un original? *Factum 1* y *Factum 2* ponen de manifiesto muy pocas diferencias, de forma que lo que llega a interesar al público no es el proceso necesario y único para la creación, sino el parecido de dos momentos. La transgresión de Rauschenberg no hubiera tenido sentido si dentro de la pintura no figurativa, y por tanto de la *action painting*, no se hubiera puesto el acento en que la actividad artística es única y determinada por un tiempo preciso.

La idea de multiplicidad desaparece cuando un segundo cuadro se constituye verdaderamente como otra obra, pues no existe mayor relación entre una pintura y otra. Pero en los casos de autocopia, el panorama cambia

radicalmente. Las variantes pueden ser de diferente orden y equipararse en cierta medida a las relaciones existentes entre los diversos elementos de una instalación. La variante formal más usual es el cambio de formato, cuestión asimilable a aquellas operaciones en las instalaciones donde un módulo - llamémosle originario o inicial- va aumentando de tamaño como en una progresión. No existen, sin embargo, paralelismos eficaces entre las relaciones entre diversos módulos que afectan a su posición, puesto que las series no se dan simultáneamente en el tiempo (aunque sí es cierto que muchos cuadros han sido copiados para que pudieran estar expuestos en diversos sitios). Genette alude también a variantes temáticas e iconográficas como la adición, la supresión, la intercambios o las sustituciones³¹.

De todas maneras, es planteable el considerar si el proceso de la autocopia puede ser el mismo que el de los *remakes*. Los *remakes* ponen el acento en un <hacer de nuevo>, elaborando una obra sobre un mismo motivo, pero no sobre una obra realizada con anterioridad. Aquí se encuadrarían las diversas versiones de Cezanne sobre la montaña de Santa Victoria, o las distintas vistas de la Catedral de Rouen realizadas por Monet. Lo cierto es que en todos estos casos no se trata de copiar de un cuadro, pero ha de tenerse presente que la existencia de un cuadro anterior modifica la creación de uno nuevo. Las intenciones de uno no tienen por qué coincidir con las del otro. Con el principio de variación deliberada se consigue una serie como la de la Catedral de Rouen, pero también nos internamos en el campo de las instalaciones, como ocurría en las intervenciones de Buren o Christo, o en otras manifestaciones pictóricas abstractas, como los cuadros de Rothko o las variaciones de Albers. Por tanto, existe una herencia de los métodos de investigación creativa proporcionados por la pintura dentro del campo de las instalaciones y esta herencia se basa la multiplicidad en la creación artística. Aunque tratemos como diferentes todas estas obras, no podemos negar un evidente isomorfismo entre ellas que nos lleva a la idea de la multiplicidad. De todos modos, la convención, las costumbres será lo que haga considerar realmente distintas todas las obras, aunque en ellas aparezcan unas

31.GENETTE, Gérard: *L'Oeuvre de l'art. Immanence et transcendance*. Seuil. París, 1994. Pag. 195.

evidentes afinidades.

Si, con respecto a la pintura, se tienden a realzar las diferencias y no los parecidos, en las instalaciones, cuando existen elementos parecidos, se procura considerarlos análogos, para provocar alguna cerrazón en estas «obras abiertas». Como las obras pictóricas no incluyen en su producción un proceso mecánico de autocopiamiento, la convención cultural insiste en considerarlas obras diferentes, aunque exista una evidente relación temática o formal.

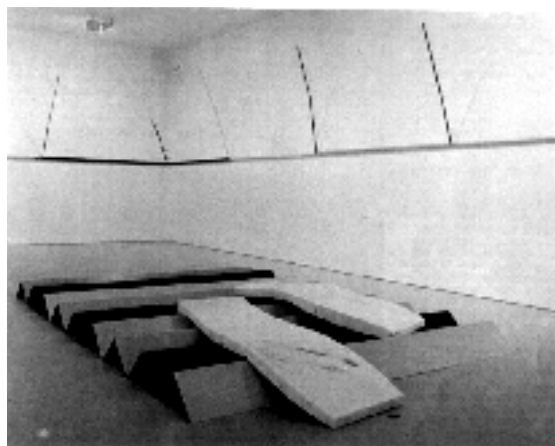
2. Desde el punto de vista de la génesis de la obra pictórica, también se evidencia cierta idea de multiplicidad. Pensemos en los bocetos o en los esbozos. En el primer caso suelen existir un número indeterminado de dibujos, pinturas, etc., necesarios para la elaboración sin riesgos de una obra definitiva, o para que lo estime el futuro cliente que ha encargado la pintura. Se trata de un estado preparatorio, realizado materialmente independiente de lo que será el cuadro acabado. La historia del arte nos ha dejado numerosos documentos de bocetos de cuadros que no llegaron a realizarse. En este sentido, existen casos parecidos dentro de las instalaciones y otras producciones artísticas que no han sido finalmente elaboradas por falta de medios u otras causas. Lo que queda como documentación de esa tarea creativa es un proyecto, que ha dado lugar incluso a la denominación de **arte de proyecto**. El arte de proyecto nació dentro de varias corrientes -sobre todo en tendencias conceptuales- y alude preferentemente a trabajos de excesivos gastos y dificultoso proceso que obstaculiza la elaboración de un producto final, pero no la realización «intelectual» del proyecto. El arte de proyecto es por tanto la versión en instalaciones de aquellos bocetos preparatorios de cuadros que finalmente no han sido elaborados.

Por otra parte, Genette apunta que cierta pluralidad subyace a la pintura misma gracias al esbozo, que comparte el mismo soporte de la obra definitiva. El esbozo es un estado provisional de la obra misma, y pocas veces tenemos posibilidad de compararlo a ésta, pues la pintura se aplica sobre él. El esbozo sólo podrá ser visto cuando la pintura inacabada lo permita, o cuando utilicemos rayos X para la percepción de la obra. Su estatuto pertenece al de la obra inacabada, aunque convencionalmente se le pueda dotar de valor artístico. Los esbozos no forman parte a la instalación en sí, debido a su materialidad repartida. Sólo podremos hablar de las instalaciones como puesta en escena. En este sentido, y apurando la cuestión, un esbozo en una

instalación podría estar conformado por unas líneas-guía sobre el suelo y paredes, que ayudan a la ubicación de los elementos, pero que no son visibles en la obra acabada.

3. Por ahora no hemos hecho referencia a las versiones de obras realizadas por otros autores. Estas abundan en el campo de la pintura (por ejemplo, las *Meninas* de Picasso). Es necesario en este punto que los autores sean diferentes. Sin embargo, comparando la pintura con la instalación, la primera puede ser perfectamente fuente de una instalación. Y desde puntos de vista muy diferentes.

Si antes la pintura intentaba expresar un espacio (por ejemplo, la pintura metafísica de Chirico), ahora la instalación se sirve también de medios pictóricos que vienen de la tradición. Por medio de la clara referencia del título *Dos desnudos bajando por una escalera bailando el boogie-woogie* (ilustración 8), Luciano Fabro realiza tanto un homenaje a Mondrian como a Duchamp.



Il. 8. Luciano Fabro. *Two nudes descending a staircase dancing the Boogie-Woogie*. 1989.

Se establece, por tanto, una relación entre pintura e instalaciones gracias al punto común espacial. Si Chirico creaba un espacio por el proceso tradicional de disposición de pigmentos y adecuación a unas leyes de perspectiva, Fabro lo consigue por una puesta en escena real, no basada en la ilusión pictórica. Sin embargo, debemos recalcar que no es sólo la pintura lo que funciona como fuente en las instalaciones. Todos los campos de la actividad humana pueden ser objeto de la investigación creativa que dé lugar a la creación de un entorno. El versionar obras de otros autores es una práctica admitida en nuestra época, y se revela como uno de los gustos de nuestra sociedad por el fragmento o la variación partiendo de un mismo motivo. Versionar una obra significa multiplicar en cierta medida sus significados originales poniéndolas

al día, (y transgrediendo también las intenciones originarias del autor). Versionar una obra es un síntoma de que la cerrazón de las actividades humanas es una ilusión, de que se impone la interdisciplinariedad. No sólo se versiona una obra desde la pintura, también, como hemos visto, es posible desde la instalación, lo que constituye una ampliación del significado primigenio aportado por el primer autor. Versionar multiplica los sentidos de una obra con el solo hecho de pasarla a otro formato, un formato espacial y ya no sólo bidimensional. Se funda un nuevo lenguaje, un nuevo sistema de relaciones por evolución del sistema originario.

4. PINTURA Y NUEVOS ESPACIOS

De lo descrito hasta ahora se puede entrever que hemos adoptado la postura de tomar un lienzo como elemento y compararlo a cada uno de los componentes que configuran una instalación. Pero desde el principio de nuestro trabajo hemos planteado la hipótesis de la instalación como manifestación que se debate en la tensión entre lo variable y lo totalizador. En este sentido, cabe hablar ahora de la pintura, no como elemento que puede ser repetido (mediante copias o reproducciones, por ejemplo), sino como entidad compuesta de un conglomerado de partículas menores que le aportan su variabilidad. Esta segunda acepción muestra cómo la intensidad en la búsqueda de unidades mínimas ha sido planteada desde hace tiempo en el contexto artístico. La misma existencia del arte ornamental, que se sirve de unos módulos de partida que pueden ser repetidos infinitamente, demuestra que la yuxtaposición de elementos iguales, o con alguna alteración, ha nacido con la misma facultad artística del hombre. El arte decorativo, relegado a un segundo plano, a favor de la gran categorización de las Bellas Artes, ha seguido perviviendo, aunque la cultura occidental le haya adjudicado unas connotaciones peyorativas³².

32. "En el conjunto de elementos constitutivos de la ornamentación radica una de las inspiraciones formativas más fecundas de una época cultural, por lo que la fase ornamental podrá ser, según los casos, tanto el embrión de una posterior obra de arte realizada como su remate extremo, su vástago y que, por tanto, sólo con extrema dificultad y en condiciones anómalas podrá existir una obra en que el ornamento no entre en juego, antes o después, como factor determinante, necesario de toda evolución artística" (DORFLES, Gillo: *Elogio de la inarmonía*. Lumen. Barcelona, (continúa...))

Pero no vamos a retrotraernos muy atrás en el tiempo. Desde finales del siglo XIX la evolución pictórica ha dado muestras de su interés, paralelo al científico, por abordar desde el terreno creativo la problemática de las unidades mínimas que componían la pintura. Seurat planteó la formalización del arte, atendiendo a que una teoría del arte ha de tender a la institución de un sistema, y que éste se basa en sus elementos de base y sus reglas combinatorias. Seurat estableció reglas de organización de unidades cromáticas partiendo de las investigaciones de Chevreul y Rood. A partir de ello, es posible determinar diversos niveles del código visual. Uno estaría caracterizado, según Menna³³, por unidades elementales carentes de significado, y que toman su valor por oposición dentro del contexto del sistema (como puede ocurrir con cada pincelada puntiforme el divisionismo), mientras que otro estaría determinado por unidades más complejas, resultantes de la combinación de las unidades elementales y dotadas de significado (pensemos en un elemento icónico, como un parasol, en una obra de Seurat)³⁴. Pero las muestras de la práctica analítica en la pintura serán variadas (y ligadas en numerosas ocasiones a las propuestas científicas).

El planteamiento cubista es, en este sentido, también sintomático, por la introducción de la multiplicidad de instantes o puntos de vista en un cuadro. Al desdoblamiento de modos de percepción se añadirán luego los modos de re-presentación, por la introducción de fragmentos de la realidad cotidiana en

(...continuacion)

1989. Pág. 146-147).

33.MENNA, Filiberto: *La opción analítica en el arte moderno. Figuras e iconos.* Gustavo Gili. Barcelona, 1977. Pág 17.

34. En definitiva, lo que importa en la operación de Seurat, (...) es precisamente la fuerte tensión metalingüística que la involucra y que permite al artista desarrollar simultáneamente el doble procedimiento de hacer arte y de hacer un discurso sobre el arte. Seurat opera siempre dentro de un código icónico (...) pero su interés dominante no apunta a la imagen o a la representación, sino a los signos básicos del color y de la línea, precisamente porque se da cuenta, lúcidamente, de que a este nivel es posible alcanzar una definición más rigurosa de las invariantes". (*Ibidem*, Pág 18).

el *collage*, precedente imprescindible del *ready-made*. La fragmentariedad temporal es conseguida por medio del montaje de elementos pertenecientes a diferentes instantes. Así, renunciando a plantear un instante único, ha exhibido el proceso de yuxtaposición de una pluralidad de instantes en el interior del mismo marco. Utilizando la lección cezanniana por la cual toda figura puede descomponerse en volúmenes simples, y llevándola más allá, el cubismo constituye otro ejemplo que pone en escena las ideas de la multiplicidad y la fragmentariedad. La adición del movimiento a las facetas descritas pictóricamente por el cubismo dará como resultado la estética futurista, donde a la yuxtaposición de elementos se suman factores dinámicos. Mientras tanto, el camino iniciado por el *collage* tendrá su digno continuador en el *ready-made*. Pero, ¿se puede considerar a este último como un elemento dinamizador de los conceptos de multiplicidad y fragmentariedad? Desde el momento en que el *collage* inaugura la diferencia entre presentación (de materiales) y re-presentación, se inicia el interés sobre el cuadro-objeto, que se exhibe a sí mismo y su propia concreción física, y a la vez pone a descubierto el procedimiento que lo ha constituido, ya sea en el plano de las relaciones recíprocas entre signos, ya sea al nivel de las diversas fases de la desestructuración del código icónico y de la reducción de éste a las figuras, es decir, a las unidades elementales del lenguaje³⁵.

Cuando Juan Gris adhiera un trozo de espejo a uno de sus cuadros, estará proporcionando también la posibilidad de duplicar un espacio real en el campo mismo de la ilusión pictórica, lo que constituye un precedente del interés por lo espacial y por la introducción del objeto especular en las instalaciones, que integra la imagen del mismo espectador en la obra.

Como afirmamos anteriormente, Lyotard considera positivos los momentos de la historia en que la perspectiva deja de tener preeminencia. Desde este punto de vista, podemos hablar del paso de un espacio euclidiano a otro más complejo, que apunta a un mayor número de dimensiones. Con las instalaciones, la mirada pasa a formar parte de las manifestaciones artísticas, es decir, la presencia de la mirada como si el cuadro (o la instalación) fuese un campo. ¿Al igual que la perspectiva -toda perspectiva, cualquiera que sea-

35. MENNA, Filiberto: *La opción analítica en el arte moderno. Figuras e iconos*. Gustavo Gili. Barcelona, 1977. Pág. 31.

atestigua una elección simbólica, también la clausura del espacio figurativo resulta de la institución de un desglose de lo visible por una mirada, de la definición de lo que llamaremos un **campo**, y da testimonio con ello, de modo igualmente simbólico, del privilegio concedido a esta mirada y a su actividad³⁶. Ese campo, ese terreno abarcado por la mirada, es de carácter dinámico (y no olvidemos que Amheim hablaba de la percepción como un *travelling*). La estaticidad tanto del objeto como del sujeto receptor se ha perdido y ha sido sustituida por la noción de movimiento. Cuando éste pasa al campo de la pintura, ésta comienza a complicar sus tradicionales principios. Fontana realizó en 1960 una serie de cuadros con tajos que denominó *quanta*, nombre tomado de la física cercana a los principios de indeterminación de la teoría de Bohr. Se trataba de unas telas de formas irregulares, trapezoidales a menudo. Sobre ellas el artista había aplicado los consiguientes tajos. La posibilidad de disponer de diversas maneras los cuadros apuntaba a su integración como módulos, por lo que se acercan cada vez más al concepto de instalación.

En estos trabajos de Fontana se puede evidenciar una influencia de los principios que condujeron a los constructivistas y, por otro lado, una objetualidad debida a la asunción del cuadro como módulo-objeto. La indeterminación final de muchas estructuras en física es paralela a una germinal indeterminación en la posición de las pinturas. Como el *Ambiente negro*, estas obras no tuvieron reconocimiento inmediato. Sin embargo, el desarrollo del arte ha mostrado cómo estos ejemplos constituían otro tipo de puente entre pintura, espacio y conceptos teóricos de la física. La interacción entre pintura y espacio se muestra también en el hecho de que, hasta el fin de sus días, Fontana diera a sus obras el nombre de «conceptos espaciales», y que dichas obras constaran de un lienzo, lo que las asociaba a la pintura.

Pese a que desde presupuestos pictóricos ya hubieran existido contactos entre los sugerentes y complejos conceptos que trataban las ciencias (por ejemplo, Dalí había elaborado dibujos de pliegues dedicado a Thom, teórico de las «catástrofes»), las obras de Fontana constituyeron un antecedente, porque hasta entonces la unificación de lienzos como módulos, y sus cambios de posición, su capacidad de intercambiabilidad, aun

36. AUMONT, Jacques: *La imagen*. Paidós. Barcelona, 1992. Pág 232.

obedecían a principios racionalistas herederos de la estética del concretismo, del constructivismo, etc, tendencias todas ellas muy euclidianas³⁷.

5. DE LA PINTURA A LA INSTALACIÓN: EL EJEMPLO CONSTRUCTIVISTA

Podemos establecer unos ejes generales a los que asociar movimientos artísticos de este siglo. El eje abstracto englobaría entre otros, las corrientes ópticas, neoconcretas o cinéticas. La objetualidad, la figuración o las manifestaciones *pop* podrían constituir otro eje, y las manifestaciones performativas, un tercero. Nos interesa el primero de estos conjuntos, en el que se evidencia una multiplicación de módulos que se ve apoyado en cierta medida por una geometría euclidiana y por la influencia de la aparición de la máquina, que responde a esa geometría y que se acerca a la línea iniciada por el suprematismo y constructivismo ruso.

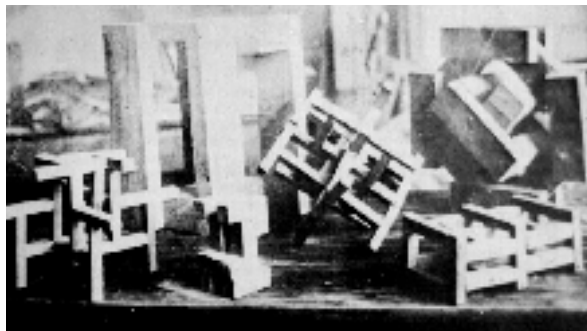
La tendencia analítica del cubismo parte de las indicaciones decisivas de Cezanne y de Seurat, pero se impulsa así también la vía a la reducción, al lenguaje mínimo que propondrá, entre otros, el constructivismo. Las formas geométricas elementales, definidas y constantes serán el punto de partida de lo múltiple en innumerables movimientos del siglo XX. A modo de ejemplo, hemos optado por recuperar ciertos antecedentes de las instalaciones en el constructivismo y suprematismo, dado que resulta una tarea inabarcable repasar todas las opciones artísticas de nuestro siglo.

37. Se tiene la idea generalizada de que movimientos geométricos como el constructivismo se acercan a la noción del espacio euclidiano. No obstante, dentro de poco podremos comprobar que esta idea es el resultado de una operación reductora sobre los productos artísticos de estas tendencias. Desgraciadamente, las limitaciones de espacio no nos permiten trasladar este análisis a otros movimientos artísticos a los que, al menos, hemos aludido.

Con la entrada del abstracto se encuentran dos tendencias contrapuestas relacionadas con un espacio euclidiano o con un espacio más complejo.

Incluso en movimientos considerados habitualmente «racionalistas», como el Suprematismo o el Constructivismo, existen tendencias que apuntan a poner de relieve un espacio complejo. El interés analítico del suprematismo se demuestra en su búsqueda de unidades básicas, a partir de las cuales se puede generar un arte nuevo³⁸. Pero aunque sea este vocabulario de tipo geométrico el que se imponga finalmente (y el que heredan en gran medida las instalaciones minimalistas), no hay que olvidar una tendencia «orgánica» que se presenta como un antecedente de algunos fenómenos que exponen numerosas instalaciones

actuales. Tomadas las unidades formales que hallan los constructivistas como módulos, o como una analogía del concepto de número, podemos remitir hallazgos más cercanos -como los cubos de Sol LeWitt- a obras p l e n a m e n t e constructivistas. Así ocurre



Il. 9. Rodchenko. *Construcciones espaciales*. 1920-21.

en la ilustración 9, en que una aplicación modular de Rodchenko, basada en ángulos rectos, puede tratarse como precedente de un minimalismo

38. En Petrogrado, en 1915, Malevich definió este nuevo estilo con ocasión de su exposición titulada *0.10: La última exposición futurista de pintura*. Suprematismo proviene de *supremus* (esencial, absoluto); se trataba de un movimiento que pretendía crear un «arte puro» en consonancia con el orden y armonía de los tiempos que corrían. Todo ello porque «no se adecuaban a los ideales de una sociedad inmersa en un proceso de cambio debido a la tecnología industrial, la física de Einstein y los disturbios sociales» (DABROWSKI, Magdalena: *Contrastes de forma. Abstracción geométrica. 1910-1980*. Catálogo de la exposición en las salas Pablo Ruiz Picasso. Ministerio de Cultura. Madrid, 1986. Pág. 64).

repetitivo³⁹.

Las relaciones que proponemos, pues, entre las instalaciones y ciertas obras constructivistas, suprematistas o productivistas, están basadas en la hipótesis de que en realidad no hay un vocabulario nuevo en movimientos como el *minimal* o el mismo conceptual, sino nuevas versiones de obras ya existentes y hallazgos formales muchas veces no tan conocidos en nuestro entorno.

El interés matemático de estos artistas parece ligar de nuevo ciencia y arte. Entre 1920 y 1929, El Lissitzky escribe *Proun*, libro en que relaciona la matemática y la creación.

¿Queremos ver la cultura como una región de la tierra fertilizada por la matemática.(...) Ni por un momento negamos que el arte crea *ad finitum*, puesto que crea lo vivo, y no se mide con números aquello que se ha cerrado, que está atrofiado, que se ha extinguido. Examinaremos el proceso interno de la matemática y de las artes como dos líneas curvas que no corren siempre en planos paralelos, pero que proceden siempre del mismo ambiente: la cultura de su época. Y tomamos esta analogía en cuanto a la esencia del proceso, no en lo referente a las manifestaciones formales, puesto que no es posible equiparar directamente las abstracciones matemáticas extramateriales con lo en pintura se ha llamado tan impropia-mente «abstracto»⁴⁰.

A partir de una nueva perspectiva en el concepto de número es posible

39.Christina Lodder comenta sobre estas obras: "Aquí, la naturaleza modular de los elementos componentes condujo a una gran simplificación de la estructura. Investigaciones más complicadas estaban representadas en las densas construcciones que utilizaban secciones rectangulares de madera semejantes a tacos (...) En ellas, el acento no se pone sobre la delineación del espacio, sino sobre la definición de las masas mediante complejas combinaciones de unidades normalizadas" (LODDER, Christina: *El constructivismo ruso* . Alianza. Madrid, 1988. Pág. 24).

40.CORAZÓN, Alberto (ed.): *Constructivism*. Comunicación serie A nº19. Madrid, 1973. Pág. 43. De este modo, el espacio podía convertirse en una forma, un pensamiento que puede observarse en instalaciones contemporáneas. En 1923 El Lissitzky creó lo que, para Oliveira, Oxley y Petry es presumiblemente la primera instalación, *Proun Environment*. Lissitzky aludía a la noción de espacio como una materia física con propiedades, como la madera o la piedra. (OLIVEIRA, OXLEY, PETRY: "On installation", en *Installation Art* pág. 7).

delimitar las imbricaciones que arte y ciencia sufren en el constructivismo, suprematismo y productivismo. En líneas generales, Lissitzky diferencia el número antiguo que era concreto y determinado, asociado a un objeto (el número clásico no tenía, pues sentido por sí mismo), respecto a un nuevo número matemático. Éste número matemático, para el que no existen magnitudes definidas (x,y,z) se integra en un espacio abstracto, y se trata de un centro relativo.

"Para el griego, la línea recta era siempre el lado medible del cuerpo, del objeto; para nosotros -afirma Lissitzky- esa línea es una inconmensurable sucesión de puntos(...) El matemático contemporáneo, apenas liberado de las viejas trabas y después de haberse encontrado a sí mismo, ha penetrado en el campo de la cantidad numérica donde el espacio tridimensional se convierte en un caso particular del espacio pluridimensional"⁴¹.

La utilización de la ciencia aparece como un nuevo método para colocar orden donde antes había caos, o para diferenciar un orden proveniente del número antiguo (lo absoluto) ante un nuevo orden (lo relativo). Esa intención de crear un nuevo orden es la que proporciona el vocabulario formal que se determinará en una tendencia euclidiana u orgánica. Como explicaba Lissitzky, la construcción en el espacio venía determinada por una serie de ejes, ya sean diagonales o espirales, la vertical del ascensor, la horizontal de las vías, las líneas rectas o curvas del aeroplano. Y la forma está dispuesta para cada uno de estos movimientos. Tal es la construcción. Condición *sine qua non* de la construcción debe ser, por tanto, el movimiento o la participación en el movimiento"⁴².

41. CORAZÓN, Alberto (ed.): *Constructivismo*. Comunicación Serie A nº 19. Madrid, 1973. Pág. 46.

42. *Ibidem* Pág. 58.

Se desprende del párrafo anterior que la tendencia euclidiana u orgánica podía provenir precisamente del hecho de adoptar una serie de ejes en detrimento de otros. Cuando el lenguaje constructivista-productivista aún no se había formado (es decir, en las obras que posteriormente se



Il. 10. Panorama del estudio de Miturich, en el que se observan sus pinturas espaciales.

denominaron <no utilitarias>), la libertad estilística fue conformando estas dos tendencias. No obstante, los que adoptaron una postura más euclidiana fueron tomando posiciones, de modo que el rechazo posterior a una serie de obras de carácter orgánico se volvió evidente. Lo que en principio fue concebido como una nueva forma de organización

plástica, parecía desvirtuarse con el paso del tiempo. El mismo Naum Gabo, cuya tendencia euclidiana parece evidente, afirmaba que los relieves de Tatlin (que usaba a menudo la línea curva y la espiral) tenían demasiadas características <caóticas> del cubismo⁴³.

Si antes hemos aludido a la obra de Rodchenko como precedente de la multiplicación de los módulos cúbicos, una versión orgánica de la resolución del mismo problema nos la ofrece Miturich (ilustración 10), que realiza una obra organizada a partir de lo lineal pero cuyo aspecto se podría parecer más a la apariencia caótica que critica Naum Gabo. Cuando Miturich, además, se plantea la penetración del espacio, al estilo de una instalación contemporánea, el resultado es sorprendente. El estudio del artista parece un lienzo cubista pasado a tres dimensiones⁴⁴.

43. LODDER, Christina: *El constructivismo ruso*. Alianza. Madrid, 1988. Pág. 39.

44. En otras aportaciones de la tendencia orgánica podemos evidenciar un gusto parecido al que luego experimentarán las instalaciones. Así lo demuestra el diseño de máquinas voladoras, que incide en la aceptación de cualquier material u objeto dentro de la materia artística, o, por otro lado, la propuesta de ampliar el concepto de pintura y escultura para incluirlo todo en una experiencia sensorial que viene (continúa...)

La utilización de la línea curva como un método de desarrollo según las dimensiones nos habla de la complicación espacial que estaba poniéndose en candelero a través de los avances matemáticos. Matyushin, en 1911, exponía estudios de raíces y plantas, por considerar que el movimiento de éstas era lo más perfecto de la naturaleza. La materia orgánica crecía en forma curva y superando dimensiones. No puede haber una relación más profunda, a pesar de lo adelantado de estas cuestiones, con lo que posteriormente se ha denominado la teoría del caos y con la apreciación de los objetos fractales.

”Mayutsin creía que la manera usual de entender y percibir el espacio tridimensional era inadecuada por ser unidireccional, es decir, la percepción penetraba en el espacio hacia delante. Argumentaba que el espacio tridimensional se extendía también detrás del observador, y que este concepto de espacio multidireccional era confirmado por el modo en que una célula crece desde el centro en todas las direcciones simultáneamente. El objetivo del artista, por consiguiente, era describir esta totalidad del espacio tridimensional, y para ello necesitaba desarrollar una percepción de lo visual desde la parte de atrás de la cabeza. Una vez desarrollada esta visión total (es decir, sin ninguna limitación por arriba, por abajo, por los lados ni por detrás), percibiría “la aparición del sentido de una nueva dimensión, una dimensión que no tiene límites por arriba, por abajo ni por los lados (y en la cual) la dirección no representa ningún papel”. En otras palabras, Matyushin argumenta que por medio de esta conciencia intensificada de lo tridimensional llega a ser perceptible una dimensión más, la cuarta”⁴⁵.

El concepto de crecimiento basado en lo curvilíneo no era puesto a menudo en práctica debido a imposibilidades materiales. No obstante, se han conservado documentos del poeta futurista ruso Velimir Khlebnikov en que se proyectaba una ciudad para el futuro que precisamente incidía en el carácter modular y el crecimiento orgánico de una ciudad. La utilización de materiales

(...continuación)

determinada por el espacio en que la obra se manifiesta.

45. LODDER, Christina: *El constructivismo ruso*. Alianza. Madrid, 1988. Pág. 202.

transparentes y los movimientos curvilíneos demuestran una preocupación por ampliar el concepto de espacio cerrado y, en suma, por hacer que la dualidad formada por lo tecnológico y lo orgánico se vieran fusionadas en un nuevo concepto de entorno natural visto a través de la tecnología. Las casas esbozadas por este poeta son proyectos de carácter utilitario, aunque no fuera posible ponerlos en práctica (lo que antecede, de nuevo, al arte de proyecto). Miturich, incluso, expresó "su idea de que las ciudades deben ser organizadas de acuerdo con el principio de la ondulación (...)Explicaba que la naturaleza crece de la manera en que crece un árbol y las ciudades deberían crecer también en armonía con los ritmos naturales"⁴⁶.

Pero la búsqueda de un nuevo lenguaje fue paulatinamente ocupada por la tendencia geométrica, y fue esta tendencia la esencial para el desarrollo minimalista posterior. Mientras que la herencia euclidiana del constructivismo y el suprematismo ha sido admitida por el minimalismo⁴⁷, el movimiento en el que surgió la palabra 'instalación', aún queda por recuperar la labor de ampliación espacial que sugiere la tendencia orgánica, de la que acabamos de dar unas breves notas y que puede guardar bastante relación con recientes instalaciones de tecnología virtual.

La búsqueda de elementos mínimos trajo también la posibilidad de tratar el constructivismo como un antecedente de obras interdisciplinarias de

46. LODDER, Christina: *El constructivismo ruso*. Alianza. Madrid, 1988. Pág. 218.

47. También en vida de este movimiento, fue la tendencia euclidiana la que se vio más apoyada desde instancias oficiales. En 1921 el *Grupo General de Análisis Objetivo en Acción*, realizó unos debates sobre la dialéctica de la construcción y la composición. A partir de entonces las posturas se definieron. Aquí, el análisis formal se convierte en el protagonista de las mismas obras. Las divergencias estribaban a menudo en considerar la construcción en un plano estético sobre el mismo lienzo o dar mayor importancia a lo material era lo primordial (lo que guardaba más íntima relación con los objetivos reales y menos con los medios pictóricos e inclinaba la balanza hacia la interdisciplinariedad de la obra artística). Apareció una formulación general del término construcción como 'organización efectiva de los elementos materiales'. Las construcciones formaban, según estas premisas, un sistema de fuerzas basado en la combinación de líneas, planos y las formas definidas por ambos. Toda esta problemática da a entender que se estaban superando las fuertes delimitaciones que hasta entonces habían tenido las distintas artes. Un movimiento de raíz enteramente pictórica necesitaba de una expansión espacial, expansión que no es más que síntoma y precedente de las instalaciones.

finis de nuestro siglo. La elección de blancos, negros y colores puros fue llevada aún más allá con la propuesta de la elección de materiales transparentes, que constituyen un precedente de la desmaterialización del arte moderno⁴⁸. Numerosos artistas escribieron manifiestos que propugnan una ambición espacial. En 1920 Naum Gabo y Pevsner escriben el *Manifiesto realista*, donde proclaman que el tiempo y el espacio han nacido gracias a un nuevo vocabulario formal⁴⁹. Los artistas intentan ligarse a otros tipos de producciones que rebasan lo meramente pictórico. Y no se trata de casos aislados, sino de una vocación de ingresar en la sociedad moderna y en la construcción de un 'arte total'.

loganson ponía su trayectoria como ejemplo a seguir: 'De la pintura a la escultura, de la escultura a la construcción, a la tecnología y a la invención: éste es mi camino y éste es y será el objetivo final de todo artista revolucionario'⁵⁰. Se entiende la pintura como un 'estado primigenio' del que surge, debido a las ambiciones del artista, la intención de una visión que abarque una dimensión más (la escultura), pero también se manifiesta un

48. Así ocurre en la obra de Naum Gabo *Construcción en relieve . Modelo para una construcción espacial (Modelo para un cristal plástico)*, fechada en 1920 y en paradero desconocido.

49. "1. Repudiamos el color como elemento pictórico en la pintura. El color es el rostro idealizado y óptico de los objetos (...) El color es accidental y no tiene nada común con el contenido interno de los cuerpos. Proclamamos que el *tono* de los cuerpos, es decir, su sustancia material absorbiendo la luz, es la única realidad pictórica. 2. Rechazamos el valor gráfico de la línea (...) Carece de relación alguna con la vida esencial y la estructura permanente de las cosas. Solamente afirmamos la *línea* como *dirección* de las fuerzas estáticas escondidas en los objetos en la obra de Naum, y de sus ritmos. 3. Renegamos del volumen (...) No se puede medir el espacio en volúmenes de la misma manera que no se pueden medir los líquidos en metros. (...) Proclamamos la profundidad como única forma plástica del espacio. 4. En la escultura, renegamos de la masa en tanto que elemento escultórico (...) Por este medio afirmamos (...) la profundidad, única forma de espacio. 5. Proclamamos un elemento nuevo en las artes plásticas: los ritmos cinéticos, formas esenciales de nuestra percepción del tiempo real."
(En CORAZÓN, Alberto (ed.) : *Constructivismo* . Comunicación Serie A nº 19. Madrid, 1973. Págs. 67-68).

50. LODDER, Christina : *El constructivismo ruso* . Alianza. Madrid, 1988. Pág.96.

interés por desbordar sus propios límites físicos. Es imposible hallar precedentes más claros que expliquen la formación de un nuevo género interdisciplinar, la instalación, puesto que la ampliación del concepto de espacio limitado e intransitable venía ya surgiendo en la década de los veinte.

En 1921 se publica un libro de varios autores titulado *El arte en la producción*, que proponía dos tesis básicas que iban a ser el síntoma de la época. La primera analizaba el arte según sus elementos formales, y concluía que era lógico el fin de la pintura ante la anterior evolución artística. La segunda llegaba a una conclusión análoga -la desaparición de las Bellas Artes- partiendo de presupuestos sociológicos. Ambas tendencias se referían a conceptos de arte ya anticuados, que debían ser eliminados, a cambio de que el artista se sumergiera en otros ámbitos, menos delimitados por la presencia o ausencia de lo aurático.

La palabra <construcción> tenía a su favor que se pretendía que sus posibles significados fueran universales, es decir, que se pudiese aplicar a todo tipo de arte. El concepto de arte abarcaba ya a más productos que los puramente escultóricos o pictóricos. De este modo, los hallazgos de los constructivistas se podrían observar, por ejemplo, en las artes aplicadas. La universalidad de método había de relacionarse con formas también universales, es decir, de carácter geométrico. Rodchenko relaciona al constructor con "las leyes de la funcionalidad de las formas aplicadas", y lo vincula "a sus combinaciones regulares". Así se podía "mostrar que con formas es posible realizar construcciones de todo tipo, diferentes sistemas, especies y aplicaciones"⁵¹. No es posible, por tanto, que el azar intervenga, sino sólo el intelecto. Este modo de entender la obra artística pone en contacto las artes de las que partían los constructivistas con la arquitectura; son precisamente los constructivistas los que van a ser iniciadores de una corriente que nace en la pintura pero que, para ser utilitaria, llega hasta los campos arquitectónicos. También así la antigua distinción entre arte puro y arte aplicado deja de tener sentido.

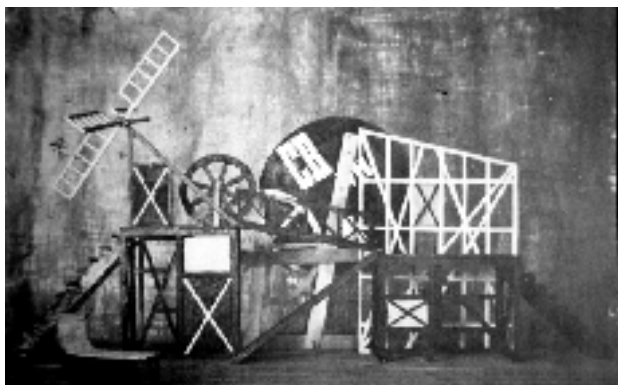
Por su función utilitaria, el productivismo pone en relación diversos campos artísticos o del saber. También el suprematismo y el constructivismo habían actuado en esa dirección:

51.LODDER, C.: *El constructivismo ruso*. Alianza. Madrid, 1988. Págs.154-155.

¿El Suprematismo aspiraba a ser no sólo un estilo y una teoría estética de arte puro sino también un sistema filosófico, una visión planetaria que abarcara otros aspectos de la vida, las artes aplicadas, el teatro y, sobre todo, la arquitectura y el medio ambiente. Después del año 1918 Malevich se dedicó esencialmente a diseñar dibujos para una arquitectura idealizada y a elaborar su método de enseñanza suprematista⁵².

Asimismo

¿la idea constructivista no es una idea programada; (...) es una concepción del mundo(...). No se aplica sólo a una disciplina artística (pintura, escultura o arquitectura) ni se limita al dominio del arte. Atañe a todos los dominios de la



Il. 11. Popova. Decorado de *El cornudo magnánimo*.1922.

nueva cultura que se está edificando. No es el resultado de fórmulas abstractas, no se impone mediante leyes o proyectos inmutables; se desarrolla orgánicamente con el desarrollo de nuestro siglo⁵³.

Debido a esta ambición porque el arte entre en la vida y la vida en el arte (idea que habría de ser un estandarte en la eclosión de manifestaciones artísticas como el *happening*), los constructivistas, productivistas y suprematistas se iniciarán, entre otras parcelas, en el diseño textil y de mobiliario, en la cartelística, en el fotomontaje, en la tipografía, y en

52.DABROWSKI, Magdalena:*Contrastes de Forma.Abstracción geométrica. 1910-1980*. Catálogo de la exposición en las Salas Pablo Ruiz Picasso. Ministerio de Cultura. Madrid, 1986. Pág. 66.

53.CORAZÓN, Alberto (ed.): *Constructivismo* . Comunicación Serie A nº 19. Madrid, 1973. Pág. 78.

la escenografía. A esta última vamos a dedicar nuestra atención, puesto que el teatro ofrece la posibilidad de que el artista cree un microentorno, lo que constituye un antecedente claro de las instalaciones. Su sentido espacial penetrable -aunque sólo por los actores- se unía a la posibilidad de añadir otros tipos de manifestaciones constructivistas como el diseño de ropa. Asimismo, proyectos que quedaron inacabados sobre ciudades del futuro podían tener una primera puesta en práctica a través de la escenografía. Si añadimos a ello la posibilidad de crear unas acciones de tipo gestual, o de introducir maquinaria o el factor temporal, hemos de admitir, de nuevo, su paralelismo con las instalaciones que estudiamos en este volumen.

La ilustración¹¹ muestra el decorado de Popova realizó para la obra *El comudo magnánimo*, dirigida por Meierkhold. En la representación, los actores llevaban ropa de producción (*prozodezhda*).

Así describe Cristina Lodder la obra de Popova:

"Para ejecutar sus movimientos mecánicos, Popova había transformado el molino en un intrincado conjunto de plataformas, puertas giratorias, escaleras y andamios.(...) Como tramoya para la representación, la construcción de Popova comunicaba el urbanismo de la vida ciudadana. El entorno urbano industrial tenía el secreto del progreso social, y por lo tanto, la tramoya de Popova poseía una adicional implicación ideológica en la que reflejaba el intento en la vida real de construir las bases industriales del socialismo con métodos primitivos"⁵⁴.

En esta obra se verificaba esa sensación de «arte total». Incluso lo dinámico era experimentado no sólo por la movilidad de los actores, sino por los engranajes de la tramoya: la rotación de las aspas del molino, o de las puertas y ventanas, etc. A partir del teatro se podían experimentar nuevas estructuras espaciales y materiales que, sin un apoyo económico, nunca se hubieran realizado. El vocabulario constructivista ya estaba preestablecido, y sólo había que pasarlo al microentorno del teatro. Este sistema de construcción se basó en una tramoya de estructuras-esqueleto de forma angular, con economía de la línea y del material. Toda la solución era de estilo geométrico (la tendencia euclidiana estaba absorbiendo a la orgánica). El

54.LODDER, Christina: *El constructivismo ruso* . Alianza. Madrid, 1988. Pág. 170-171.

problema de este tipo de diseños podía radicar en que la aplicación mecánica en tareas decorativas podía desvirtuar el propio sentido constructivista, por lo que se adoptó una geometrización extrema en todos los elementos.

Si el concepto de escenario dispuesto por Popova obedecía a las normas del artefacto global donde las acciones de los personajes se desarrollaban, y no como un fondo pasivo, el trabajo de Stepanova en *La muerte de Tarelkin* (1922) se relacionaba más con la disposición de una serie de objetos constructivistas por todo el escenario. En este sentido, el trabajo de Popova parecía más interesante.

La invención de objetos adquiría también su importancia en el entorno privado. Aunque no se trataba de *ready-mades*, el diseño de mobiliario acercaba al artista al ámbito cotidiano. La disposición de estos objetos modificaba un espacio pre-dado. Pero hay que tener en cuenta que el diseño de muebles tenía sobre todo un carácter utilitario, y si en estos objetos había un valor estético, éste se asociaba a su función. Nada más lejos de la escasa funcionalidad de las instalaciones. Pero nada más cerca del uso que con posterioridad se le ha dado a los muebles en las obras que nos ocupan (dedicaremos más adelante un epígrafe al papel de la silla en las instalaciones).

Vamos a frenar nuestro análisis aquí. Los múltiples ejemplos advertidos en las páginas anteriores dan razón de las numerosas vertientes desde las que se pueden abarcar los precedentes de las instalaciones en movimientos artísticos de este siglo. Pero también dan razón de algo más, de que la invasión del espacio va ligada, de alguna manera, a la fragmentación de un espacio pre-dado, o a la dispersión de elementos en él. Los conceptos de multiplicidad y fragmentariedad están irremediablemente ligados al arte de siglo XX, y muy especialmente al florecimiento de las instalaciones y videoinstalaciones.

6. PROPUESTA DE UN TERRENO INTERDISCIPLINAR

Como hemos visto, numerosas tendencias artísticas muestran su sujeción a un orden (arte neoconcreto, arte óptico, tendencia euclidiana del constructivismo, etc.), pero los avances científicos cada vez dan más importancia a los desórdenes y a la discontinuidad. Y todo ello pasará también

al ámbito de la pintura. Por tanto, es lógico que hayan aparecido manifestaciones artísticas que se desliguen de las tradicionales clasificaciones de «escultura» o «pintura». La indefinición formal se une, por tanto, a la ausencia de órdenes determinados, o de categorizaciones que habíamos asumido de la tradición.

El próximo esquema muestra cómo hay que pensar más bien en un terreno de fuerzas cuando tratemos de diferenciar entre diversas artes. Los *collages* cubistas superan en cierta medida el concepto de pintura, los *merz* de Schwitters se acercarán a lo volumétrico a pesar de partir de un lienzo.

El gráfico incide en el hecho de que puedan existir aún manifestaciones que se adecúen a las tradicionales definiciones de las Bellas Artes. Las cimas de las montañas serán los lugares donde se intenta exponer que aún son posibles manifestaciones se adhieran a las clasificaciones heredadas por el pasado. Ello no obsta para que el descenso de cada montaña suponga a la vez una adjunción de elementos extraños a la consideración tradicional. Así, el *collage* estará incluido aún en la pintura pero supone una innovación que la asocia a otras prácticas artísticas. También ocurre así con los conceptos espaciales de Fontana, o las *combine paintings* de Rauschenberg. Este gráfico, aun respetando aquellas manifestaciones que se adecuen a las categorizaciones de las Bellas Artes, trata el campo artístico como un campo de fuerzas, más que un esquema cartesiano con fuertes limitaciones espaciales. El artista podrá instalarse a la altura que desee en los montículos propuestos. Eso no tendrá que ver con la calidad de su arte.

BIBLIOTECA VIRTUAL



II. 12. Esquema de un campo interartístico