

BREVE RECORRIDO SOBRE EL CONCEPTO DE INSTALACIÓN

PATRÍCIA TELES SOBREIRA DE SOUZA¹

RESUMEN

El artículo presenta un breve recorrido sobre el concepto de ‘instalación artística’, desde los primeros experimentos realizados a partir de los años veinte por artistas vanguardistas, hacia las producciones de los años sesenta. Para este fin, el estudio aborda la resignificación del espacio de la obra de arte y los precedentes artísticos de la instalación, entre ellos, los trabajos de Marcel Duchamp, El Lissitzky, Kurt Schwitters, Allan Kaprow, Hélio Oiticica y Marta Minujín.

PALABRAS-CLAVE: instalación – arte – espacio.

La instalación es un modo de producción artística que surge al final de los años sesenta, en un contexto histórico marcado por múltiples manifestaciones en el campo de las artes: *environments*, *happenings*, arte procesual, arte *povera*, arte conceptual, minimalismo, entre otros. Según Archer (2008), los artistas buscaban romper con las categorías tradicionales del arte (pintura - escultura) y experimentar nuevas formas expresivas². Smith (2000) señala que a mediados de la década de los sesenta las producciones del Arte Conceptual, junto con otras manifestaciones (*body art*, performance, etc.), adoptaron una posición contraria al objeto de arte único.

En su lugar surgió un énfasis sin precedentes en las ideas: ideas en, alrededor y acerca del arte y todo lo demás, una gama grande y desenfrenada de información, temas y asuntos no contenibles con facilidad dentro de un solo objeto, pero transmitido de manera más apropiada mediante

¹ Patricia Teles es una artista transdisciplinar, doctoranda del PPG-ARTE (Programa de Pós-graduação em Arte) de la Universidad de Brasília.

² Archer (2008) destaca el surgimiento de prácticas que “expanden” la noción tradicional de pintura y escultura, entre ellas el *action painting* de Jackson Pollock (1912-1956), las pinturas monocromáticas de Barnett Newman (1905-1970) y las “combinaciones” de Robert Rauschenberg (1925-2008) hechas de fotografías, pinturas, dibujos, objetos cotidianos, entre otros.

propuestas escritas, fotografías, documentos, gráficos, mapas, filmes y videos, el uso por parte de los artistas de sus propios cuerpos y, por encima de todo, el lenguaje mismo (SMITH, 2000, p. 255).

La autora expresa que las producciones de este período estaban direccionadas, entre otras cosas, a la desmaterialización del objeto artístico, a la ruptura de la bidimensionalidad, al entendimiento del espectador y del espacio como elementos constitutivos del discurso de la obra, al acercamiento del arte a la vida, al rol participativo del espectador, a la búsqueda por soportes y a espacios alternativos.

En este contexto, la instalación se presenta como una manifestación artística atravesada por distintas prácticas –video, teatro, arquitectura, pintura, escultura, etc.– y que utilizan la relación con el entorno como elemento significativo de la obra. Por esta razón, no hay manera de establecer con precisión lo que constituye una instalación. Olivera, Oxley y Petry (1994) la definen como: “un tipo de arte que rechaza la concentración en un objeto a favor de una consideración de las relaciones entre una serie de elementos o de la interacción de las cosas y su contexto” (p. 5, traducción propia). Igualmente, Larranaga (2001) adopta una descripción genérica: “...aquel tipo de trabajo artístico presentado en un determinado espacio, que no descansaba en un objeto, en una cosa específica, que no podía limitarse, definirse o acotarse en una forma determinada” (p. 38).

A pesar de la inviabilidad de trazar una definición concluyente de lo que es la instalación, es posible perfilar un recorrido histórico de la consolidación de la misma. En el artículo *But is it installation art?* (2005), Claire Bishop subraya los puntos clave del desarrollo de la instalación:

(...) la mayoría de los autores están de acuerdo con la historia del género: la importancia de los precursores modernistas como El Lissitzky (*Prounenraum*, 1923), Kurt Schwitter (*Merzbau*, 1933), los *environments* y *happenings* de Kaprow del inicio de los años sesenta, así como los debates en torno al Minimalismo y post-minimalismo en los años setenta (BISHOP, 2005, sp, traducción propia).

El Lissitzky (1890-1941) creó el término *proun* para referirse a los “proyectos para la fundación de nuevas formas artísticas”³. Para la *Gran Exposición de Arte de Berlín* de 1923 el artista ruso idealizó *Prounenraum*, un proyecto tridimensional compuesto por pinturas y formas geométricas

³ Definición aplicada por Josu Larranaga en *Instalaciones* (2001, p. 15).

en diálogo con la arquitectura y el espectador. Lissitzky propuso una experiencia artística de integración visual, espacial y temporal en que, según Forgács (2003), “los visitantes de *Prounenraum* caminan literalmente dentro de la imagen” (p. 50, traducción propia).

El dadaísta alemán Kurt Schwitters (1887-1948) ocupó varios ambientes de su propia casa en Hannover (Alemania) para la realización de *Merzbau*, generando así un ambiente abstracto e inmersivo, estructurado con madera, yeso, cartón, entre otros restos de materiales y objetos encontrados. La utilización de estos elementos variados, mezclados al azar con artículos de uso cotidiano, caracterizan el concepto de *merz* creado por Schwitters. Orchard (2007) estima que la producción de *Merzbau* ocurrió a finales de los años 20 y hasta 1937, cuando Schwitters tuvo que exilarse debido al régimen nazi. La autora señala que *Merzbau* fue destruida en 1943 tras un bombardeo británico durante la Segunda Guerra Mundial, sin embargo, algunas fotografías sacadas en 1933 sirvieron como registro de la obra.

Reiss (1999) afirma que los trabajos de los vanguardistas Lissitzky y Kurt Schwitters posibilitaron a las futuras generaciones de artistas producir obras de tamaño proporcional al de una habitación, capaz de posibilitar el ingreso del espectador. Sin embargo, además de los *prouns* de Lissitzky y los *merz* de Schwitters, los *ready-mades* de Marcel Duchamp (1887-1968) también son importantes referentes para la conceptualización de los antecedentes de la instalación. Con la apropiación de los objetos cotidianos e industrializados, Duchamp instaura una nueva mirada al concepto de ‘obra de arte’ e influye en el surgimiento de distintas manifestaciones artísticas.

Además de los *ready-mades*, Duchamp fue uno de los precursores de la instalación al realizar trabajos que rompen con la utilización tradicional del espacio y dialogan con la arquitectura. En la *Exposición Internacional del Surrealismo* de 1938, el artista presentó *1.200 Sacos de Carbón*, donde una gran cantidad de “sacos de carbón”⁴ fueron colgados en el techo de una galería, ocupando toda su extensión. Abajo, en el piso, había un tonel cilíndrico del que emanaba una luz desde adentro. Con eso, Duchamp propuso una inversión vertical del espacio y volvió la mirada del espectador hacia el techo, un lugar ‘donde nadie mira’.

O’ Doherty (2002) señala que ésta fue la primera vez que un artista ocupó todo el espacio de una galería, y resalta que lo hizo en un espacio repleto de obras de otros artistas. En 1942, durante la exposición *Primeros Papeles del Surrealismo*, el artista enredó un hilo continuo por entre las

⁴ El número de bolsas de carbón, así como su contenido, no son precisos (O’DOHERTY, 2002, p. 73).

pinturas expuestas en la muestra, zigzagueando el cordón por todo el espacio expositivo y dificultando el pasaje del espectador. La intervención se llamó *16 Millas de Hilo*.

Larrañaga (2001) plantea las transformaciones espaciales a lo largo del desarrollo de las instalaciones artísticas: “donde se incluyen las cosas y las personas, a un espacio donde se exponen esos mismos sujetos y sus objetos, y después a un espacio como confluencia y elaboración, un espacio que se activa o se construye, un espacio con relación” (p. 27). El artista estadounidense Allan Kaprow (1927-2006) fue uno de los pioneros en la “activación” y “construcción” del espacio. Durante finales de los años cincuenta y el inicio de los sesenta, él aplicó el término *environments* para describir sus producciones artísticas que ocupaban todo el espacio de realización de la obra y buscaban promover la participación del espectador.

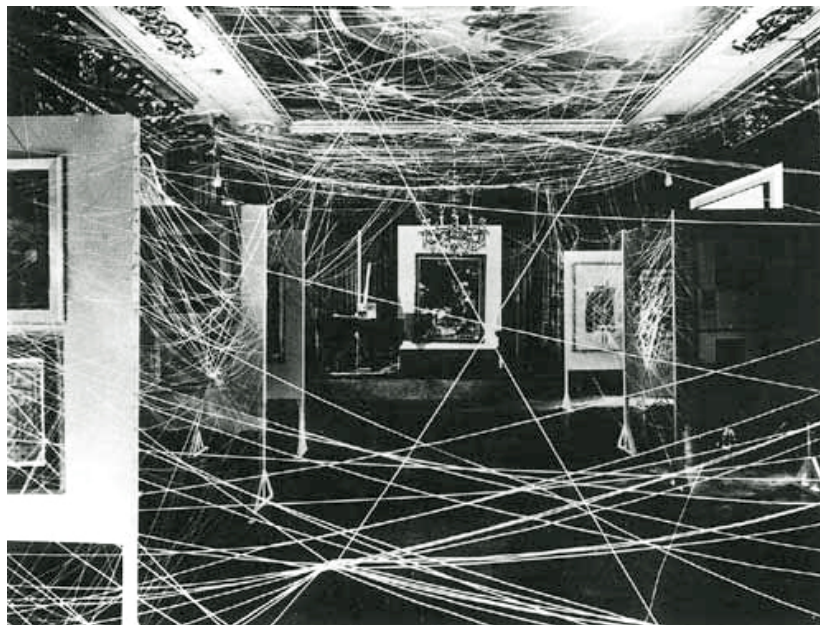


Fig.1 – DUCHAMP, Marcel. (1942) *16 Millas de Hilo*
Recuperado de: <https://eljosalvaje.com/2009/04/19/telarana-gigante/>

En *An Apple Shrine* (1960), Kaprow creó un ambiente caótico, cubierto de montones de hojas de periódicos. Los espectadores que ingresaban en la obra deberían arrastrar los pies para caminar. En esas circunstancias, el visitante era ‘obligado’ a interactuar con el espacio (REISS, 1999, p. 11). Del mismo modo, *Yard* (1962), requería que el espectador atravesase una galería llena de neumáticos. En *Words* (1962), los espectadores recibían indicaciones para interactuar en el ambiente, compuesto por dos salas repletas de ‘palabras’ escritas. Entre las instrucciones, Kaprow le pedía a los visitantes colgar en el espacio pedazos de papel con palabras impresas (O’

DOHERTY, 2002, p. 48). Ya en *Push and Pull - A Furniture Comedy for Hans Hofmann* (1963), compuesto por dos habitaciones amuebladas, los participantes eran invitados a reorganizar y cambiar los muebles de lugar. Los *environments* de Kaprow proponían una relación de coautoría con el espectador.

Bishop (2005) indica que, durante los años sesenta, la palabra ‘instalación’ fue empleada por revistas especializadas en arte para referirse a trabajos artísticos dispuestos en el espacio de modo no convencional. Eso agradó a los artistas minimalistas que preferían una definición más neutral, desasociada de la saturación visual de los *environments* de Kaprow. El arte minimalista subraya una importante reflexión acerca del espacio, marcado por la experiencia de ‘estar’ en una galería de arte. Archer (2008) señala la apropiación de los conceptos planteados por Maurice Merleau-Ponty en *Fenomenología de la Percepción* (1961) por los minimalistas, en especial Robert Morris, quien traza un paralelo entre el minimalismo y la fenomenología.



Fig.2 – KAPROW, Alan. (1962) *Yard*

Recuperado de: http://www.artsjournal.com/artopia/2009/10/allan_kaprow_the_retread.html

Merleau-Ponty (1999) afirma que el espacio no es un ambiente real o lógico, sino que se construye a partir de la experiencia humana, por lo tanto, el ‘espacio’ solo existe a partir de la relación con el ‘sujeto’ (p.328). *Untitled (L-Beams)* (1965) de Robert Morris (1935), ilustra ese proceso de consciencia del espacio y de los objetos instalados en el entorno. En esta obra, Morris instaló en una galería tres figuras geométricas idénticas, de grandes proporciones y en forma de “L”. Sin embargo, las piezas estaban posicionadas de modos distintos, lo que expresaba una diferenciación de las formas, y generaba una activación de la percepción del espectador sobre la

orientación de las ‘eles’ y de sus variantes posibles. De ese modo, *Untitled (L-Beams)* se configura a partir de la relación entre objeto, espectador y espacio.



Fig.3 – MORRIS, Robert. (1965) *Untitled (L-Beams)*

Recuperado de: <http://www.artlyst.com/news/robert-morris-new-london-exhibition-for-this-seminal-american-sculptor/>

En Latinoamérica, el artista brasileño Helio Oiticica (1937-1980) y la argentina Marta Minujín (1943) son algunos de los precursores de la instalación. Ambos buscaban realizar obras participativas que enfatizaran la experiencia sensorial del espectador. En 1960, Hélio Oiticica empieza a crear los *penetrables*, definidos por él como: “estructuras labirínticas no espaço, construídas de modo a serem penetradas pelo espectador, ao desvendar-lhe a estrutura”. (OITICICA, 1961, p. 2). *Penetrável PNI* (1960) fue el primer trabajo de la serie, la obra consiste en una cabina de madera de colores cálidos (amarillo y naranja), en la que el espectador es invitado a ingresar y a explorar el ambiente. En Buenos Aires, Marta Minujín produjo estructuras habitables, entre ellas *¡Revuélquese y Viva!* (1964), compuesta por colchones de colores vibrantes y *La Menesunda* (1965), realizada en conjunto con Rubén Santantonín (1919-1969), la instalación fue estructurada para ser recorrida por los visitantes que atravesaban múltiples espacios para vivenciar distintas sensaciones.

De este modo, desde los primeros experimentos realizados a partir de los años veinte por artistas vanguardistas, los antecedentes de la instalación apuntan hacia producciones en que el espacio es el elemento primordial en la constitución de la obra. Previamente a los artistas minimalistas,

Lissitzky toma conciencia de la disposición de los objetos en relación al espacio y ubica al espectador dentro de este; Schwitters al transformar su residencia en una obra de arte, expande las posibilidades de exhibición más allá del espacio institucionalizado, además de viabilizar producciones de tamaños monumentales. Duchamp, a su vez, interviene en el espacio expositivo (galerías y museos) para plantear una “idea”. Kaprow, influenciado por los *ready-mades* de Duchamp, utiliza objetos de uso cotidiano para construir ambientes en los cuales los espectadores participan. Al contrario de los ambientes caóticos de Kaprow, Oiticica crea estructuras penetrables por los visitantes que exploran texturas, formas y colores de materiales distintos en una combinación armónica.



Fig.4 – OITICICA, Hélio. (1960) *Penetrável PNI*

Recuperado de: <http://press.cmoa.org/2016/02/02/helio-oiticica-retrospective-at-cmoa/>

BIBLIOGRAFÍA

ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea Uma História Concisa*. Martins Fontes, São Paulo, 2008.

BISHOP, Claire. *But is this installation art?* Tate Etc. Issue 3: Spring 2005. Disponible en < <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/it-installation-art> > Fecha de consulta: 18/04/2018

FORGÁCS, Eva. *Definitive Space: The Many Utopias of El Lissitzky's Proun Room*. En PERLOFF, Nancy y REED, Brian Reed. *Situating El Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow*. p.47-75 Getty Research Institute, Los Angeles, 2003.

LARRAÑAGA, Josu. *Instalaciones*. Editorial Nerea, San Sebastián 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Martins Fontes, São Paulo, 1999.

O'DOHERTY, Brian. *No Interior do Cubo Branco: A ideologia do espaço da arte*. Martins Fontes, São Paulo, 2002.

OITICICA, Hélio. *Projeto Cão de Caça*, 1961. Disponible en < <http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=152&ti po=2> > Fecha de consulta: 18/04/2018

OLIVEIRA, Nicolas, OXLEY, Nicola y PETRY, Michael. *Installation Art*. Smithsonian Institution Press, Washington D.C, 1994.

REISS, Julia H. *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*. The MIT Press, Londres, 1999.

SMITH, Roberta. *Arte Conceptual*. En STANGOS, Nikos. *Conceptos del Arte Moderno – Del fauvismo al posmodernismo*. Editorial Destino, Barcelona, 2000.