CARMEN GONZÁLEZ CASTRO

EL ESPACIO COMO OBJETO
ANÁLISIS DE LAS ESTRATEGIAS PARA EL USO DE LA SALA DE EXPOSICIONES EN LA OBRA DE ARTE

SPACE AS OBJECT
AN ANALYSIS OF THE STRATEGIES FOR USING THE GALLERY SPACE IN WORKS OF ART

TESIS DOCTORAL
Directora: ROSA BRUN JAÉN

DEPARTAMENTO DE PINTURA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD DE GRANADA

2011

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: Rosa Brun Jaén
D.L.: En trámite
ISBN: En trámite

Í N D I C E

RESUMEN 9

INTRODUCCIÓN 13

a. CONTEXTUALIZACIÓN. 15

b. FINALIDAD DE LA INVESTIGACIÓN Y METODOLOGÍA. 19

b.1. Parte teórica. 20

b.2. Parte experimental. 24

c. ALGUNAS CONSIDERACIONES EN TORNO AL CONCEPTO DE ESPACIO. 31

c.1. Enfoques multidisciplinares del espacio físico en el arte. 33

d. ESTADO DE LA CUESTIÓN. ANÁLISIS DE *DENTRO DEL CUBO BLANCO. LA IDEOLOGÍA DEL ESPACIO DE LA GALERÍA*, DE BRIAN O'DOHERTY. 35

PARTE TEÓRICA 43

1. EL PAPEL DEL EXPRESIONISMO ABSTRACTO EN LA DESCENTRALIZACIÓN DE LA OBRA DE ARTE. 45

1.1. La expansión hacia el espectador. El precedente del romanticismo. 45

1.1.1. Consideraciones sobre la abstracción. 53

1.2. La expansión hacia el espacio expositivo. 59

1.2.1. Condicionantes de formato y escala. 64

1.2.2. Condicionantes estructurales. 71

2. CONTINENTE Y CONTENIDO. 77

2.1. Orígenes del arte que interactúa con el espacio. 77

2.1.2. El minimalismo y la problemática de la instalación. 88
2.2. La sala de exposiciones como objeto artístico. 94
2.3. La fisicidad del espacio. 103
2.3.1. Énfasis y disolución de los límites. 109

3. LA MALEABILIDAD DEL ESPACIO.
LA SALA DE EXPOSICIONES COMO MATERIA PLÁSTICA. 143

3.1. Inversión y uso de la escala. 143
3.2. Proyecciones de la imaginación. 154
3.3. Transgresiones de las coordenadas espaciales. 161
3.4. La flexibilidad de las tres dimensiones. 188

4. SOPORTE Y MATERIAL. EL ESPACIO POR SÍ SOLO. 209

4.1. La estética de las ruinas. 209
4.2. Aplicaciones de la teoría de la deconstrucción en el arte. 215
4.2.1. Equivalencias entre soporte y material. 223
4.2.2. Ruinas modernas. 225

PARTE EXPERIMENTAL 241

1. ENTREVISTA CON CLAIRE BISHOP. 243
2. ENTREVISTA CON DAVID FALKNER. 265
3. ENTREVISTA CON ANTONY GORMLEY. 289
4. ENTREVISTA CON ROBIN KLASSNIK. 305
5. ENTREVISTA CON ROBERT MORRIS. 327
6. ENTREVISTA CON BRIAN O'DOHERTY. 333
7. ENTREVISTA CON NICOLAS DE OLIVEIRA. 353
8. ENTREVISTA CON MARK ROSENTHAL. 377
9. ENTREVISTA CON SOLEDAD SEVILLA. 395
10. ENTREVISTA CON RACHEL WHITEREAD. 417
11. ENTREVISTA CON RICHARD WILSON. 435
12. RESULTADOS. 469

CONCLUSIONES 515

a. ANÁLISIS Y CONCLUSIONES GENERALES. 517

b. PROSPECTIVA INVESTIGADORA Y OTRAS CONCLUSIONES. 533

NOTAS 539

ENGLISH TRANSLATIONS 559

a. SUMMARY. 561

b. INTRODUCTION. 565

b.1. Context. 565
b.2. Research Purpose and Methodology. 568
b.2.1. Theoretical Section. 568
b.2.2. Experimental Section. 573

c. CONCLUSIONS. 581

c.1. Analysis and General Conclusions. 581
c.2. Research Outlook and Other Conclusions. 594

NOTES 599

LISTADO DE ILUSTRACIONES 601

BIBLIOGRAFÍA 607

a. BIBLIOGRAFÍA CITADA. 609

b. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA. 619

RESUMEN

La presente tesis doctoral es un estudio de las posibles estrategias que pueden utilizarse para convertir el espacio expositivo en el principal material en la creación de la obra de arte. Surge a partir del cuestionamiento del espacio interior arquitectónico, el espacio doméstico, del que la galería de arte o la sala de exposiciones son un reflejo. Retomando la línea de investigación abierta por las prácticas artísticas postmodernas que activaron el espacio expositivo como parte constituyente de la obra de arte, esta tesis pretende ofrecer una visión que recoja los procedimientos con los que se construyeron aquellas obras y los amplíe con los hallazgos más recientes en la materia.

El cubo blanco es una unidad que posee dos facetas: una conceptual y otra formal. El concepto se define durante el período de las vanguardias, siguiendo el modelo expositivo aplicado por Alfred H. Barr en el Museum of Modern Art de Nueva York. El final de la modernidad coincide con el momento en que su hegemonía como espacio de recepción de la obra de arte será objeto de una serie de discusiones que marcan las pautas y determinan su posterior uso como elemento activo de la obra. Esta trayectoria cambiante que sufre el aspecto ideológico del cubo blanco no se da, sin embargo, en su vertiente formal como estructura geométrica, neutral y aséptica, de paredes blancas e iluminación artificial, que permanece invariable. De hecho, cualquier otro espacio expositivo que no posea estas características tiende a ser calificado como espacio alternativo.

En un momento en que el desenlace de la experiencia postmoderna parece haber demostrado la primacía del cubo blanco como célula elemental del

sistema de exhibición de la obra de arte, el debate sobre esta entidad parece haber perdido su entusiasmo inicial. El cubo blanco no posee más condicionantes que cualquier otro espacio de exposición, y todos, inevitablemente, ejercen una influencia en la concepción y realización de la obra de arte. Se trata de una situación idónea para plantear su utilización al margen de su carga conceptual y derivar la atención hacia sus características físicas, que pueden llegar a cumplir las mismas funciones que cualquier otro material de creación.

La tesis comienza con una introducción en la que se analiza el contexto que rodea la hipótesis central. En ella se exponen los resultados que se espera conseguir y el modo de llevarlos a cabo. Se centra después el objeto de estudio, ofreciendo diferentes perspectivas en torno al concepto de espacio desde diferentes ámbitos del conocimiento, para revisar, seguidamente, los precedentes que sitúan el estado de la cuestión y ayudan a determinar el punto de partida de la investigación.

La parte teórica se articula en torno a cuatro capítulos en los que se analiza una serie de casos de estudio, agrupados en función de las diferentes estrategias creativas empleadas. El primero profundiza en el precedente que establece la pintura del expresionismo abstracto, por su concepción de la obra de arte como una entidad abierta que acaba en el espectador, —entendido como la figura que otorga contenido a la obra de arte— y el espacio a su alrededor, entendido como conductor de significado.

En el segundo capítulo, «Continente y contenido», se detallan y se analizan los resultados de los procesos que intervienen en el uso de las propiedades físicas del espacio de la sala de exposiciones, que se convierten en el tema de la obra. Se distingue aquí entre la utilización de sus características no perceptibles —siendo los principales temas de interés el vacío o la simbología del cubo blanco— y sus propiedades perceptibles, entre las que cabe destacar las particularidades estructurales y arquitectónicas del espacio de la sala de exposiciones.

El tercer capítulo, «La maleabilidad del espacio», explora los recursos a partir de los cuales es posible distorsionar las coordenadas del espacio arquitectónico. Se examinan las causas que motivan estas experiencias y las condiciones necesarias para poder considerar los efectos de la transgresión de opuestos como arriba y abajo, dentro y fuera, verticalidad y horizontalidad, lleno y vacío.

Por último, el cuarto capítulo, «Soporte y material. El espacio por sí solo», se dedica a un grupo de obras en las que se cumple la ecuación según la cual el soporte de la obra de arte coincide con el material con que está hecha, siendo ambos el espacio expositivo. En estos casos, se sistematizan los diferentes niveles de acción en los que se puede actuar bajo esta consideración del espacio y los resultados que se consiguen con cada uno.

Como complemento a este estudio teórico, realizado con el apoyo de un material bibliográfico y documental ya existente que ha sido recogido y reinterpretado, la parte experimental de esta tesis consiste en una serie de entrevistas con algunos de los artistas y teóricos que aparecen como figuras de referencia a lo largo de la parte teórica. En estas entrevistas se plantean soluciones a las principales hipótesis y temas de interés que fundamentan la tesis, formuladas por sus principales protagonistas. El grado de profundidad y el medio en que han sido llevadas a cabo, en la mayoría de los casos, permiten la ampliación y actualización de sus investigaciones previas, proporcionando un material consistente para una revisión satisfactoria y posterior evaluación de la situación actual.

Este resultado es el que se ha buscado en las conclusiones. En ellas, se hace un balance comparativo entre las obtenidas a partir de la parte teórica y aquellas a las que se ha llegado después de la realización de las entrevistas. Con todo ello, se pretende ofrecer nuevas perspectivas y conclusiones acerca del espacio de la sala de exposiciones como instrumento artístico y centro de atención de la obra de arte, clarificar las estrategias seguidas para llegar a ser valorado de este modo, y proporcionar un método práctico que amplíe los recursos creativos de los que dispone el artista.

INTRODUCCIÓN

El espacio ahora no es sólo donde suceden cosas; las cosas hacen que el espacio suceda[1]. B. O'DOHERTY

a. CONTEXTUALIZACIÓN.

Una sala de exposiciones, reducida a sus componentes físicos básicos, es un espacio cerrado ofrecido por una arquitectura. Ciertos condicionantes de los que se ha ido recubriendo le otorgan una escala exagerada, que sobrepasa sus propios límites. Y, sin embargo, estos condicionantes provienen de factores ajenos a sus determinantes físicos: el mecanismo que la práctica y el mercado del arte han activado a su alrededor desde el comienzo de las vanguardias.

Desde principios del siglo XX, el espacio de la sala de exposiciones —y, por extensión, de la galería de arte— no era más que un marco para desplegar arte, pero un marco transcendente, a causa de la significación del material que contenía. La envergadura del sistema cultural y económico en el que había surgido contrastaba con la simplicidad, la atemporalidad y la aparente inocencia del icono que mejor lo representaba: el cubo blanco, resultado de «un pacto entre el arte elevado y la arquitectura moderna»[2]. El concepto surgió del programa museográfico que Alfred H. Barr, primer director del MoMA, instituyó en dicho museo.

La integridad de este escenario entraría en crisis al final del período de las vanguardias, junto con el concepto de *obra de arte* —que hoy se sustituye por otros—, a lo que contribuyó la relativa desaparición del objeto artístico tradicional: el cuadro o la escultura. Sería una desaparición muy relativa y momentánea, ya que, entre otras cosas, las imposiciones comerciales reemplazarían ese objeto por otro tipo de piezas que resultaban del trabajo previo a la consecución material de las nuevas obras, dando lugar, en

realidad, no a ninguna desaparición, sino, por el contrario, a un incremento de sus formas y registros. En todo caso, la incisión provocada por el arte de tipo procesual y la rápida proliferación de galerías privadas acabarían por flexibilizar los criterios de éstas.

Hoy, ese espacio se vacía de aquella transcendencia vanguardista. Desprovisto de esa carga, se convierte en una caja accesible, pequeña y maleable, sobre la que proyectar ensoñaciones que pueden ser fácilmente llevadas a la práctica, como si la desigualdad entre el tamaño real de esa caja y el del artista que actúa sobre ella no existiera, como si no hubiera diferencia de escala. Así, el espacio a tamaño natural puede ser manejado con la misma facilidad que una maqueta, mediante los recursos propios del artista. Ese espacio, que será tratado por su imaginación desde un punto de vista exterior, ha de ser experimentado desde el interior por los espectadores, que, al igual que el propio espacio, también se vuelven pequeños y maleables.

Las cajas son, como afirma Javier Maderuelo, «elementos geométricos en los que se plantean con particular claridad los problemas de volumen, color, relación de proporciones, percepción, fenómenos ópticos, orden geométrico y materialidad»[3]. La forma del cubo blanco es la síntesis que simplifica el trabajo y la reflexión sobre el espacio arquitectónico, por lo que no es extraño que el espacio de la galería haya sido reducido, en ocasiones, a esa célula elemental, la caja, para ser tratado con más facilidad como una materia —en sentido literal—, un instrumento artístico o un fin: como un objeto. Las estrategias que lo habilitan como tal son las que se pretende analizar en esta tesis doctoral.

El diálogo que se establece entre la obra de arte y el espacio que la rodea experimenta una radicalización a partir de la década de 1960, a medida que ciertos movimientos artísticos, como el land art o el minimalismo, reivindican y consolidan la indisolubilidad de ambos conceptos. Desde entonces hasta nuestros días, el objeto artístico ha llegado a apropiarse del espacio a su alrededor para incorporarlo a sí mismo, motivando un rico intercambio de

características formales y conceptuales entre ambos, y dando lugar a nuevos lenguajes donde las fronteras que dividen los modos de representación tradicionales pierden vigencia.

Esa anexión del espacio se empieza a manifestar a partir de un momento histórico en que el objeto artístico comienza a derivar su propio significado hacia su entorno, un proceso que será llevado hasta sus máximas consecuencias cuando es el espacio —no así lo que contiene— aquello que debe ser observado y experimentado. Observado, si, como un objeto artístico tradicional, no permite la inclusión literal del espectador como parte integrante de la obra; experimentado, si el espectador es acogido en el interior.

El interés por el espacio de la sala de exposiciones en algunos artistas de las últimas décadas se ha materializado en alteraciones sutiles sobre ese elemento, mediante el uso de la mínima cantidad de recursos y la ausencia de sofisticación. Si puede hacerse esta distinción dentro del gran conjunto de lo que, desde principios de los años setenta, se empieza a conocer como instalación, puede afirmarse que hay una diferencia que caracteriza a la mayoría de las obras aquí analizadas, y ese rasgo es la simplicidad formal. A esto han aludido autores como Mark Rosenthal, refiriéndose a un tipo de arte tan indisolublemente vinculado al lugar, que a veces puede parecer invisible; también responde al segundo caso que describe Claire Bishop en su libro *Arte de la instalación. Una historia crítica*:

> Algunas instalaciones te sumergen en un mundo ficticio —como una película o una escena de teatro—, mientras que otras ofrecen pequeños estímulos visuales, un mínimo escueto de indicaciones perceptuales que advertir[4].

Esa simplicidad puede traducirse en el uso de un solo recurso específico que domina o se multiplica por la totalidad de un espacio, o, por el contrario, una intervención mínima que pasa desapercibida y desafía al espectador a *encontrar* la obra. Esto podría responder a la siguiente afirmación, aunque, dada la diversidad de lenguajes y opciones formales vigentes, es aventurado afirmar que sea un síntoma del arte actual:

> En la mayoría del arte contemporáneo parece haber un movimiento hacia el silencio, la sutileza, el «casi no estar», el momento que interrumpe tiempo y espacio y que, como tal, tiene una potencia que demanda una respuesta distinta[5].

Esta elección por parte de los artistas analizados se explica desde la intención de utilizar los objetos como meros instrumentos para volver a construir un espacio dado, para dar numerosas versiones de un elemento que siempre es el mismo: el espacio expositivo.

b. FINALIDAD DE LA INVESTIGACIÓN Y METODOLOGÍA.

Las necesidades que demanda la situación del arte antes expuesta requieren de un estudio suficientemente desarrollado, inexistente aún, acerca de esta nueva forma de concebir el espacio expositivo, pues, cuando «no se piensa en el espacio como un soporte para las formas, una extensión más o menos definida que contiene y rodea a los objetos, se toma como material, se fragmenta y se convierte en una *pregunta*»[6]. Esas necesidades derivan del incremento de formas y lenguajes que tienden hacia el intercambio de características entre una gran variedad de disciplinas que pueden abarcar ámbitos tan dispares como la ciencia o la filosofía. Esto coincide con un movimiento cada vez más generalizado del arte hacia el mundo del entretenimiento, que se refleja en la concepción del museo como un espacio de interacción, y de la instalación como un espectáculo.

El objetivo principal de la presente tesis, por tanto, es analizar las estrategias que permiten habilitar el espacio de la sala de exposiciones y la galería de arte como instrumento artístico. Esta última está condicionada por su función mercantil, a diferencia de la sala de exposiciones, pese a lo que ambas serán consideradas aquí sin hacer diferenciaciones, pues, como se verá, funcionan del mismo modo, como armazón formal, a efectos del tema investigado. Hacia esos espacios se proyecta hoy la mayor parte de las obras, sin que se haya llegado a definir una serie de claves que faciliten esa tarea a los artistas actuales. Se pretende ofrecer la posibilidad de contemplar el contexto espacial de la obra de arte —que no ha dejado de ocupar una posición secundaria en

la creación artística— de un modo inusitado, revelando un potencial artístico indispensable para el aumento de registros de la comunicación visual.

b.1. Parte teórica.

Dado que esta tesis se concibe no sólo como un estudio, sino como un método de trabajo para artistas, donde se muestre el uso del espacio como materia plástica, ha sido necesario analizar las estrategias utilizadas en un grupo de casos de estudio que ilustran y tratan de probar las hipótesis planteadas. Debido a la necesidad de acotar el material de investigación disponible, la selección de los casos de estudio ha estado supeditada a las siguientes condiciones:

1) La obra de arte se ubica en un espacio interior neutral y falto de significado. Esta condición hace referencia a las características formales del espacio arquitectónico, que, por la regularidad de su estructura, sus paredes blancas y su superficie carente de ornamentación, responde a los atributos formales del cubo blanco.

2) El espacio no es un simple contenedor o soporte de la obra, sino que le proporciona contenido. El espacio es, en definitiva, el objeto, el fin último de la pieza, y el tema en torno al que gira su significado, desde la reflexión o el cuestionamiento de la idea preconcebida de espacio.

3) El espacio es el tema de la obra, dado que la obra es autorreferencial y está hecha fundamentalmente de espacio. Se habla aquí del espacio que contiene la obra o del espacio en el que la obra se encuentra. Sin embargo, dada la naturaleza de esta tesis, esta puntualización se hace exclusivamente para dar fluidez a la explicación, ya que la obra, en cualquier caso, es indisoluble de su contexto, y ambos no pueden entenderse como partes separadas. El significado de la palabra obra equivale aquí al de todo aquel material u objeto que interviene en ella, aparte del espacio. Distinguiendo, como es usual, entre obra y contexto,

sólo se pretende, precisamente, explicar en qué consiste su unión, su relación, en un análisis formal.

4) Todo objeto utilizado en la obra carece de entidad como escultura fuera de ella, y no puede funcionar de un modo autónomo. Incluso en aquellas obras en las que necesariamente intervienen objetos con mayor o menor interés por sí solos, éstos no constituyen el centro de interés de la pieza, sino que son meras herramientas para desviar la atención hacia el espacio.

5) La obra es de lugar específico, pues depende de la configuración del espacio en el que se encuentra. Dentro de esta categoría, se distinguen dos tipos de intervenciones: aquellas que no pueden rehacerse en otro espacio distinto a aquel que ocupan y aquellas otras que pueden reconstruirse en otro lugar que comparta determinadas características con el espacio originario. En ambos casos, el espacio es el que da forma a la pieza.

6) La obra se rige por la simplicidad formal. La economía de medios y el aspecto final que ésta proporciona son utilizados en consecuencia con el espacio que contiene la obra, independientemente del número de elementos de los que esté formada. Dicha economía hace referencia a la cantidad de estrategias formales y conceptuales que intervienen en la consecución de la obra.

El interés de los artistas responsables de estos casos de estudio se deriva únicamente hacia las connotaciones físicas de un espacio. Otras connotaciones de tipo histórico, político o social aparecerán a veces como cuestiones tangenciales, pero no son el fin último ni el tema de la obra. En caso contrario, la elección de un caso en particular se justificará por la utilidad de las obras referidas para ejemplificar un determinado tipo de procedimiento formal dentro de una secuencia concreta.

Se han excluido de este estudio aquellas obras vinculadas con la pintura mural u otro tipo de manifestaciones en las que la pared de la sala de exposiciones

actúa únicamente como soporte. A pesar de la dificultad de discernir los límites en algunos casos, también se han desestimado las obras englobadas dentro del arte de la instalación que están compuestas de objetos cuya relación con el espacio que los contiene es puramente circunstancial, ya que no interviene en la concepción de la obra.

El análisis de los casos de estudio ha requerido la sistematización de un método común a ciertos artistas alejados entre sí según las habituales clasificaciones en la historia del arte contemporáneo, ya que se pretende, entre otras cosas, dar a conocer los fenómenos inéditos que son consecuencia de estos nuevos vínculos, sin que las diferencias históricas o generacionales, que son el principal factor que marca la distancia, sean un criterio de clasificación determinante.

Como la historiografía ha podido demostrar, aun en los momentos en que los hallazgos del pasado parecen ser del todo repudiados por el arte del presente, éste debe la mayor parte de su existencia a esos hallazgos, aunque sólo sea por su manifiesta oposición a ellos. Asumido este fenómeno, se ha pretendido aquí aportar otras claves que modifiquen el modo en que son elaboradas las diferenciaciones que la teoría del arte se ve obligada a utilizar para su discurso, estableciendo nuevos grupos definidos por unas características que no siempre responden a un criterio cronológico, sino, exclusivamente, a una serie de analogías puramente formales o conceptuales. Así, pues, estos grupos han sido configurados mediante el establecimiento de una serie de pautas que les confieren un carácter abierto e inacabado, por lo que son susceptibles de continuar desarrollándose con las obras y artistas que respondan a ellas.

Un proceso metodológico de estas características no resulta en un estudio historiográfico limitado a un período concreto de la historia del arte, sino que se apoya en la intuición a la hora de agrupar, seleccionar y establecer similitudes e hilos argumentales de un modo que puede resultar inesperado y novedoso. Como consecuencia, este estudio ha sufrido un proceso de transformación y replanteamiento constantes, a medida que aparecían nuevos casos de estudio a tener en consideración. Los anclajes principales son esos casos de estudio,

y, como documentación de apoyo, se ha recurrido a las interpretaciones de los propios artistas y estudiosos de los mismos. En este sentido, puede decirse que se ha utilizado un método de análisis formalista, siguiendo el iniciado por Heinrich Wölfflin, en el que los hechos históricos, la biografía de los artistas y, en definitiva, el contexto social en el que se genera la obra de arte pierden relevancia frente a las ideas, las imágenes y, en no menor medida, las fuentes documentales que las analizan. La obra viene a verse como un universo en sí mismo portador de intereses formales y significativos.

La argumentación se construye en torno a una secuencia de obras que desfilan adelante y atrás en el tiempo. Una de las razones es que una cantidad importante de ellas se incluye dentro de la categoría de instalación, que, como afirma Claire Bishop, «no disfruta de un desarrollo histórico claro. […] Más que haber una historia, parece haber varias paralelas, y cada una presenta un repertorio particular de cuestiones»[7]. Incluyendo todos los referentes expuestos, el espectro cronológico abarcaría desde el antiguo Egipto hasta la actualidad, pero el marco del objeto de estudio se restringe al que establecen las obras entendidas como posibles generadores del proceso del que parte la hipótesis principal y los propios casos de estudio, comprendidos entre 1923, año en que El Lissitzky y Kurt Schwitters trabajan en los espacios *Proun* y la *Merzbau*, respectivamente, y el año 2010, en que se da por la finalizada la búsqueda.

Cuando se investiga sobre instalaciones, surge el problema de las exigencias que conlleva este lenguaje para poder ser comprendido. El significado de los conceptos de experimentación o inmersión, empleados aquí recurrentemente, en lugar de contemplación u observación, llevan implícito este problema. No todas las obras analizadas han podido ser conocidas in situ, a pesar de los viajes invertidos en esa tarea. Algunas lo han sido a partir de observaciones y registros suficientemente descriptivos y poderosos como para ser tenidos en cuenta. Otras veces, se trata de obras de carácter efímero que no es posible conocer si no se recurre a fuentes fotográficas u otro tipo de documentos que aporten la mayor información sobre las mismas.

Ha sido necesario invertir una parte considerable del tiempo dedicado a la investigación —a lo largo de varios momentos de su desarrollo— en la búsqueda de fuentes y casos de estudio, a causa del método inductivo y de correlación empleado. A diferencia del método estrictamente científico, un proceso así no admite un análisis descriptivo sobre una realidad objetiva que someter a estudio. El carácter heterogéneo y disperso de la bibliografía que puede consultarse sobre el tema tratado ha dificultado la recopilación y selección de las obras y artistas relacionados con éste, por lo que ha sido necesario hacer un gran acopio de material de investigación. El que el material en español sea especialmente escaso y fragmentario ha supuesto un esfuerzo añadido, por lo que ha sido necesario reunir todo tipo de documentos, independientemente de su lugar de publicación, que pudieran ser útiles para esta tesis y enriquecer sus resultados.

Aparte de libros de distinto tipo, monográficos o más generales, el material utilizado incluye catálogos de exposiciones pasadas y recientes, artículos en revistas nacionales e internacionales, material audiovisual, como vídeos o revistas electrónicas, y otros recursos en línea. Como se puede advertir en el apartado de bibliografía, las consultas realizadas en la web no han quedado reflejadas si la información encontrada no se ha citado literalmente, debido a la enorme cantidad de páginas web navegadas casi a diario.

Las búsquedas han tenido lugar en la British Library, en Londres, la Biblioteca Nacional, en Madrid, y las bibliotecas de los siguientes centros e instituciones: Columbia University, Nueva York; School of Visual Arts, Nueva York; Victoria & Albert Museum, Londres; Tate Britain, Londres; Kingston University, Londres; University of the Arts, Wimbledon, Londres; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada; y Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada.

b.2. Parte experimental.

El cuerpo experimental de esta tesis consiste en una serie de entrevistas con algunas de las figuras clave que han investigado, o sentado las bases para

hacerlo, sobre el modo anteriormente argumentado de considerar el espacio expositivo. Se han diseñado dos tipos de entrevistas, en función de dos perfiles de especialistas: artistas y teóricos. En ellas se han intentado cubrir los principales temas de relevancia que se plantean en esta tesis.

El objetivo de estas entrevistas es tener la posibilidad de contrastar las ideas reflejadas en la parte teórica con sus principales protagonistas, de modo que se pueda reorientar el debate llevado a cabo por ellos y ampliar la información que pueden aportar al mismo, con datos de la mayor actualidad, ya que el período de tiempo en que han sido llevadas a cabo comprende desde octubre de 2009 hasta marzo de 2011.

Hay algunas preguntas comunes a los dos grupos —artistas y teóricos—, mientras que otras responden a cuestiones específicas de cada autor o campo de investigación —práctica o teoría—, dependiendo de la persona entrevistada. Sólo se han considerado como material válido aquellas preguntas a las que han respondido al menos tres personas, para posibilitar la comparación y la interpretación a partir de la diversidad de opiniones, y poder extraer conclusiones sobre las analogías y diferencias.

Han existido varios condicionantes a la hora de realizar las entrevistas. La extensión y grado de profundidad de las mismas varía en función de la disponibilidad del entrevistado y el formato a través del cual se han realizado, que es siempre mediante conversación directa, exceptuando un caso. Las transcripciones han sido realizadas sin modificar la información; sólo el estilo, cuando se ha considerado necesario. Asimismo, algunas de las preguntas modelo han sido ampliamente respondidas y redefinidas, dependiendo del nivel de implicación y enfoque del tema de relevancia tratado por parte de los entrevistados. El orden y el enunciado de las preguntas se han visto afectados, sin que esto haya supuesto alteraciones significativas, debido al curso de la conversación, ya que, en algunos casos, algunas respuestas han cubierto una o más preguntas. Las preguntas surgidas a propósito de giros inesperados en la conversación no pueden ser consideradas dentro del material a contrastar,

pero constituyen una importante herramienta para el enriquecimiento de los casos de estudio en la parte teórica.

Las preguntas se han agrupado en los cuatro bloques descritos a continuación. Cada uno de los temas de relevancia en los que se dividen se acompaña de las preguntas utilizadas en las entrevistas para darles respuesta.

1) Preguntas comunes. Aquellas relacionadas con consideraciones sobre el concepto de espacio tal y como se analiza en la tesis, la realización y recepción del tipo de obras que conforman los casos de estudio y las posibles actualizaciones sobre la naturaleza de su contexto formal e ideológico.

   a) El espacio expositivo como material y contenido de la obra de arte:

   Considero el espacio expositivo como un instrumento artístico en potencia que puede ser concebido no sólo como contexto de la obra de arte, sino como algo que le proporciona contenido: como un objeto, en lugar de un contenedor. Creo que aún hay un extenso campo para la experimentación con el uso del espacio como tema y material de la obra de arte. ¿Querría comentar esto?

   Bajo mi punto de vista, un espacio interior, como la sala de exposiciones, o cualquier otro que podamos habitar, con suelo, paredes y techo, puede ser usado como laboratorio donde ciertas nociones abstractas referidas al espacio en general pueden ser fácilmente materializadas: dentro y fuera, arriba y abajo, vacío y plenitud, verticalidad y horizontalidad… Ese espacio puede ser usado para proporcionar más información sobre el espacio mismo o para cuestionar ideas preconcebidas sobre éste. ¿Puede recordar algún caso que ilustre esta idea?

   b) Implicaciones del tratamiento del espacio expositivo como un todo indisoluble:

   ¿Cree que es posible crear un ambiente completo, que implique todo el espacio, y envolver en él al espectador usando una sola escultura?

Creo que, en las instalaciones, el objeto artístico pierde su significado en favor del espacio y los demás objetos que lo rodean. Me parece que el uso del objeto artístico como mera herramienta sin un valor intrínseco por sí solo es necesario para el resultado de la obra. ¿Está de acuerdo con esto?

c) La dialéctica entre experimentación y observación:

Algunas instalaciones se conciben para ser físicamente obstructivas, para ser vistas como un objeto tradicional en tres dimensiones hecho a escala arquitectónica. ¿Cuáles son las implicaciones de que una instalación pueda ser penetrada o no por el espectador? ¿No es esto último una forma más bien pictórica de concebir una instalación como algo a lo que mirar, pero sin estar físicamente dentro?

d) Situación actual del arte que se desarrolla en el espacio:

¿Qué piensa de la situación actual de las disciplinas artísticas tradicionales —la pintura y la escultura— y los llamados nuevos medios, como el vídeo o la instalación? ¿Cuál es el lugar de la instalación en esa situación?

e) Situación actual del debate en torno a la neutralidad del cubo blanco:

¿Cree que el cubo blanco, entendido como un lugar cargado de connotaciones, sigue siendo la institución dominante? ¿Podría comentar algo sobre la neutralidad del espacio expositivo?

2) Preguntas para los teóricos. Aquellas relacionadas con la revisión de la literatura disponible sobre el objeto de estudio de la tesis, su contexto histórico y la problemática y posibles actualizaciones de su marco teórico e institucional.

a) Revisión del contexto histórico y conceptual de la situación descrita como hipótesis principal de la tesis:

En su introducción para Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio de la galería, *de Brian O'Doherty, Thomas McEvilley asegura que O'Doherty*

«investiga, probablemente por primera vez, lo que el altamente controlado contexto de la galería moderna hace al objeto artístico, lo que hace al espectador, y, en un momento crucial para la modernidad, cómo el contexto devora al objeto, convirtiéndose en éste»[8]*. ¿Cuáles son los condicionantes, en términos estéticos y conceptuales, que dieron lugar al último paso descrito en esta afirmación?*

¿Cuál es, históricamente, el punto de partida de la situación descrita por O'Doherty en su libro? Creo que el expresionismo abstracto jugó un papel importante, al tratar de expandir la pintura más allá del marco, hacia el espacio a su alrededor, pero también hacia el espectador.

b) La influencia de los nuevos medios en la percepción y concepción del espacio:

¿Cómo afectan a la experiencia del espacio los medios telemáticos y la simultaneidad a la que dan lugar? ¿Cree que esto se refleja en la concepción y materialización de la obra de arte hoy en día?

c) Situación actual del marco teórico y la problemática del arte de la instalación:

Antes de visitar una instalación de la que ya he visto algunas fotografías, siempre tengo una idea difusa de cuáles pueden ser sus dimensiones y estructura. ¿Qué piensa de la fotografía de instalaciones como medio para la comprensión de este tipo de obras? ¿Cuáles son sus efectos sobre el espectador?

Esto puede parecer un poco ingenuo, pero, una vez que se han sentado ciertas cuestiones, ¿cree que es posible definir el arte de la instalación en pocas palabras? ¿Cuál es el lugar del espacio en él?

¿Ha observado alguna actualización importante de la situación descrita en su libro?

d) La relación del arte de lugar específico con el ámbito institucional:

¿Podría decir de alguna de las obras que ha expuesto en su galería que era en realidad una especie de objeto a escala arquitectónica hecho *de espacio, en lugar de una serie de objetos conectados unos con otros dentro de un espacio?*

Cada vez que trabaja con obras hechas para un espacio específico, como comisario, ¿qué tipo de negociaciones entran en juego entre usted y los artistas? ¿Alguna vez ha tomado decisiones sobre el contenido o la forma de las obras con las que ha tratado?

3) Preguntas para los artistas. Aquellas que atañen a las estrategias que intervienen en el tratamiento del espacio como se describe en la hipótesis principal de la tesis, a los procesos artísticos y a la concepción y evolución de las obras tratadas.

a) La dialéctica entre ficción y realidad en el espacio de la instalación:

Sólo después del minimalismo, el arte puede trabajar libremente con el espacio real, no ilusorio, que no se reserva sólo al campo del arte, sino que pertenece al ámbito común de la vida diaria. ¿Cree que al menos parte del efecto que ejerce su obra se debe al hecho de que el espacio es un fenómeno compartido por todos?

En su obra, usted ofrece una representación peculiar de la realidad, que es más una presentación, y consiste en usar un objeto real, una habitación en muchos casos, como materia prima para obtener algo que cuestiona la realidad misma. ¿Podría hablar un poco más sobre el artificio y la naturaleza de la representación en su obra?

b) Estrategias para desafiar la percepción del espacio:

¿Cómo altera [una obra determinada] *la experiencia del espacio?*

c) Evolución de la obra de arte desde su concepción hasta su finalización:

¿Cómo aborda el trabajo en un espacio específico desde el comienzo, particularmente en las obras en que ha tratado el espacio y su contenido como un todo inseparable?

¿Cómo evolucionó [una obra determinada] *desde que empezó a trabajar en ella?*

d) La problemática del proceso creativo:

¿A qué tipo de problemas puede dar solución cuando trabaja previamente con maquetas, en términos de estructura y materiales?

¿Diría que cuanto más simple se quiere que parezca una obra, más difícil es de llevar a cabo?

¿Hay algo en particular que le preocupe cuando trabaja en el estudio?

4) Preguntas específicas. Hacen referencia a los resultados singulares de la investigación de cada autor. En ellas, se hace una revisión de obras o exposiciones específicas, y se alude a la experiencia personal en la trayectoria investigadora de la persona entrevistada, en la medida en que contribuye a la aportación de información para fundamentar el análisis. El grado de especificidad de las preguntas viene dado por las afinidades conceptuales o formales de cada entrevistado con el tema de relevancia tratado, lo que hace que en algún caso se formule la misma pregunta a varios de ellos.

c. ALGUNAS CONSIDERACIONES EN TORNO AL CONCEPTO DE ESPACIO.

El espacio es un concepto cambiante y, a priori, inaprensible. Numerosos pensadores, desde Euclides hasta Heidegger, le han atribuido diferentes propiedades a lo largo del tiempo. Parece claro que no existe aún, como afirma Henri Lefebvre en *La producción del espacio*, una teoría capaz de unificar lo que él llama el espacio mental, o espacio teórico, y el espacio social, es decir, el espacio de la experiencia. Esta diferenciación obliga a contextualizar el campo —la ciencia o la filosofía— desde el que se trata el espacio, y, por tanto, a añadirle diversos adjetivos, como metafísico, filosófico, literario, físico o geométrico, entre otros.

Probablemente, la teoría más estable y que ha disfrutado de mayor vigencia es la teoría de Euclides, quien, en el año 325 a.C., afirma que el espacio es tridimensional, infinito, homogéneo e independiente del tiempo. Establece tres ejes de coordenadas que determinan la dimensión y posición de los cuerpos en el espacio. Esta idea convive con la concepción aristotélica de la imposibilidad de la existencia del vacío. Como afirma Javier Maderuelo en una revisión de este concepto, «la dificultad que ha existido para poder comprender en Occidente el espacio se ha debido a la imposibilidad de superar un cierto miedo a la existencia del vacío»[9]. Según la concepción aristotélica, el espacio sería todo lo que no está ocupado por la materia, en cuyo caso se da la paradoja, ante nuestra percepción sensorial, de equiparar el vacío —cuya existencia es probada por Newton siglos más tarde— al espacio. Newton, oponiéndose a Descartes y otros pensadores de su época, demostrará que el

vacío existe en tanto que la materia, compuesta de átomos, tiende a expandirse para ocuparlo. Este hecho aparece claramente reflejado en experimentos con elementos químicos, cuya densidad puede llegar a disminuir hasta donde soporta su estructura molecular para conseguir tal fin. Así puede observarse cuando se genera el vacío en un recipiente en el que se ha introducido un cuerpo sólido de baja densidad, como el mercurio, que reacciona dilatándose visiblemente y fluyendo, como animado, por dicho recipiente. La energía que lo anima, por tanto, es otro de los elementos vinculados desde entonces al concepto de espacio.

Tiempo después, Kant, en su *Crítica de la razón pura*, afirma que «el espacio no es un concepto empírico sacado de la experiencia externa»[10], sino una intuición, a diferencia de Locke, empirista contemporáneo de Newton, que lo considera bajo la perspectiva de la experiencia perceptual. Parece que, en términos sensoriales, el espacio no podría comprenderse sin la combinación de ambas ideas, ya que nuestro conocimiento del mismo cambia a medida que se amplía nuestra experiencia.

La mayor revolución desde Euclides en este ámbito del conocimiento viene con la teoría de la relatividad formulada por Einstein en 1905. Transciende la teoría del espacio euclidiano, afirmando que el espacio tiene cuatro dimensiones, y una de ellas es el tiempo. Explica la necesidad de dejar atrás la geometría euclidiana para comprender el espacio, argumentando su curvatura y su flexibilidad, de lo que resulta que el espacio no es homogéneo. Desde esta hipótesis surgen otras como la existencia de los agujeros negros y los agujeros de gusano, que, partiendo del supuesto de que el espacio es elástico, permiten el desplazamiento en el tiempo.

Así, pues, son al menos tres los conceptos de los que no puede prescindirse al profundizar en el conocimiento del espacio: materia, energía y tiempo.

En tanto que la teoría de la relatividad no afecta, de momento, a la percepción humana, el arte no ha ofrecido una versión formal para describirla, aunque

varios teóricos del arte moderno sí han observado un desplazamiento en las artes hacia la investigación del espacio y el tiempo como consecuencia de los avances en el conocimiento del espacio iniciados por Einstein y desarrollados a lo largo de todo el siglo XX. Como afirma Foucault, la «época actual sería tal vez la época del espacio. Estamos en la era de la simultaneidad, estamos en la era de la yuxtaposición, la era de la proximidad y la lejanía, la era de la contigüidad y la dispersión»[11].

c.1. Enfoques multidisciplinares del espacio físico en el arte.

La naturaleza de ciertos movimientos y manifestaciones surgidos a lo largo del siglo XX, como el arte procesual y la instalación, podría verse como resultado de la asimilación de la cuarta dimensión en el campo de las artes plásticas. Si de la pintura se obtiene una imagen fija abarcable de un solo golpe de vista, «la instalación nos presenta una «situación», como se suele decir. Y en tanto en cuanto esta situación se extiende por un espacio habitable y no está, por consiguiente, ilusoriamente fijada en un cuadro, comporta y reclama la presencia del tiempo»[12]. La transición de lo virtual, que se presupone en la pintura, a lo real, que se deduce de la instalación, del espacio ficticio al espacio físico, implica la transición de las dos a las cuatro dimensiones. Sólo a través del movimiento se puede entender el espacio físico, y el movimiento no existe si no transcurre en el tiempo.

Aunque es evidente que no es sólo a partir de mediados del siglo XX cuando el movimiento entra en juego en la obra de arte, su introducción consciente como tema y herramienta para el artista no tiene lugar hasta entonces. Sin embargo, ciertos antecedentes, como las pinturas de *ninfeas* que Monet instaló en L'Orangerie, suponen una ruptura con la actitud pasiva del espectador, que debe realizar un recorrido para apreciar la obra en su totalidad. Su escala, muy superior a la humana, y su disposición en el espacio complican la lectura de la obra y hacen necesario el movimiento, y, por tanto, la intervención del tiempo en su recepción, pues, como indica Robert Morris, el «espacio real sólo se experimenta en tiempo real»[13].

La escultura no deja de ser una forma de arte que consiste en la ocupación de un espacio por un cuerpo material, mientras que la instalación se nutre del espacio que rodea a uno o varios cuerpos. Con esto se vuelve a la dicotomía que enfrenta materia y espacio, según la cual se puede definir el espacio físico, que, según Chueca Goitia, «sólo se manifiesta cuando está ocupado; únicamente existe en virtud de esta transferencia, de esta posibilidad»[14]. Éste, a diferencia del espacio mental —el espacio inaprensible del que tratan Kant y otros filósofos—, o el espacio analizado en la teoría de la relatividad —un espacio argumentado en torno a una serie de hipótesis—, es el espacio de la experiencia:

> Las medidas absolutas nos han proporcionado las herramientas para seguir pensando, pero también suponen nuestro retorno al angosto ambiente de nuestro espacio doméstico. Uno de los grandes beneficios de este espacio doméstico es básicamente que tiene la forma de una caja. […] Un espacio tan confinado facilitó la orientación. Redujo las dimensiones a la vertical y la horizontal, y proporcionó un homólogo dinámico entre el yo del espectador y las paredes de la caja. El yo del espectador ocupó el centro, desde el que enviaba energías expansivas en todas direcciones. En lugar de perderse, sin embargo, en un espacio sin fin, estas energías centrífugas se encontraban con las contrafuerzas que rebotaban en las paredes[15].

Esta reflexión alude al espacio interior contenido por la arquitectura. Montero Fernández defiende la idea de atribuir a la arquitectura romana el descubrimiento de este espacio, el hueco contenido por los edificios, el contrapunto a la concepción del edificio entendido como volumen en el espacio. Bajo este punto de vista, la arquitectura se define por su espacio, como explica Bruno Zevi:

> La arquitectura no deriva de una suma de longitudes, anchuras y alturas de los elementos constructivos que envuelven el espacio, sino dimana propiamente del vacío, del espacio envuelto, del espacio interior, en el cual los hombres viven y se mueven[16].

Este será el espacio al que las obras analizadas a lo largo de esta investigación pretenden dar respuesta o subvertir, el espacio construido por la arquitectura para limitar y simplificar otro espacio mayor, ilimitado. La historia de su relación con el objeto artístico será revisada más adelante para proceder a un análisis más profundo de los lenguajes que parten de la base de su experimentación.

d. ESTADO DE LA CUESTIÓN. ANÁLISIS DE *DENTRO DEL CUBO BLANCO. LA IDEOLOGÍA DEL ESPACIO DE LA GALERÍA*, DE BRIAN O'DOHERTY.

La ausencia de una bibliografía específica sobre el motivo de esta tesis hace indispensable la construcción de un cuerpo bibliográfico propio, basado en ámbitos desiguales en importancia dentro de la práctica y la teoría de las artes visuales, como la arquitectura y la filosofía.

De tal modo es así que esta aproximación teórica ha de centrarse en el único documento que apunta algunas de las hipótesis propuestas en esta tesis, dejando las referencias al resto del material utilizado para los capítulos que componen la parte teórica. Se trata de *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio de la galería*, una publicación que recoge cuatro ensayos y un epílogo que su autor, Brian O'Doherty, publicó en la revista *Artforum*, en 1976 y 1986. La compilación fue editada por la Universidad de California en 1999, incluyendo una esclarecedora introducción de Thomas McEvilley.

La casi totalidad de la bibliografía existente sobre el tratamiento del espacio expositivo rara vez lo analiza desde otro punto de vista que no sea el de su papel como elemento subordinado dentro del lenguaje de la instalación. El mayor interés de esta publicación para el desarrollo de los objetivos planteados reside en que O'Doherty, por el contrario, como afirma Thomas McEvilley, «investiga, probablemente por primera vez, lo que el altamente controlado contexto de la galería moderna hace al objeto artístico, lo que hace al espectador, y, en un momento crucial para la modernidad, cómo el contexto devora al objeto, convirtiéndose en éste»[17]. O'Doherty es el único

teórico que trata específicamente el espacio de la sala de exposiciones de esa manera, y evita para ello hacer distinciones entre lenguajes artísticos, a pesar de la necesidad de insistir en el lenguaje escultórico —y, más concretamente, la instalación— y el pictórico. En una entrevista en 2005, recordaba cuáles fueron sus motivaciones para empezar a poner por escrito sus reflexiones sobre el contexto del arte:

> Empecé a pensar sobre estos «espacios alternativos» anti-galerías que estaban germinando por todas partes, donde a los artistas que los dirigían les daba igual si el lugar había sido un matadero. […] Simplemente los blanqueaban y hacían lo que querían dentro. Me pregunté a mí mismo qué demonios es ese cubo blanco en el que parece que tienes que hacer arte. Es un acuerdo social en torno a un supuesto espacio neutral que en realidad apesta a contenido. Fuera está el mundo y su caos; dentro hay una calma histérica, una especie de sala de hospital con los pacientes colgados en las paredes[18].

Hasta el momento, el cubo blanco sólo había sido considerado como una simple unidad estructural donde se exponía el arte contemporáneo. Antes de que O'Doherty hubiera construido todo el cuerpo teórico de la ideología asociada a esta unidad, el mundo del arte parecía sentir que aquello iba a suceder de un momento a otro:

> […] al menos tres artistas que nunca habían escrito dos palabras seguidas vinieron y me dijeron, «¡Brian, yo estaba a punto de escribir eso!»[19].

La obra no ha sido traducida al español hasta el año 2011, a pesar de su resonancia en el panorama internacional.

El contexto en que fueron escritos los tres primeros ensayos es el del pleno desarrollo de la postmodernidad y el predominio —hasta el momento— de la multiplicidad de disciplinas mixtas, término utilizado por el propio O'Doherty para referirse a aquellas manifestaciones en las que se emplean indistintamente recursos de diferentes medios y lenguajes. Durante la década de 1970 proliferan las prácticas que intentan ofrecer una alternativa a la versión que ofrece la modernidad del espacio de la galería, entre las que se incluyen no sólo los escritos de O'Doherty, sino también su obra plástica, que, hasta cierto momento, firma bajo el seudónimo de Patrick Ireland.

En el primer ensayo, «Notas sobre el espacio de la galería», O'Doherty describe ese espacio como la imagen arquetípica del arte del siglo XX. El proceso hacia esa idea se inicia a partir de la ruptura del cuadro como entidad individual, con sus propias leyes compositivas y estructurales: la perspectiva y el marco. La ruptura llega desde la combinación de dos factores: por un lado, desde los avances realizados en la pintura de paisaje a lo largo del romanticismo, como la generalización de la línea del horizonte como elemento estructural y la «sugerencia de que el espacio dentro del cuadro continúa con el espacio a ambos lados de éste»[20], convirtiendo el marco en un paréntesis; por otro lado, desde la sustitución del espacio ilusorio por uno literal, de escasa profundidad y formas inventadas, cuyo gran artífice es Monet. Con él, el plano pictórico pasa a ser «una entidad con longitud y anchura, pero sin grosor»[21].

Desde un punto de vista estrictamente compositivo, O'Doherty afirma que el cubismo mantiene el status de la pintura de caballete. Sus composiciones centrípetas, donde la tensión se desvanece hacia el borde, contradicen los avances del impresionismo. Matisse será quien asimile esos avances, para hacer crecer sus pinturas como si la profundidad se tradujese en extensión lateral. La última palabra en materia de extensión viene de parte del expresionismo abstracto, que convierte la pared en una fuerza estética:

> Las pinturas del Expresionismo Abstracto siguieron el camino de la expansión lateral, dejaron caer el marco, y gradualmente empezaron a concebir el borde como una unidad estructural a través de la cual la pintura entraba en diálogo con la pared que había debajo[22].

El segundo artículo, «El ojo y el espectador», es complemento del primero, en tanto que en él se establece el origen de las formas de arte que invaden físicamente el espacio de la galería en una práctica asociada en un primer momento a la pintura: el collage. Haciendo uso de un discurso sin precedentes, O'Doherty analiza la transición hacia la ocupación del espacio desde el punto de partida del plano pictórico. El collage altera el espacio de la galería volviendo opaca la superficie del cuadro, que se recubre de elementos extraídos de la vida real, y no del mundo ilusorio de la pintura:

> […] la galería […], con la postmodernidad, se une al plano pictórico como una unidad de discurso. Si el plano pictórico definió la pared, el collage comienza a definir el espacio entero[23].

A partir del collage surgen nuevos lenguajes hacia finales de los años sesenta, como el happening —una combinación de teatro de vanguardia y collage, en el que se incluye al espectador— y el environment o tableau, que supone el salto definitivo desde el plano pictórico al espacio real. Con ellos, la galería pasa a ser el cubo de escenificación que antes fuera el cuadro.

Siguiendo las premisas de Merleau-Ponty en su *Fenomenología de la percepción*, según las cuales la percepción no es simplemente una cuestión de visión, sino que implica el cuerpo entero, esa dialéctica entre plano pictórico y espacio da lugar a los dos conceptos utilizados por O'Doherty, que él llama el ojo y el espectador. Representan, respectivamente, lo estrictamente visual y lo perceptual. En palabras del filósofo francés:

> No veo [el espacio] según su envoltura exterior; lo vivo desde dentro; estoy inmerso en él. Después de todo, el mundo está a mi alrededor, no delante de mí[24].

El ojo implica observar; el espectador, experimentar. El ojo aprehende el objeto artístico inmediatamente; el espectador debe comprobarlo. El ojo camina paralelo al cubismo, que redefine el plano pictórico; el espectador, a la invasión del espacio real abierta por el collage. Juntos completan el proceso de percepción de la obra de arte contemporáneo, una de las obsesiones del siglo XX. La diferencia entre los dos lleva también implícita cierta responsabilidad sobre el contenido de la obra de arte. El ojo se limita a recibir un contenido preexistente, mientras que el espectador es responsable de la dotación de contenido, que viene dado en parte por la construcción de la historia surgida a partir de la experimentación de la obra, como se verá en relación con el expresionismo abstracto. Ambos casi llegarán a ser diluidos con la llegada de nuevas manifestaciones a finales de los años sesenta: el conceptual, que elimina el ojo en favor de la mente, y el body art, que identifica al espectador con el propio artista.

A lo largo de los cuatro ensayos, O'Doherty articula su discurso en torno a determinadas obras o artistas. A la hora de analizar el tercero, «El contexto como contenido», donde se llega al desenlace de las ideas que venían desarrollándose en los dos anteriores, se hace indispensable mencionar alguno de esos puntos articulares. El primero de ellos es *1.200 sacos de carbón* [*1.200 sacs de charbon*] (1938), de Marcel Duchamp, que O'Doherty entiende como un gesto con el que el artista subsumió todo el espacio en el que la obra se encontraba, al llenar el techo de la sala con sacos de carbón. Como O'Doherty afirma:

> Exponiendo el efecto del contexto sobre el arte, del contenedor sobre lo contenido, Duchamp identificó un área del arte que aún no había sido inventada. Esta invención del contexto inició una serie de gestos que «desarrollan» la idea del espacio de la galería como una única unidad, apta para la manipulación como si fuera un mostrador estético[25].

A continuación, la obra estudiada, también de Duchamp, es la intervención que realizó para la exposición *Primeros papeles del surrealismo* [*First Papers of Surrealism*] (1942), también conocida como *Milla de cuerda*, que consistió en crear una red anárquica de cuerda que separaba las obras exhibidas del espectador, que, tiempo después, sólo podría recordar esa red. Aquello no fue sólo una intervención: se convertiría en un nuevo tipo de arte.

Herencia de la modernidad es la idea de la relación entre artista y público que se mantiene hasta la década de 1970, un momento en que comienza a derivar hacia un mayor acercamiento entre uno y otro. Ese cambio es consecuencia de la ruptura con ciertas afirmaciones sobre el estilo, la estética y la sala de exposiciones, que son vistos hasta entonces como testimonio del orden social asumido por el sistema artístico. Como alternativa, el arte se dirige a un público no condicionado por el propio arte, mientras que las diferentes manifestaciones conviven en una situación no jerárquica. También se discute en torno a la vertiente comercial y exclusivista del espacio de la galería. Estas alternativas se enfrentan a la concepción vanguardista de ese espacio como entidad neutral, que finalmente cae bajo la nueva idea de que el contexto

puede proporcionar a la obra de arte una gran parte del contenido, cuyo efecto debe conocer el artista.

En el cuarto artículo, «La galería como gesto», se analizan algunas de las consecuencias de tratar el espacio de la galería al completo, lo que convierte este ensayo en el de mayor interés para el desarrollo de la presente investigación.

Para comenzar, O'Doherty retoma la última idea expresada en «El contexto como contenido», proponiendo una secuencia de obras en las que el espacio de la galería se ofrece como lugar y tema, siendo expuesto por sí solo para hacer uso de su contenido:

> El contenido implícito de la galería puede ser forzado a declararse a través de gestos que la usan por completo[26].

La primera de esas obras es *El vacío* [*Le vide*] (1958), de Yves Klein, cuyo subtítulo expresa mucho de su naturaleza: *El aislamiento de la sensibilidad en un estado primario estabilizado por la sensibilidad pictórica*. Su forma de usar el espacio de la galería plantearía, en muchos casos, el problema de la exclusión del espectador, generado por el hecho de ver la galería desde un punto fijo, de impedir su penetración. Como consecuencia, el arte en su interior se distanciaría:

> El visitante excluido, forzado a contemplar no el arte sino la galería, se convirtió en un motivo[27].

Los avances conseguidos en esa dirección por el nuevo realismo, a finales de los años cincuenta, se vieron truncados por las políticas de arte internacionales, y sólo tiempo después surgirían en los Estados Unidos prácticas como el minimalismo o el land art, que contribuyeron a desmitificar el espacio, eliminando la metáfora, en el primer caso, o literalizando la naturaleza dentro de la galería, en el segundo.

Este último ensayo y el epílogo fueron escritos diez años después de todo lo anterior, en 1986. Como parece intuirse en algunos momentos de su libro,

O'Doherty concluye con la idea de que las investigaciones hechas sobre el cuestionamiento de la visión convencional del contexto en que se mueve el arte han sido enterradas por el que se hace en los años ochenta, a la vez que se pregunta por qué el cubo blanco no sigue una lógica interna similar a la del arte que se expone dentro. El trabajo explícito sobre la desmitificación del espacio se circunscribe entonces, como se ha visto, al período comprendido entre 1964 y 1976.

La modernidad creó y concedió un poder cada vez mayor al concepto de objeto artístico, otorgándole responsabilidades sociales de carácter idealista. Inmediatamente después, coincidiendo con el momento de mayor preocupación por el espacio, los últimos movimientos de la década de 1960 proponen suprimir el objeto artístico como principal unidad de discurso, impidiendo su fácil asimilación. Con el retorno en los años ochenta de una concepción tradicional de la pintura, ajena a la diversificación experimentada en la década anterior, el espacio de la galería volverá a ser tratado bajo el punto de vista de la modernidad, para ser, una vez más, «la indiscutible arena del discurso»[28].

PARTE TEÓRICA

> Estamos a favor de la expresión simple del pensamiento complejo. También estamos a favor de los formatos grandes porque poseen el impacto de lo inequívoco. Deseamos reafirmar el plano pictórico. Estamos a favor de las formas planas porque destruyen la ilusión y revelan la verdad[29]. M. ROTHKO

1. EL PAPEL DEL EXPRESIONISMO ABSTRACTO EN LA DESCENTRALIZACIÓN DE LA OBRA DE ARTE.

1.1. La expansión hacia el espectador. El precedente del romanticismo.

En su ensayo *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*, Robert Rosenblum dibuja una línea cronológica sin precedentes que sitúa el romanticismo y el expresionismo abstracto como principio y fin, respectivamente, de un proceso de carácter horizontal, pero también como componentes de un orden vertical, que Gaston Bachelard ha sabido aislar como fenómeno en *La intuición del instante*. Para definir esta última idea, Rosenblum hace uso de lo que Erwin Panofsky llamara pseudomorfosis, es decir, «la aparición accidental, en diferentes momentos de la historia del arte, de obras cuyas estrechas analogías formales falsean el hecho de que sus significados son totalmente diferentes»[30]. No obstante, Rosenblum justificará a lo largo de su texto aquello que le conduce a pensar que entre el romanticismo y el expresionismo abstracto hay mucho más que una serie de analogías formales, y que, a pesar de tratarse de dos movimientos artísticos engendrados en contextos muy alejados entre sí, persiguen la expresión de modos de sentir universales, bajo el dominio, como Barnett Newman especifica, del «deseo natural del hombre de expresar en las artes su relación con lo Absoluto»[31]. Todo ello a partir de la relectura de la historia del arte desde un punto de vista más espacial que temporal, regida por la relatividad, como imaginara Walt Whitman:

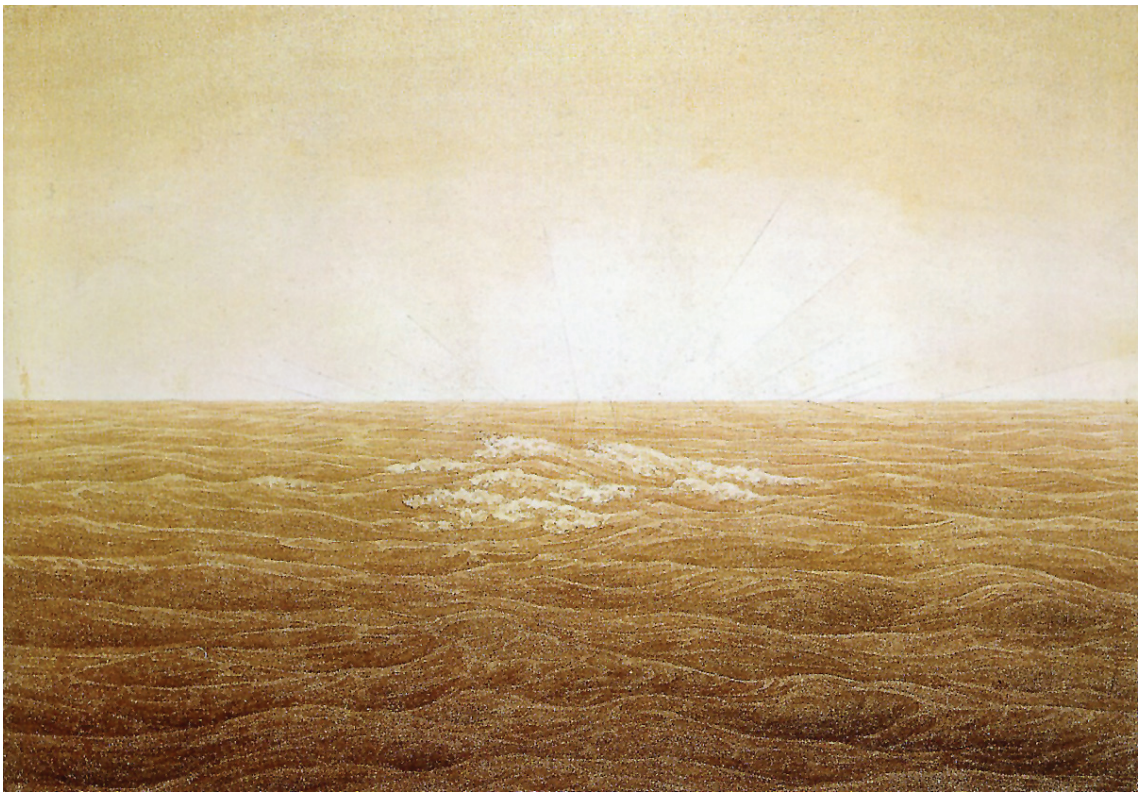
Por la noche en la playa, solo,
Mientras la anciana madre la arrulla cantándole con voz apagada una canción,
Mientras veo brillar a las estrellas pienso en la clave de los universos y en el futuro,
Una vasta similitud une todas las cosas,
Todas las esferas, las que han nacido, las que aún no nacen, las pequeñas, las grandes,
los soles, las lunas, los planetas,
Todas las distancias del espacio, aun las más vastas,
Todas las distancias del tiempo, todas las formas inanimadas,
[…]
Todas las identidades que han existido o pueden existir en este mundo o en cualquier otro,
Todas las vidas y muertes, todas las cosas pasadas, presentes y futuras,
Esta vasta similitud las alcanza a todas y las ha alcanzado siempre,
Y las alcanzará siempre, y las unirá y encerrará siempre[32].

Al amparo de esta investigación, Robert Hughes ha reivindicado la pintura de Caspar David Friedrich y la Capilla Rothko, «último silencio del Romanticismo»[33], como desencadenante y conclusión de un mismo proceso.

1. *Mar con salida de sol*, 1826
Caspar David Friedrich

Pensar en la obra de Friedrich es pensar en la pintura de paisaje donde «una ruina, una montaña, un atardecer o un huracán deben evocar y, por tanto, reflejar plásticamente, no fenómenos orográficos o climatológicos, sino estados de la subjetividad»[34]. La idea de la hegemonía del hombre como ser racional comenzaba entonces a entrar en crisis, agitada por la era de lo irracional que sucedió al período de la Ilustración, y, como consecuencia, el arte del romanticismo haría énfasis en lo subjetivo. Uno de los factores que propician la crisis será la incipiente consciencia del distanciamiento y la pérdida de las civilizaciones que habían construido los cimientos de la cultura y la sociedad occidentales: Grecia y Roma. El hombre, al igual que la criatura de Víctor Frankenstein, se siente desplazado como miembro de una colectividad que ya no puede satisfacerle.

Este sentimiento se traducirá al lenguaje artístico en la sustitución del orden por el caos, de la luz por la tiniebla, pero, por encima de todo, en la primacía de la subjetividad sobre la objetividad. Así, pues, la representación del paisaje en el romanticismo es algo más que la recreación de una realidad física. Es la proyección sobre la naturaleza de un paisaje interior, cuya materialización es singular y única:



> Cierra tu ojo corporal, con el fin de ver tu imagen, antes que nada, con tu ojo espiritual. Luego conduce hacia la luz del día lo que has visto en las tinieblas, de manera que tal imagen actúe sobre quien la observe desde el exterior hacia el interior. El pintor no debe pintar únicamente lo que ve ante él, sino lo que ve en él. Si no ve nada en él, que renuncie a pintar lo que ve fuera[35].

Según Rafael Argullol, «en la pintura romántica, el paisaje deja de entender como necesaria la presencia del hombre»[36]. El hombre, efectivamente, irá desapareciendo del lienzo pintado porque se constata como puro accesorio, y, en su lugar, aparece otro hombre, que contempla el cuadro: el espectador, pero también el propio pintor. La proyección hacia el exterior del paisaje romántico viene dada por esta última idea, que se consolida en la pintura del expresionismo abstracto. Hará afirmar a Mark Rothko que «los grandes logros de los siglos en los que el artista aceptó como temas lo posible y lo cotidiano fueron los cuadros de una única figura, aislada en un momento de inmovilidad total»[37]. Es el año de 1947, cuando sus biomorfismos —según la expresión de D'Arcy Thompson— empiezan a desvanecerse para dar paso a los difusos planos de color que caracterizan su pintura de madurez, y que acabarán por introducir al espectador, no tanto como parte integrante sino como fin del cuadro, que ya no es necesariamente la obra: el cuadro es su desencadenante.

La génesis de esto se encuentra en la evolución del paisaje con figuras románticos hacia otro tipo de paisajes donde la figura humana es cada vez más imperceptible, hasta llegar a desaparecer. En estos últimos, como *El naufragio del «Esperanza»* (1823-1824), el enigmático *Mar con salida de sol* (1826), o *El Riesengebirge* (1835), de Friedrich, el vacío que secunda la bruma se transforma en plenitud con la presencia del espectador. Vacío y plenitud, dos antagonistas que actúan entre sí de manera recíproca:

> […] la reflexión sobre el vacío […] es capital en el movimiento moderno, como revelan, por ejemplo, todas las reflexiones sobre el vacío de Oteiza, que hay que situar en la fase final del propio movimiento moderno, o todo lo que supone la misma obra de Malevich. Pero el problema es que, en cuanto te enfrentas con la idea del vacío, cuando empiezas a pensar en él, ese vacío se llena, se llena con tu propia existencia, con tu propio yo… ¿Quién contempla ese vacío? Yo. ¿Quién siente esa fascinación ante él? Pues yo.

2. *Número VI* [*Number VI*], 1954
Mark Rothko

> […] ese yo, esa subjetividad que surge de la contemplación del vacío, tal y como, cuando te pones a contemplar un jardín de arena de Kyoto, lo que estás contemplando, lo que hay en él es tu pensamiento, eres tú.
> […] hasta lo más aparentemente desprovisto de contenido o de ideas encierra siempre un pensamiento, una reflexión. Para mí, por ejemplo, no hay nada más literario que una obra de Fontana, nada tan absolutamente literario como esa reacción de reafirmación del yo ante el vacío del lienzo: rompiéndolo, rasgándolo, agujereándolo… O Pollock, el caso de Pollock que es, para mí, otro caso claro de autorreflexión ante el vacío, de meditación sobre el vacío[38].

La noción de la obra de arte como algo que debe experimentarse, que asumen plenamente los pintores del expresionismo abstracto, otorga una nueva dimensión espacial a la pintura, que transciende los límites físicos del cuadro. Esta expansión será fundamental para el desarrollo del arte posterior.

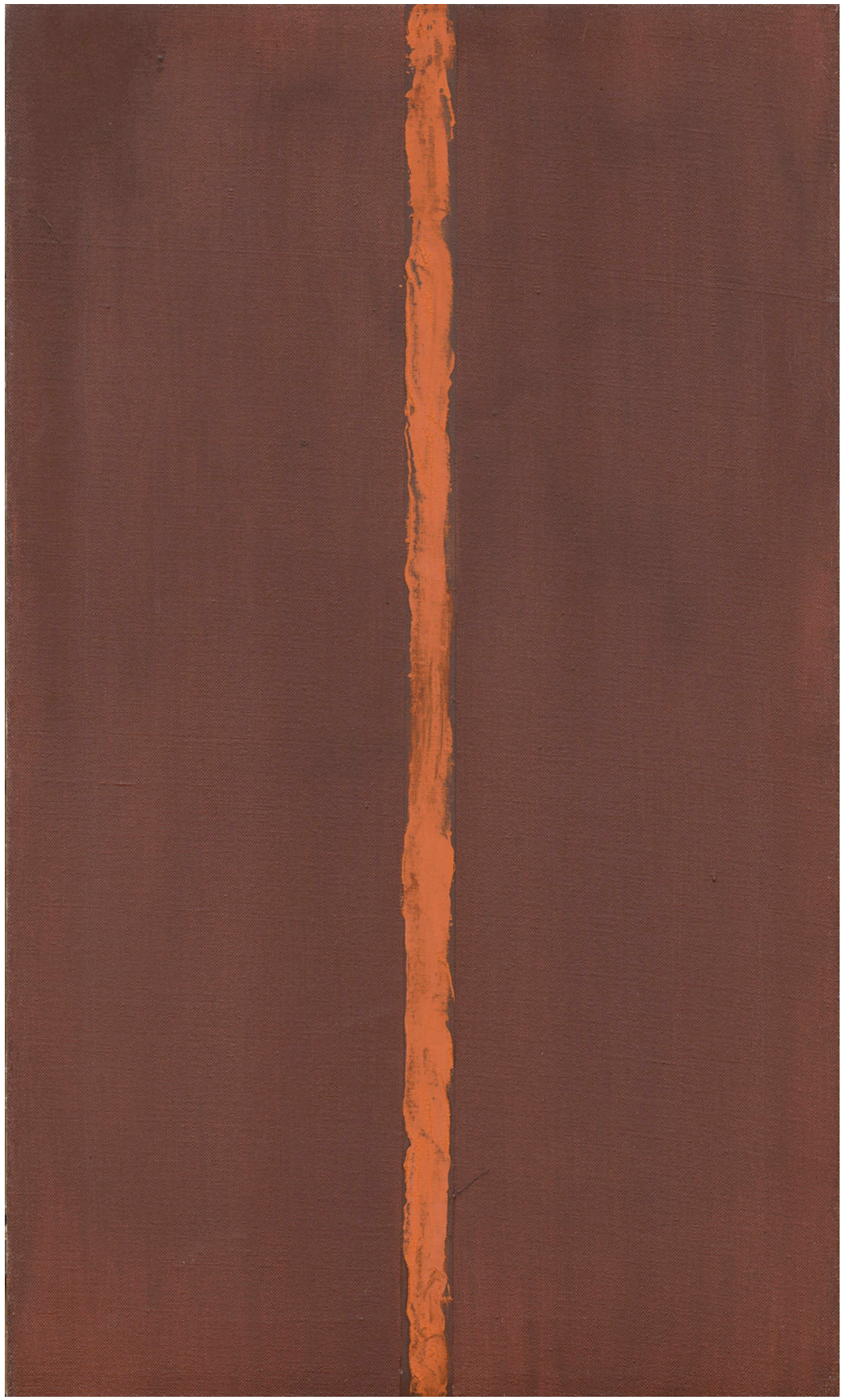
Desde la pintura romántica y tardorromántica americana hasta el land art, pasando por el expresionismo abstracto, la fascinación por los grandes espacios abiertos del paisaje americano ha sido generadora de las obras de arte surgidas en el ámbito de esas manifestaciones. Es fácil relacionar la obra de Jackson Pollock con esta fascinación, que la vincula con la pintura paisajista norteamericana del siglo XIX, a la que da pie la obra de William Turner y otros románticos ingleses, como el apocalíptico John Martin:

> […] en el ámbito atmosférico de sus cuadros al estilo *all-over*, en sus espléndidos remolinos de energía y la extensión aparentemente ilimitada de sus campos ópticos, Pollock ciertamente evocaba aquella experiencia del paisaje peculiarmente norteamericana[39].

En cambio, por su indagación en la relación íntima entre el cuadro y el espectador, y la invitación a la contemplación y el recogimiento que esto supone, la obra de Rothko perpetúa la tradición, como Rosenblum sugiere, de Friedrich y el romanticismo nórdico.

La vasta extensión del territorio de los Estados Unidos permitirá, incluso a mediados del siglo XX, el disfrute de un amplio espacio todavía virgen, que allí, más que en cualquier otro sitio del mundo, sobrevive al avance de la

3. *Unimiento I* [*Onement I*], 1948
Barnett Newman



civilización. Tal vez, precisamente, por el acentuado sentido de lo valioso que posee aquella sociedad, un artista como Barnett Newman pudo experimentar en 1949, en Ohio, la infinitud que le llevaría a la conclusión siguiente:

> Mirando al lugar sientes, Aquí estoy, *aquí*… y más allá [de los límites del lugar] hay caos, naturaleza, ríos, paisajes… Pero aquí tienes la sensación de tu propia presencia… Me concentré en la idea de hacer al espectador presente: la idea de que «el Hombre Está Presente»[40].

La experiencia de Ohio tuvo lugar un año después de que Newman pintase *Unimiento I* [*Onement I*] (1948), el hallazgo que inauguró una etapa basada en una nueva concepción de la pintura donde la obra no imitaba ni recordaba a ninguna naturaleza externa. En esto residía la diferencia esencial entre los pintores americanos abstractos y sus antecesores románticos y tardorrománticos. Una de las enseñanzas que heredaron los primeros de artistas como Thomas Cole, Albert Bierstadt, Frederick Edwin Church, Thomas Moran o Albert Pinkham Ryder fue que la naturaleza visible no podía superarse en un lienzo, y mucho menos identificarse como imagen del alma humana, así que decidieron pintar aquello que no era visible.

Los pintores románticos se miraron en la naturaleza para que, un siglo después, los pintores abstractos americanos pudieran mirarse en los cuadros. Convertida en la nueva alternativa a esa naturaleza, la pintura del expresionismo abstracto indaga en la propia naturaleza humana, mucho menos epidérmica, que no puede seguir reflejándose en la primera:

> Una cosa que busco en la pintura es que le dé al hombre una sensación de lugar: que sepa que está ahí, y así sea consciente de sí mismo[41].

Se trata de una verdadera suplantación pictórica por parte de Newman de aquellas mismas sensaciones que el valle de Ohio le había proporcionado. Esto es, al menos, lo que él y los demás pintores americanos de su generación pretendían, sin que por ello sus imágenes puedan dejar de asociarse con el mundo visible cuya representación repudiaban los más radicales. La conclusión que puede extraerse de todo esto es que, a medida que las obras

del expresionismo abstracto se independizaban de la naturaleza, dependían cada vez más del espectador.

1.1.1. Consideraciones sobre la abstracción.

En «Lo sublime es ahora», Newman analiza las consecuencias que, en su opinión, conlleva la omnipresencia del ideal de belleza griego en todo el arte occidental desde el renacimiento, e insiste en la necesidad de liberar al arte de la naturaleza. Bajo esta intención subyace, entre otras cosas, el deseo de crear un lenguaje personal, propiamente americano y desligado de la tradición figurativa europea, en la medida de lo posible:

> El fracaso del arte europeo en alcanzar lo sublime se debe a este ciego deseo de existir dentro de la realidad de la sensación (el mundo objetivo, ya sea deformado o puro) y construir un arte dentro de una estructura de pura plasticidad (el ideal griego de belleza, ya sea esa plasticidad una superficie activa romántica o una clásica estable)[42].

«Necesitamos nuevas combinaciones de lenguaje para describir las cataratas del Niágara»[43], diría el poeta Thomas Moore en 1804, y Rothko exclamaría, en 1943, en una entrevista junto a Adolph Gottlieb: «¡Nuevos tiempos! ¡Nuevos métodos!»[44], dejando claro que el arte debía mantener siempre una relación de causa y efecto con su contexto histórico. Esta relación permite calibrar el modo en que los artistas encuentran las soluciones y estrategias que les permiten traducir los factores que se deducen de ese contexto al lenguaje plástico. Por esta razón, tanto Rothko y Gottlieb como algunos de sus compañeros de generación negarán la existencia de abstracción en su obra, precisamente por la vinculación con la realidad que ésta implica, realidad de la que no creen necesario hacer ya uso.

Esta declaración genera, sin embargo, pensamientos contrarios por parte de varios teóricos que, como Leo Steinberg, concluyen que el expresionismo abstracto aún mantiene una clara vinculación con la naturaleza, debido a la «concepción de la pintura como representación de un mundo, una especie de mundo espacial que se lee en un plano pictórico que se corresponde con la

postura humana erguida»[45]. Afirma que los cambios más drásticos de estilo, desde el cubismo hasta el expresionismo abstracto, no llegan a desmentir el paralelismo con la naturaleza, debido a la simulación de un mundo vertical. La alternativa que propone Steinberg es conseguir que el cuadro sea introducido en el plano «sobre el que caminamos y nos sentamos, trabajamos y dormimos»[46], es decir, el plano horizontal, en el que la ley de la gravedad obliga a desarrollar toda actividad humana. En lugar de limitarse a exponer los cuadros de manera que se puedan contemplar en posición horizontal, ofrece una solución más compleja que empieza desde el momento de la concepción del cuadro, y que consiste en romper con las coordenadas espaciales de arriba y abajo mediante el uso de signos y elementos referenciales que las contradicen. Ejemplifica esta idea con la pintura de Robert Rauschenberg, quien comienza a introducir sistemáticamente elementos extraídos de la actividad cotidiana antes descrita, o símbolos y grafismos —cuya lectura sólo puede hacerse en una dirección— en posiciones que hacen imposible su interpretación. Rosalind Krauss también pone de manifiesto esta idea de la disociación existente entre el espectador y el cuadro, de la existencia de un cierto tipo de ilusionismo, no aludiendo a la posición de ambos, sino al plano que cada uno habita:

> Hay un abismo entre el espacio del espectador y el espacio de la pintura —una ruptura entre su propia base, que ve cuando baja la vista hacia sus pies, y el comienzo de la base del espacio pictórico, que sólo puede ver levantando la cabeza[47].

Es evidente que el término expresionismo abstracto —acuñado por Alfred H. Barr en 1929, y generalizado por Robert Coates a partir de 1946— no satisface a sus representantes en absoluto, y Willem de Kooning lo declara abiertamente: «es desastroso que nos pongamos un nombre»[48]. El nombre, entonces como ahora, es producto de la necesidad del sistema de la crítica por clasificar el arte contemporáneo y prepararlo para su estudio. En ocasiones, se producen importantes desajustes al pretender englobar a determinados artistas bajo un denominador común. La pretendida homogeneidad que un mismo término hace suponer es fruto de un intento por limar las irregularidades que sobresalen en un conjunto de artistas. Pronto fue necesario inventar dos nuevos

4. *Mujer I* [*Woman I*], 1950-1952
Willem de Kooning

nombres: pintura de campos de color —color field painting— y pintura de acción —action painting—. La aversión al concepto de expresionismo abstracto era tanto mayor cuanto que algunos de ellos, como Barnett Newman, Clyfford Still o Mark Rothko, manifestaban una clara oposición hacia lo que llamaban arte abstracto, que no era otro que el que habían practicado Piet Mondrian o Kasimir Malevich:

> Ni los cuadros del señor Gottlieb ni los míos deberían considerarse abstractos. No es su intención crear o subrayar una disposición formal del color o del espacio. Se alejan de la representación natural sólo con el fin de intensificar la expresión del tema que indica el título, no para debilitarlo ni eliminarlo[49].

Consideraban que la abstracción geométrica estaba vacía de contenido, cuando, en realidad, la cuestión residía en que su contenido no era narrativo. La existencia de contenido en la pintura de Mondrian o Malevich, sin embargo, es tan obvia como puede serlo en la de Botticelli. Es más, por sus similitudes, lo que los americanos se negaban a admitir es que los europeos les habían cedido el relevo en este sentido, lo desearan o no. En opinión de Newman, la pintura abstracta se había desvirtuado en función del uso puramente vacuo y virtuosístico de los elementos plásticos.

No obstante, algo había ocurrido entre unos y otros que no podía dejar indiferente al arte. La Segunda Guerra Mundial trajo consigo, en el terreno artístico, un profundo cambio de sensibilidad. Puso fin a la idea, tan defendida por las primeras vanguardias, de que el arte podía cambiar el curso de la historia. Así lo expresaría Jean Clair:

> ¿Cómo representar al individuo como tal, ser único, cuerpo singular, después de los osarios del mundo moderno? ¿Cómo resucitar los cuerpos después de los campos de concentración? Para el pintor, que comercia con cosas visibles y, entre las cosas visibles, sobre todo con el cuerpo humano, pues al fin y al cabo es ante todo una mirada que ve y, viendo, descubre a su semejante, a su otro, ¿cómo representar aún un cuerpo, su peculiaridad, su belleza, y su miseria fisiológica, su verdad, tras ese laminado sin precedentes en la historia humana, de la identidad del cuerpo propio que fueron los exterminios industriales […]? ¿Cómo devolver un cuerpo a algo que había dejado de poseer rostro y voz?[50]

5. *1949-H*, 1949
Clyfford Still

Argumentos que había adelantado Robert Hughes, viendo en el Holocausto un posible origen de la casi imposibilidad de una figuración expresionista tras la guerra, y de la excepcionalidad, por tanto, de un De Kooning o un Bacon:

> Si las Mujeres de De Kooning y los desnudos masculinos de Bacon parecían aislados en su tiempo, quizá se deba a que, después de Auschwitz, la distorsión expresionista del cuerpo humano parecía carecer de futuro para los espíritus más sensibles, de hecho, esa estética era poco menos que una impertinencia o un entrometimiento, un barniz, comparado con lo que los nazis habían hecho, a escala industrial, con los cuerpos reales. La realidad había dejado al arte tan atrás que la pintura enmudeció. ¿Quién podía rivalizar con el testimonio de la fotografía?[51]

Como es sabido, otra de las consecuencias de aquel conflicto fue el desplazamiento del centro artístico internacional hacia Nueva York, propiciado no sólo por el movimiento migratorio de muchos artistas europeos, sino también por la enorme inversión en arte y cultura que se había generalizado en los Estados Unidos desde comienzos del siglo XX.

La mayor preocupación de los pintores norteamericanos en ese momento sería la de buscar nuevos mitos que se ajustasen a las condiciones espirituales de la época. Rothko dejó constancia de la necesidad de encontrar un mito comunitario en *La realidad del artista*. La guerra había demostrado la importancia que la defensa de una causa común tuvo para su desenlace. Con esa idea tan vigente, artistas como Rothko, cuya responsabilidad como ciudadano transcendió lo meramente artístico, se sentían lejos de las actitudes individualistas. Así, pues, la condición principal de ese mito es que fuera universal, lo que, unido al clima del momento, desembocó en el renacimiento para el arte de los valores románticos:

> Por lo demás, puede aclarar otra cosa: no soy un artista abstracto… No me interesa la relación entre color y forma ni nada por el estilo. Sólo me interesa expresar las emociones humanas más elementales. La tragedia, el éxtasis, la fatalidad del destino y cosas así. El hecho de que muchas personas se desmoronen y lloren al verse confrontadas con mis cuadros demuestra que consigo expresar este tipo de emociones humanas elementales… La gente que llora ante mis cuadros vive la misma experiencia religiosa que yo sentí al pintarlos. Y si usted, tal como ha dicho, sólo se siente atraído por sus relaciones de color, entonces se le escapa lo decisivo[52].

Como ya se ha visto, a causa de la insuficiencia que la naturaleza presentaba para resolver los nuevos problemas, era imprescindible partir desde cero, como hiciera Newman en *Unimiento I*, de manera que a un mito moderno se asociara una imagen moderna. Por esta razón, la forma abstracta se convertía en la portadora ideal del pensamiento, aunque con algunos matices fundamentales que la distinguían de la abstracción que se había hecho hasta el momento. Newman establece la siguiente distinción —que más bien parece una estrategia semántica— entre «forma abstracta» y ««abstracción» formal»:

> Para él [el artista primitivo] una forma era algo vivo, el vehículo de un complejo pensamiento abstracto, portador del sobrecogimiento que experimentaba frente al terror de lo desconocido. La forma abstracta era, por tanto, más real que una «abstracción» formal de un hecho visual, con su alusión a una naturaleza ya conocida. No era una ilusión purista con su sobrecarga de verdades pseudocientíficas[53].

En sustitución del hecho visual, lo que Newman propone es, a la vez, una declaración de sus propios valores y lo que podría entenderse como el manifiesto que nunca existió entre los artistas del expresionismo abstracto:

> En lugar de hacer catedrales de Cristo, el hombre, o la «vida», las estamos haciendo a partir de nosotros mismos, de nuestros propios sentimientos. La imagen que producimos es la de la revelación, evidente, real y concreta, que puede comprender cualquiera que la mire sin las gafas nostálgicas de la historia[54].

1.2. La expansión hacia el espacio expositivo.

Jean de Dinteville y Georges de Selve (1526-1528), más conocido como *Los embajadores*, de Hans Holbein el Joven, es una obra poblada de símbolos que aluden al paso del tiempo, una vanitas a la que da excusa el retrato conjunto de los dos personajes. Si el crucifijo que asoma tras la cortina, en la esquina superior izquierda, alude a la salvación, dando un sentido final a la vida humana, el laúd con una cuerda rota es una alegoría de su fragilidad, como también lo es el elemento amorfo del primer plano. Se trata de una calavera —lo que se advierte si se contempla el cuadro desde su lateral derecho—, realizada mediante el procedimiento de la anamorfosis, una práctica frecuente

en la pintura renacentista nórdica, cuyo fin, entre otros, parecía ser una llamada de atención sobre el punto mágico del espacio en el que la deformación desaparecía. No ha habido una revisión crítica de este recurso más allá de su condición como ejercicio de virtuosismo. Cualquier implicación espacial parece obviarse, e incluso negarse:

> La calavera anamórfica de Holbein es enigmática y provoca curiosidad, pero como pieza de representación pictórica no es (por el hecho de ser anamórfica) más convincente del espacio volumétrico de lo que cualquier otra parte de la pintura consigue serlo, y el cuadro no es menos plano por su presencia[55].

Sin embargo, al introducir una anamorfosis en este retrato, Holbein debió ser consciente de que obligaba a los espectadores a observar su cuadro como se observa una escultura, desde varios puntos de vista que no son únicamente frontales. Incluía, con ello, el espacio en torno al cuadro, el espacio necesario para que tuviera lugar el desplazamiento del espectador. La obra dejaba de ser únicamente una superficie de dos dimensiones, al incorporar un área externa a ella que implicaba la tercera dimensión.

El fingimiento de la tridimensionalidad ha proporcionado siempre a la pintura el poder del ilusionismo. Hasta la llegada del movimiento impresionista, el cuadro era entendido como un cubo de escenificación, que tomaba para sí préstamos del lenguaje escultórico. Esto fue así hasta que los impresionistas reivindicaron el color sobre la forma y la defensa de unos valores puramente pictóricos, liberando al cuadro de esa supeditación, y reafirmando su bidimensionalidad. Antes que dar lugar a una desaparición de las tradicionales nociones de ilusión, profundidad o perspectiva, estos cambios provocaron el replanteamiento de dichos conceptos, que todavía hoy son perfectamente válidos. Ejemplo de ello es la idea de profundidad que Rothko sugiere, en términos pictóricos, ya en 1954:

6. *Jean de Dinteville y Georges de Selve*, 1526-1528
Hans Holbein el Joven

> […] a la hora de analizar el espacio, sería provechoso utilizar sinónimos que fueran más ricos en atributos subjetivos, como por ejemplo el término profundidad, ya que la experiencia de la profundidad es una experiencia de penetración en los estratos cada vez más internos de las cosas. […] Existe espacio en la expresión de hacer claro lo oscuro o, metafísicamente, de hacer cercano lo remoto con el fin de atraerlo hacia el orden de mi entendimiento humano e íntimo[56].

Años antes, Hans Hofmann, uno de los artistas y pedagogos más influyentes sobre los jóvenes artistas americanos, también había propuesto un nuevo planteamiento de profundidad que la bidimensionalidad imponía:

> El espacio pictórico existe bidimensionalmente. Cuando la bidimensionalidad de un cuadro se destruye, cae en pedazos —crea el efecto de un espacio naturalista. El profano tiene suma dificultad para comprender que la creación plástica en una superficie plana es posible sin destruir esa superficie plana. La profundidad, en un sentido pictórico, plástico, no se crea mediante la disposición de objetos, uno tras otro hacia un punto de fuga, en el sentido de la perspectiva renacentista sino, por el contrario (y con rechazo absoluto de esa doctrina) por la creación de fuerzas en el sentido de *tirar y empujar*… […] la profundidad como realidad plástica debe ser bidimensional en el sentido formal así como en el sentido del color[57].

La modernidad queda inaugurada, según Barnett Newman, sólo a partir del postimpresionismo, ya que, en su opinión «los impresionistas al liberar a la paleta lo único que habían logrado era esclavizar al artista a la naturaleza»[58]. La importancia de algunos postimpresionistas, como Cézanne, reside en la prevalencia de la sensación sobre la ilusión, que es desplazada así de su anterior posición de privilegio.

El espacio, según Rothko, es «la manifestación plástica primordial de cómo concibe la realidad el artista, la categoría más inclusiva de la declaración del artista. Se podría incluso decir que es la clave para entender el cuadro. Comporta una declaración de fe, una unidad a priori, a la cual se subordinan todos los elementos plásticos»[59]. Por su pertenencia no exclusiva a la naturaleza propia del arte, sino al ámbito de la existencia cotidiana, Newman insiste también en que el «amor por el espacio está ahí, y la pintura funciona en el espacio como cualquier otra cosa porque es un hecho común: puede compartirse»[60]. A causa de esta relevancia sobre todas las cosas, no es extraño que, al igual que el concepto de objeto artístico, el espacio sea sometido a análisis y vuelto a plantear por estos artistas, no ya como una ilusión, sino como una realidad. Serán ellos quienes otorguen una importancia extrema, casi rozando la neurosis, al modo en que sus obras son expuestas.

La aparición de las galerías de arte trajo consigo importantes novedades para el arte moderno. Eran espacios formalmente neutrales, vacíos, diseñados exclusivamente para albergar arte, a diferencia de muchos de los museos del momento, ubicados en edificios cargados de significado que habían cumplido diferentes funciones a lo largo de su historia. Esta neutralidad las acabaría consolidando como un instrumento más a disposición del artista, «como el lienzo de un cuadro neutro e isótropo, sobre el que instalar su obra, como el pintor instala en el lienzo blanco y plano los colores»[61].

Por otra parte, las galerías se van a convertir en el principal campo de batalla del nuevo arte, que tiene un acceso a los museos muy restringido, incluso en Nueva York, donde coexistían museos de talante muy liberal, como el MoMA o el Metropolitan Museum of Art. Las galerías de Betty Parsons y Peggy Guggenheim serían, de hecho, las principales impulsoras del expresionismo abstracto. El Metropolitan llegó a excluir a los miembros de este grupo de su exposición *Pintura americana hoy* [*American Painting Today*], celebrada en 1950, lo que provocó la indignación de todos ellos, que aparecieron públicamente como «Los irascibles». En realidad, dado el temperamento de muchos de aquellos artistas, ningún museo en Nueva York quedó a salvo de sus críticas, por unos motivos u otros. He aquí un fragmento de la carta que Newman envió a *The New York Times Magazine* en 1954, cuando el nuevo director del Solomon R. Guggenheim Museum, James Johnson Sweeney, introdujo modificaciones en la política de exposición del museo, como quitar los marcos de los cuadros de la colección:

> […] estoy profundamente molesto por la arbitraria manera en que el Sr. Sweeney ha despojado a estos magníficos cuadros de sus marcos. No es un simple asunto de exposición y técnica decorativa. Yo, como uno de los primeros pintores que rechazaron el marco, considero que cualquier presentación de mis propios cuadros dentro de un marco, en efecto, los mutilaría. Sin embargo, pienso que exponer a Cézanne *sin* marco también es como una mutilación. […] Es presuntuoso por parte del Sr. Sweeney tratar de modernizar a Cézanne. Es suficiente con que Cézanne sea moderno. No es necesario que el Sr. Sweeney le obligue a ser contemporáneo…[62]

En el camino hacia la proyección de la pintura al exterior, la supresión del marco será el principal punto de partida. Se convertirá en uno de los distintivos del expresionismo abstracto, al igual que lo será, para Constantin Brancusi, la pérdida del pedestal, entendido en términos tradicionales. Esa proyección, que es física y psicológica al mismo tiempo, se manifiesta no sólo en el modo en que la obra de arte se refleja en el espectador, como ya se ha visto, sino también por cómo el espacio que la rodea entra a formar parte de su lógica interna e interactúa con ella. Para analizar este proceso, será necesario distinguir, por un lado, las relaciones que unen los elementos plásticos en el interior del cuadro, y, por otro, el diálogo que mantienen los cuadros con su contexto espacial. El factor que condicionará ambos casos será el del formato.

1.2.1. Condicionantes de formato y escala.

La preferencia por los grandes formatos entre los pintores del expresionismo abstracto proviene en parte, al parecer, de su interés por los muralistas mejicanos. En algunos casos, como el de Philip Guston o Robert Motherwell, ese interés transciende la cuestión del tamaño y se filtra en la elección de los temas. Sin embargo, la principal razón reside en que el uso del gran formato fue, para ellos, el mejor modo de adecuar los medios al fin perseguido. Eran conscientes de que unos cuadros aparentemente vacíos —los de Rothko o Still—, paradójicamente monótonos —los de Pollock o Tobey—, difícilmente habrían funcionado a un tamaño menor, por lo que se imponía la necesidad de mover ciertos resortes que otorgasen mayor significado a la vacuidad; aunque, por supuesto, esa vacuidad existiera sólo en la medida en que se interpretase en un sentido tradicional, por la inexistencia de fondos y figuras:

> Pinto grandes cuadros. Soy consciente de que, históricamente, la función de pintar grandes lienzos es algo grandioso y pomposo. Sin embargo, la razón de que los pinte (y creo que es aplicable también a otros pintores que conozco) es precisamente porque quiero ser muy intimista y humano. Pintar un cuadro pequeño es colocarse uno mismo fuera de la propia experiencia, considerar una experiencia como una vista estereotipada a través de un cristal reductor. Pero al pintar un cuadro de grandes dimensiones, uno está dentro. No es algo que pueda uno dominar[63].

7. Los irascibles [*The Irascibles*], 1950
Nina Leen

Bajo esta decisión subyacía también un deseo muy evidente de otorgar a la pintura un carácter escénico. En 1947, Pollock proyectaba exponer sus pinturas en un espacio expresamente diseñado para albergarlas, como ocurriría con las pinturas de Rothko para la capilla de Houston. Una de sus ideas era enfrentarlas a espejos, por uno y otro extremo, de tal modo que prolongaran y desarrollaran su reflejo en el espacio. En aquel momento, comenzaba a predominar un interés generalizado hacia el intercambio de recursos entre las diferentes disciplinas artísticas, que John Cage avivaba desde el Black Mountain College, por lo que no es de extrañar que se tomaran medidas para expandir la pintura hacia otros campos, como la música. Los anteriores intentos al respecto, sobre todo por parte de Wassily Kandinsky y Paul Klee, habían tratado este asunto superficialmente, pasando por alto algunas de las analogías enraizadas en el origen de ambas disciplinas. Refiriéndose a los elementos visuales, y repitiendo una de las cuestiones fundacionales de la modernidad, Hans Hofmann sostenía que «una cosa por sí sola nunca expresa nada. Es la relación entre las cosas lo que les da significado»[64]. En esta aserción estaba incluida la definición más elemental de la noción de música: la relación entre dos o más sonidos. Esa coincidencia entre la lógica de los elementos visuales y los sonoros será utilizada, en cierto modo, por algunos miembros del expresionismo abstracto.

Tal y como Brian O'Doherty explica en el documental *Las salas Rothko*, lo que tienen en común la música y la obra de Rothko es «el modo en que te envuelve, es el regocijo, es el control inmediato que tiene sobre ti. Y su arte hace todo eso. Los expresionistas abstractos querían envolverte, por eso hacían obras enormes»[65]. A Rothko le encantaba la ópera y, en particular, la de Mozart, obras como *Don Giovanni* y *La flauta mágica*, que comparten, al menos, dos características con su pintura: la atemporalidad y la simplicidad. Una simplicidad sofisticadísima que deja al descubierto una estructura donde el más mínimo cambio haría peligrar el resultado. Es la simplicidad de apariencia a la que aspira todo artista, que debe llegar a ser percibida por el espectador a través de un acabado libre de accesorios, como si la obra hubiera sido

realizada sin ningún esfuerzo. Con Pollock entrará en juego un elemento más en común con la música: el tiempo, que incide plenamente no sólo en la realización de su obra, sino también en su contemplación. Pollock fue, probablemente, junto con Yves Klein, el primer artista en llevar la pintura al terreno de la performance:

> […] el movimiento cuidadosamente calculado de chorros de pintura que rebasan y regresan a los límites del cuadro crea una sensación de flujo constante. Como la naturaleza, esos cuadros carecen, en cierto sentido, de principio y de fin y, pese a su belleza formal, están en constante estado de formación[66].

Para analizar la obra de Pollock, pero también de sus compañeros de generación, es necesario establecer una distinción entre los conceptos de formato y escala. Mientras que el primero, como se ha visto, permite una expansión física de la pintura, que culmina en la pintura mural, el segundo conlleva implicaciones psicológicas.

En su formación temprana, Pollock se dejó influenciar por la teosofía, que, a partir de Kandinsky, había impregnado la abstracción europea anterior a la Segunda Guerra Mundial. Es en un sentido minimalista que la obra de Pollock puede entenderse como monótona. La monotonía evoca la infinitud o la perpetuidad, y esto puede apreciarse, sobre todo, en el trabajo de artistas posteriores que han utilizado ese principio, como On Kawara. Cualquier alteración en la homogeneidad se convierte en una pausa, una llamada de atención, que no se encuentra en los drippings de Pollock. La sola acumulación de gestos pictóricos, la superposición de formas y texturas, y las configuraciones a las que dan resultado, desembocan en un conjunto cíclico, uniforme y delicadamente equilibrado de redes y conexiones, en el que ningún elemento predomina sobre otro:

> Hace tiempo hubo un articulista que escribió que mi pintura no tiene principio ni fin. No pretendía que fuera un elogio, pero lo fue. Fue un elogio muy amable[67].

En esas pinturas, como en las esculturas minimalistas, hay una intención de prolongación o infinitud, tanto física como psicológica. Lo primero se consigue

mediante el uso del gran formato, no sólo, obviamente, por la cantidad de espacio que ocupa un cuadro de gran tamaño, sino por el espacio en torno a él que debe intervenir en su contemplación. Así lo explica Robert Morris:

> […] el espacio no existe para los objetos íntimos. Un objeto mayor incluye más espacio a su alrededor que uno pequeño. Es necesario, literalmente, mantener la distancia de los objetos más grandes para tener una visión completa dentro de nuestro campo de visión. Cuanto más pequeño es el objeto, más debemos acercarnos, y, por tanto, proporcionalmente, tiene menos campo espacial en el que existir para el espectador[68].

Por otra parte, el uso de la escala es lo que genera la sensación psicológica de infinitud:

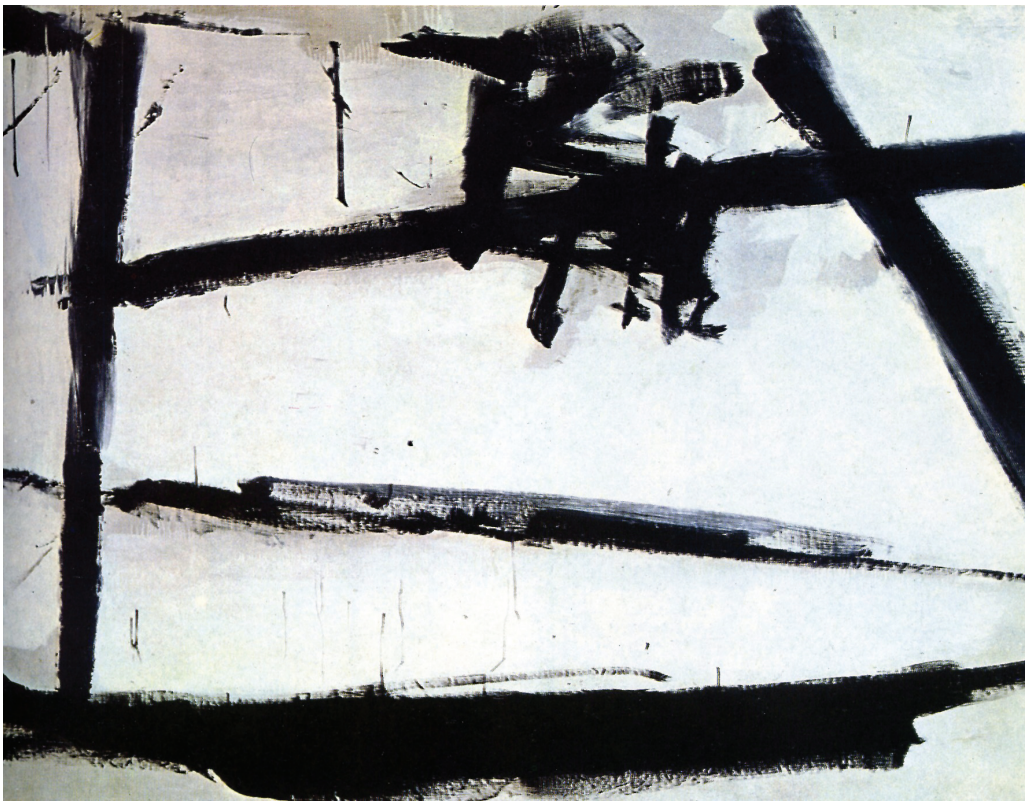
> Sé de algunos que hacen grandes pinturas, no importa lo grandes que sean, que fundamentalmente son pequeñas en escala, y hay otros que hacen grandes pinturas que nunca son lo bastante grandes. Todo lo que hay en la pintura parece salirse. El verdadero problema de una pintura reside en el sentido de la escala del pintor[69].

La idea de prolongación que se busca a través del uso de la escala viene dada por la continuidad de las partes que conforman la obra, como efectivamente sucederá en el minimalismo. Así lo explica Walter Hopps, profundizando en las reflexiones de Newman e interpretando el significado de «pinturas que nunca son lo bastante grandes»:

> Existe un sentido de gran escala en sus pinturas más pequeñas, igual que en las más grandes, como *Vir Heroicus Sublimis*. La gran escala parecería resultar de la hipotética extensión de sus áreas y bandas de color que continúan sin interrupción hasta el mismo filo de los cuadros. Más específicamente, la amplitud de la escala es resultado del contraste extremadamente grande que se establece entre el formato físico total de la obra y el elemento efectivo más pequeño dentro del formato[70].

8. *Número 1 (Neblina lavanda)* [*Number 1 (Lavender Mist)*], 1950
Jackson Pollock

Al igual que en la definición de música, el sentido de la escala se rige por la relatividad. Las naturalezas muertas de Edward Weston son, quizá, el ejemplo más claro de ello, pues hay en ellas elementos reconocibles que pierden su referencialidad cuando se altera su escala. La ambigüedad entre el primer plano y el plano panorámico que tiene lugar cuando se carece de referencias externas también determina la escala en la obra de Pollock. De tal modo es



así, que la superficie pintada parece expandirse o comprimirse en función de una percepción macro o microscópica de sus escenas. Si se seleccionara un encuadre que abarcase sólo una pequeña parte del cuadro y se ampliara hasta alcanzar las medidas del cuadro del que forma parte, seguiría pareciendo más pequeño que el cuadro completo: las manchas en el interior habrían crecido y la escala no sería la misma, aunque el tamaño sí lo fuese. Sería, de todas formas, un caso hipotético y probablemente irrealizable, pues el procedimiento del dripping imposibilitaría reproducir una pequeña parte de *Neblina lavanda* [*Lavender Mist*] (1950) a su tamaño real. La gestualidad y la aleatoriedad implicadas en el proceso impedirían simular una red de manchas de semejante tamaño, incluso ampliando también el tamaño de los objetos empleados para llevar a cabo el proceso.

Por las razones expuestas, tanto el formato como la escala incidirán sobre el modo en que el espacio que rodea a los cuadros entre a formar parte de ellos. A continuación, es necesario analizar los elementos que condicionan su estructura interna.

9. *Número II* [*Number II*], 1954
Franz Kline

1.2.2. Condicionantes estructurales.

Una de las diferencias fundamentales entre la abstracción americana contemporánea e inmediatamente posterior a la Segunda Guerra Mundial —el expresionismo abstracto— y su alternativa europea —el informalismo— reside en la ubicación de los centros compositivos de los cuadros. En Europa, el gusto por lo oriental da lugar a un tipo de pintura caligráfica, caracterizada por la gestualidad en el trazo, que será el principal rasgo de identidad de la pintura de acción americana, compartido también por algunos europeos, como Hans Hartung, Pierre Soulages o Georges Mathieu. Tanto en sus pinturas como en las de Wols, Jean Fautrier o Jean Dubuffet, el centro, y, por tanto, el elemento de mayor peso, se mantiene dentro de los límites del cuadro, dando lugar a composiciones estables. Sin embargo, los americanos, como Franz Kline, Clyfford Still o Barnett Newman, darán las claves para situarlo fuera de los

10. *T 1956-9*, 1956
Hans Hartung

márgenes del cuadro, que pasa a ser parte de una composición mayor que el área que definen esos márgenes, de la que también forma parte el entorno arquitectónico. El recurso será plenamente asimilado por la segunda generación de pintores de campos de color, también llamada abstracción postpictórica. De todo ello se deduce, entre otras cosas, la necesidad de suprimir el marco. Kline, Still y Newman acentúan la ausencia del centro compositivo vaciando el centro geométrico de la superficie pictórica.

Es lo que harán, poco después, de un modo más explícito, Morris Louis, con sus vertidos de color que dirigen la atención hacia el exterior y Sam Francis, en su serie *Pinturas borde* [*Edge Paintings*], que se prolonga desde 1965 hasta 1969.

Además de dirigir la energía hacia el exterior del cuadro, es decir, hacia su contexto, en un plano exclusivamente compositivo, la pintura del expresionismo abstracto, como afirma O'Doherty, comenzó a «concebir el borde como una unidad estructural a través de la cual la pintura entraba en diálogo con la pared que había debajo»[71]. La intensidad con que el uso del gran formato condiciona este diálogo se explica por la intención de volver a configurar un espacio arquitectónico mediante la pintura, e incluso de sustituirlo con su presencia:

11. *Sin título* [*Untitled*], 1967
Sam Francis

> Dado que mis cuadros son grandes, llenos de color y sin enmarcar, y que las paredes de los museos son generalmente inmensas y formidables, existe el peligro de que los cuadros se relacionen con las paredes como si fueran áreas decorativas. Esto sería una distorsión de su significado, ya que los cuadros son íntimos e intensos, y son lo opuesto a la decoración; y han sido pintados a escala de la vida normal más que a una escala institucional. A veces he tratado este problema con acierto, tendiendo a amontonar los cuadros más que a separarlos. Saturando la habitación con el impacto de la obra, ésta vence a las paredes y la fuerza de cada obra individual me resulta más evidente[72].

Los instrumentos necesarios para crear un espacio de esas características los proporcionaron las series de cuadros, que constituyen la casi totalidad del catálogo de pintores como Rothko, Newman, Still, Pollock, Motherwell o Reinhardt. Es natural que fuese así, pues cada pintura, concebida como una entidad individual, poseía ciertas limitaciones. Desde que se hubo proclamado la bidimensionalidad del plano pictórico, el campo de energía

12. *K S I*, 1959
Morris Louis

que generaba un único cuadro se dispersaba hacia el exterior y se dirigía al espacio circundante; la situación había sido distinta cuando los cuadros aún eran entendidos como cubos de escenificación, como entidades autónomas cuya lógica estructural dirigía la energía de la composición hacia el interior. De este modo afectó al expresionismo abstracto la emancipación de la naturaleza que Newman defendía enérgicamente.

A todo ello se debió el interés de muchos de aquellos pintores por exponer sus obras aisladamente, lejos de otros cuadros que interfirieran en su contemplación. Una serie generaría un conjunto de conexiones que fluirían a lo largo de la topografía de un espacio dado:

> Still […] se refería a su propio trabajo como «orquestal», como si fuera una «sinfonía donde cada pintura tiene su papel… Ninguna se detiene en sí misma, ninguna está completa consigo misma. Es una continuación de pinturas previas que se renueva con otras sucesivas»[73].

Esto no significa que el interés de estos pintores por el espacio fuera más allá de lo meramente pictórico, de cuestiones plásticas que nada tenían que ver con problemas arquitectónicos. Eso se deduce de la respuesta que dio Rothko a José Guerrero, a comienzos de la década de 1950, cuando éste le preguntó su opinión acerca de la colaboración entre pintores y arquitectos:

> «No me interesa en absoluto… primero, porque los edificios los tiran cada treinta años y segundo que no les interesamos más que para rellenar huecos… no, no me interesa». Esto me aclaró a mí muchas cosas porque yo en aquella época había estado experimentando con cemento y silicatos, pensando en la pintura mural… aquello me lo quitó de la cabeza…[74]

Rothko fue el artista que más pudo haber disfrutado del privilegio de ver sus obras expuestas en espacios construidos expresamente para ello, pero su muerte tuvo lugar antes de la inauguración de la capilla de Houston. De no haber sido así, tal vez podrían haberse solucionado ciertas discordancias que contradicen el ideal que expresan las palabras de Still. O'Doherty cuestiona el resultado de la decisión de Rothko —resultado que el propio Rothko nunca

13. Vista de la capilla Rothko, 1965-1966

llegó a ver— de cambiar los bastidores de los cuadros pintados para la capilla, ya que, según O'Doherty, al aumentar su grosor adquieren una presencia más literal y se convierten en objetos:

> Encerrados más firmemente dentro de sus bordes, cada lienzo no se relaciona o «se dirige» hacia los otros tan fácilmente como la obra anterior de Rothko nos tenía acostumbrados. (En la exposición de Turner en el [Museo de arte] Moderno en 1966, mirando la forma en que la atmósfera de Turner parecía desbordarse de los bordes de las pinturas, dijo, en una de sus infrecuentes bromas, «Turner me la robó»)[75].

Tampoco llegaría a ver su sala en la Tate Gallery de Londres. Su enfermedad y el enrarecimiento de su carácter tuvieron el peor de los desenlaces. Esto, junto con su búsqueda de un ideal, casi una utopía, ha contribuido a propagar una imagen mitificada de su obra. Lo que sí parece cierto es que, a lo largo de su vida, la historia le devolvió plenamente las mayores preocupaciones del hombre del romanticismo:

> Rothko tenía un lado bastante romántico. Creía que se puede conmover a un ser humano mediante una obra de arte. No estoy segura si alguna vez llegó a pensar que lo había conseguido, pero si dijo que sí es porque trataba de engañarse. No obstante, tenía esa esperanza[76].

> A medida que la modernidad envejece, el contexto se convierte en contenido. En una peculiar inversión, el objeto introducido dentro de la galería «enmarca» la galería y sus leyes[77]. B. O'DOHERTY

2. CONTINENTE Y CONTENIDO.

2.1. Orígenes del arte que interactúa con el espacio.

El arte ha sido y sigue siendo lo que sus compradores quieren que sea:

> Hace ya muchos años alguien preguntó a Alfred Hitchcock que cuándo los cineastas escaparían de las poderosas imposiciones comerciales que lleva consigo la consecución de una película. El famoso director respondió que en el momento en que un filme no costara más caro que un bolígrafo y una hoja de papel[78].

La voluntad de las clases dominantes ha configurado la historia del arte, especialmente desde que el arte dejó de ser artesanía para entenderse del modo en que hoy se concibe. En aquel momento, dejando aparte los templos e iglesias y otros espacios más o menos accesibles, eran los palacios y las residencias de la realeza, la aristocracia, la alta burguesía y el alto clero los que albergaban las colecciones de arte, razón por la que su disfrute quedaba restringido a unos pocos privilegiados. Esta situación se mantuvo hasta la llegada del período ilustrado, cuando algunas de ellas pasaron a formar parte del recién constituido patrimonio nacional, lo que permitiría que fuesen mostradas a un público cada vez más amplio. Los monarcas decidirían, en algunos casos, destinar a ese mismo fin las colecciones reales, lo que daría origen a museos como el del Prado, en Madrid —por decisión del rey Fernando VII—, o el Kunsthistorisches, en Viena, por decisión del emperador Francisco José I.

Este movimiento migratorio del arte desde la esfera de lo privado a la esfera de

lo público plantearía algunos problemas de ubicación, porque demandaba la urgencia de empezar a pensar en un tipo de arquitectura capaz de satisfacer necesidades inusitadas hasta el momento. Sería a principios del siglo XIX cuando se construyesen los primeros espacios dirigidos al servicio del arte, que ya había empezado a exhibirse en edificios preexistentes, o museos de planta antigua. Algunos de estos últimos conservan, todavía hoy, el parecido con inmensos almacenes, lo que puede atribuirse a la inexistencia, en el momento de su creación, de un cuerpo teórico capaz de dar solución a las complejidades que resultan de «la necesidad de "conservar" el edificio, considerado de por sí como pieza de valor museístico, y de la necesidad de hacerlo funcional y útil para los fondos que alberga, lo que crea inconvenientes técnicos, artísticos, arquitectónicos y museográficos»[79].

El nacimiento de los mayores museos del siglo XX debería fundamentalmente su origen al auge del coleccionismo que tuvo lugar a mediados del siglo XIX en América. Europa ya había asistido al nacimiento de la National Gallery de Londres, a partir de las colecciones de Sir George Beaumont y John Julius Angerstein, aunque la iniciativa y el carácter previsor de los grandes magnates americanos serían puntos de partida de museos como la National Gallery of Art de Washington, y el Metropolitan Museum, el MoMA, o el Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York.

14. *La galería del archiduque Leopoldo Guillermo*, 1651-1653
David Teniers el Joven

La llegada del movimiento moderno y la nueva arquitectura, a principios del siglo XX, contribuyó en gran medida al desarrollo de los nuevos museos, que diseñarían arquitectos como Mies van der Rohe, Le Corbusier y Frank Lloyd Wright. Sin embargo, en ocasiones, se agudizarían también las diferencias entre arquitectos y artistas. En mayor medida que la vivienda o los edificios oficiales, el museo se convertiría en el reducto donde los arquitectos podrían permitirse desarrollar libremente sus proyectos.

La posibilidad de convertir el museo en un objeto bello por sí solo será un estímulo alimentado en parte por la naturaleza del material que integra su contenido. El diseño de un edificio que, reducido a pequeña escala, adquiera

la categoría de pieza escultórica, a veces reportará deficiencias derivadas de la falta de atención hacia los aspectos funcionales:

> La consecución de esta particularidad que le hace incomparable, en algunos casos, se consigue a expensas de que el espacio de exposición en el interior no sea adecuado o suficiente, como sucede con el Guggenheim Museum de Nueva York[80].

Esta actitud ha llegado a alcanzar extremos radicales, originando situaciones como la protagonizada por Renzo Piano y Richard Rogers al proyectar el Centre Georges Pompidou, en París:

> Piano y Rogers discutieron con el comisario del Beaubourg y director del museo, Pontus Hulten, que el arte que se iba a colgar en el edificio fuera instalado de tal modo que no interfiriese con los principios arquitectónicos inherentes del edificio[81].

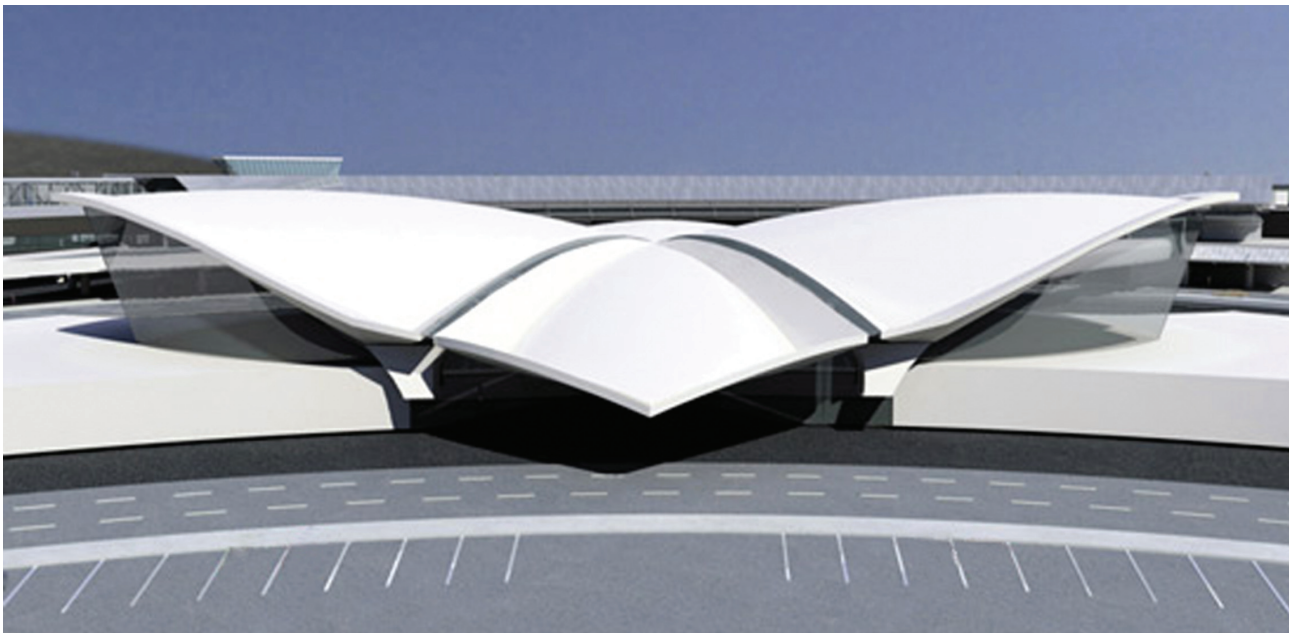
15. Terminal TWA, Aeropuerto Kennedy, 1956-1962
Eero Saarinen

La postura de estos arquitectos es una consecuencia de la tradicional separación entre las diferentes disciplinas artísticas. El hecho de entender las relaciones entre arte y arquitectura como meras interferencias, en lugar de como intercambios, refleja, en realidad, una preocupación por salvaguardar los atributos que las identifican y las diferencian de otras. Pintura y escultura reclaman para sí mismas el marco y el pedestal, respectivamente, dos incisos en la continuidad del entorno arquitectónico, mientras que la arquitectura se reserva la exclusividad del espacio. Los intentos de aproximación van a tener lugar sólo cuando todas ellas comiencen a desprenderse de estos distintivos.

En el camino hacia la disolución de estas fronteras, tendrá una importancia decisiva la forma en que el interior y el exterior de los espacios donde se exhiba el arte dialoguen con su contenido.

El inicio de ese diálogo viene dado por la arquitectura donde predomina el paralelismo entre el exterior y el contenido. Este paralelismo se materializa a través de la coherencia conceptual y formal entre el elemento más superficial del edificio y la función para la que se construye: su fisionomía es la consecuencia y el reflejo de la actividad que se desarrolla en el

16. Museo Guggenheim, Bilbao, 1997
Frank Gehry



interior. En la terminal TWA del Aeropuerto Kennedy, de Eero Saarinen, o el Gimnasio Nacional, construido para los Juegos Olímpicos de Tokio en 1964, de Kenzo Tange, se han empleado principios compositivos propios de la escultura, que se ponen al servicio de funciones en absoluto vinculadas con las artes plásticas.

Existe, también, la posibilidad de hacer coincidir los principios formales del continente y el contenido, y esta coincidencia tiene lugar en el ámbito de la arquitectura de museos. Hacerla evidente ha sido la intención de arquitectos como Ieoh Ming Pei y Frank Gehry, lo que se advierte en edificios como el East Building de la National Gallery of Art de Washington y el Everson Museum of Art, del primero, o el Museo Guggenheim de Bilbao, del último. Javier Maderuelo ha definido este lenguaje como «un tipo de arquitectura cuyas sugerencias figurativas la enlazan con la tradicional representación de la escultura por un lado, mientras que, por otro, provoca las mismas asociaciones con un repertorio formal abstracto que le emparentan con algunas esculturas de Naum Gabo, Antoine Pevsner o Kenneth Martin»[82].

El avance que mayores repercusiones tendrá, sin embargo, en la confrontación del arte con el espacio será el de establecer un contacto íntimo, de radical novedad, entre los elementos que conforman la topografía del interior de un espacio y lo que en él se contiene. En la medida en que ese interior se desprenda de significados ajenos a su propia configuración y adquiera una mayor neutralidad formal, podrá acentuarse el contacto, pues esta neutralidad va a favorecer que los artistas dispongan de libertad para decidir el modo en que instalan su propia obra. Algo que, hoy en día, no puede dejar de asociarse ya con la concepción de los museos y salas o galerías de arte contemporáneo, que aparecen «como soporte, como lienzo, sobre el que el artista "instala" su obra plástica, y como propia y auténtica "instalación" arquitectónica: como continente y como contenido de una misma idea que es vista desde dos disciplinas diferentes que pretenden dialogar sobre el espacio en un mismo lugar físico que se configura entre ambas»[83].

Uno de los primeros artistas que defendió esa libertad fue Gustave Courbet, al organizar su propia exposición individual cuando fue excluido de la Exposición Universal de 1855:

> Champfleury me hará un catálogo explicativo que se venderá y yo venderé también fotografías de mis cuadros[84].

Manet y Rodin tomarían la iniciativa un tiempo después —en 1867 y 1900, respectivamente—, un gesto que, por su radicalidad y su autocomplacencia, debió gustar especialmente a los artistas de la ya inmediata vanguardia, que lo llevarían hasta sus últimas consecuencias. De esta manera, Courbet activó el mecanismo que, gradualmente, acabaría atribuyendo el espacio expositivo al dominio del artista.

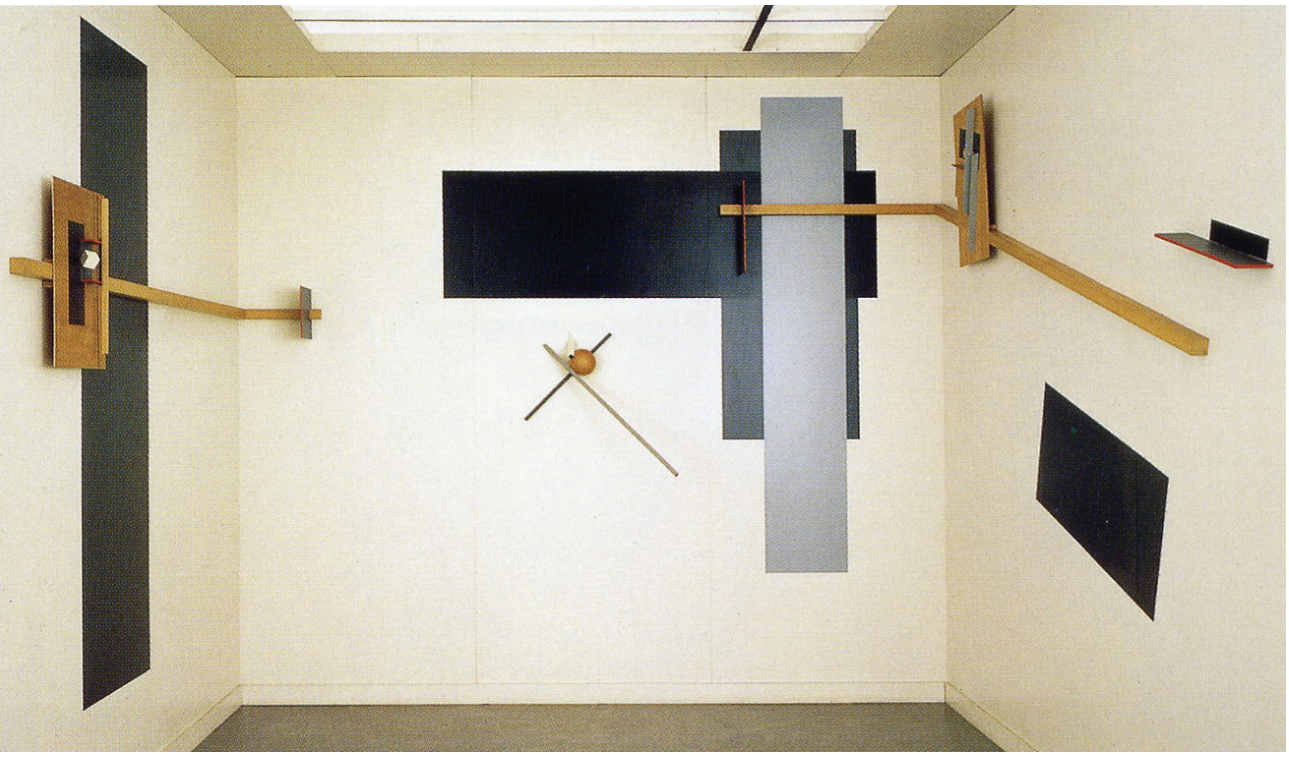
No dejaría de ser un proceso imparable, aunque desigual. Hubieron de transcurrir varios años antes de que Umberto Boccioni apuntara una nueva concepción de las posibles implicaciones del espacio en el arte, expresando, en su *Manifiesto de la escultura futurista*, de 1912, lo siguiente:

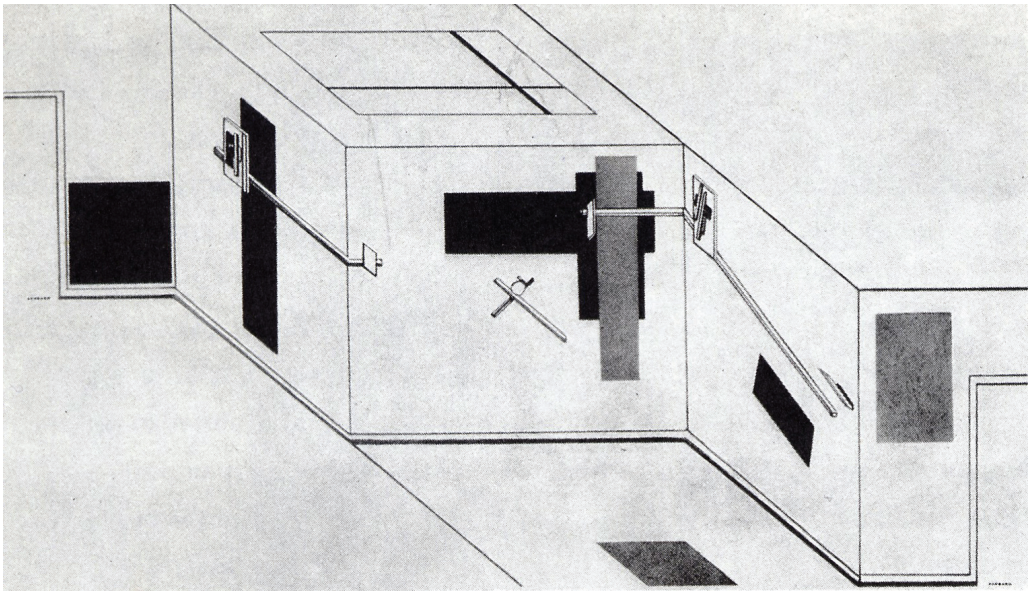
> Proclamemos la absoluta y total abolición de la línea finita y de la estatua cerrada. Abramos la figura y encerremos en ella el ambiente[85].

No obstante, se trataba de una utopía que, en aquel tiempo, carecía de la infraestructura ideológica y estética necesaria para ser llevada a cabo de un modo más literal a como realmente hiciera el propio Boccioni. Poco después, algunos constructivistas comenzaron a trabajar directamente sobre el diseño de espacios no ilusorios desde el ámbito del arte, con arreglo a fines exclusivamente artísticos. En su *Manifiesto realista*, de 1920, Naum Gabo y Antoine Pevsner afirman:

> El espacio y el tiempo han nacido hoy para nosotros. El espacio y el tiempo son las únicas formas sobre las que se construye la vida, y, por lo tanto, sobre las que se debe construir el arte[86].

Planteando ideas más radicales, El Lissitzky explicaba a propósito de su espacio *Proun*:





> […] la pared no pude concebirse como cuadro = pintura. «Pintar» paredes o colgar cuadros de la pared son acciones igualmente erróneas. El nuevo espacio no necesita y no quiere cuadros —no es un cuadro traspuesto de superficies—. Eso explica la hostilidad de los pintores de cuadros en contra nuestra: destruimos la pared como meridiano para sus cuadros[87].

Desde la aparición de la perspectiva, se había obligado al espectador a percibir el espacio como un puro sistema de convenciones, que la pintura, sobre todas las artes, no había hecho más que enfatizar. La pérdida del ilusionismo, a partir de la revolución impresionista, le otorgaría progresivamente, entre otras cosas, la autonomía necesaria para llegar a introducir el contexto espacial en la composición del cuadro, lo que daría lugar a procedimientos más o menos contundentes.

Actitudes más sutiles utilizarían estrategias no ajenas a la tradicional pintura de caballete, ubicando —como harían los pintores del expresionismo abstracto y la color field painting— el centro de atención del cuadro fuera de sus límites físicos:

17. Espacio *Proun*, 1923 (reconstrucción de 1965) El Lissitzky

> Cuando el peso principal de un objeto se localiza dentro del marco, poco importa que las partes periféricas del mismo desaparezcan volviéndose invisibles; pero si las partes dadas de un objeto apuntan irresistiblemente a un centro externo al marco, dicho centro, aunque escape a la vista, participará, con su peso y su localización, en el juego de fuerzas compositivo[88].

Por otra parte, no faltarían prácticas más extremas, como las de Lucio Fontana, Alberto Burri o Marcel Duchamp, en *El gran vidrio* [*Le grand verre*] (1915-1923), quienes usarían la transparencia y la perforación de las superficies como medio para incorporar el contexto de un modo más concluyente.

Esta novedad se debió, en parte, a las circunstancias que rodearon a la pintura desde el comienzo de la modernidad y a las nuevas necesidades que ésta empezaba a demandar, un proceso complejo dentro del cual la inclusión del espacio fue sólo una de ellas, como también lo sería el replanteamiento de los significados del objeto artístico.

18. Espacio *Proun*, 1923 El Lissitzky

Este último seguiría un recorrido irregular a lo largo del siglo XX, pasando por la diversificación, la desintegración, la desaparición y el retorno, consecutivamente. El objeto escultórico sufrirá las consecuencias que esto traería consigo de un modo particularmente drástico respecto a las demás disciplinas:

> La descentralización de la obra escultórica, con su efecto asociado de desbordamiento del contorno, va a ser el paso más decisivo para que la escultura «rapte» el espacio que se encuentra a su alrededor y lo incorpore a la propia obra[89].

Uno de los primeros casos conocidos donde tiene lugar esta operación es el *Edificio Merz* [*Merzbau*] que Kurt Schwitters comenzó a construir dentro de su casa de Hannover, en 1923: la *Catedral de la desdicha erótica* [*Kathedrale des erotischen Elends*], un espacio compuesto de trastos viejos que el artista ensambló como un collage, de una forma aparentemente arbitraria. En esta intervención se revelaba un impulso decorativista todavía muy primario, que residía en la necesidad de embellecer el entorno en función de unos criterios estéticos determinados.

No obstante, la expansión hacia la escala de lo ambiental de todo lo que Schwitters había producido en dos dimensiones justificaría una serie de posteriores ocupaciones del espacio, donde «el suelo, el techo, las paredes, las esquinas, etc. también se estudian desde la perspectiva de su interacción con la obra de arte que ya no es necesariamente un objeto, sino que quizás puede constituir también un entorno. El espacio puede dividirse o llenarse, hasta llegar a vedar por completo el acceso a los espectadores a la exposición de la galería de arte o del museo»[90].

Como consecuencia de esta situación, contenido y continente, indisolublemente vinculados, llegarán a formar una sola pieza, una relación basada en la total dependencia del primero con respecto al segundo, algo que ya había anticipado Duchamp con sus ready-made. Hasta tal punto es así, que la sola incorporación de cualquier objeto al contexto del arte, tanto al contexto físico como al conceptual, le confiere categoría artística: fuera de él, es inexistente como obra de arte.

19. *Edificio Merz* [*Merzbau*], 1923-*ca.*1936
Kurt Schwitters

2.1.2. El minimalismo y la problemática de la instalación.

El mismo efecto ejercerá el contexto, años después, sobre el objeto minimalista:

> La diferencia esencial entre cualquier escultura del pasado y *Equivalente VIII* (1978), de Carl André […] es que la obra de André depende totalmente del museo. Un Rodin en un estacionamiento sigue siendo un Rodin mal colocado; *Equivalente VIII* en el mismo estacionamiento simplemente no es más que un montón de ladrillos. Sólo el museo le proporciona la etiqueta que la identifica como arte[91].

Las obras minimalistas sugieren la idea de prolongación, heredada del expresionismo abstracto. La obra podría continuar indefinidamente, pero se detiene cuando los límites del espacio lo imponen, si es que no acentúa la idea de continuidad. Es resultado de la asimilación, desde el tiempo de la abstracción geométrica, de la teoría de la gestalt, según la cual una parte es vehículo de conocimiento de un todo. Se extenderá, a la vez, sobre la música y las artes plásticas, dando sus frutos en la Segunda Escuela de Viena, que basa las estructuras musicales en el serialismo, y en movimientos como De Stijl y el suprematismo. No obstante, el paralelismo entre abstracción geométrica y minimalismo merece una mirada más profunda que la que podrían ofrecer las asociaciones formales entre ambos movimientos, ya que, como indica Rosalind Krauss:

> Tan pronto apareció la escultura minimal en el horizonte de la experiencia estética de los años sesenta, la crítica empezó a construir la paternidad de estas obras, un grupo de padres constructivistas que podían legitimar y por tanto autentificar la extrañeza de estos objetos. […] No importaba que el contenido de unos no tuviera nada que ver, de hecho era exactamente lo contrario, con el de los otros. […] No importaba que las formas constructivistas fueran entendidas como una prueba visual de la lógica inmutable y la coherencia de geometrías universales, mientras sus aparentes contrapartidas minimalistas eran demostrablemente contingentes —denotando un universo que se mantenía unido no por la Mente, sino por cables de acero, o pegamento, o los accidentes de la gravedad. La furia historiográfica simplemente dejó a un lado estas diferencias[92].

La teoría de la gestalt combina la noción cartesiana de espacio, un espacio que, a pesar de ser infinito, puede ser intuido más allá de su parte visible, por su carácter isótropo. Por ello, no es de extrañar que Robert Morris hubiera

establecido, un año antes, un paralelismo entre el minimalismo, basado en la infinitud que describe la gestalt, y el arte del renacimiento, pues ambos sientan su base en el espacio cartesiano. Según él, las obras que «optaron por una estricta generalidad», son aquellas que «se abrieron más fácilmente a la inclusión del espacio como parte, en lugar de separado de las unidades físicas»[93].

Ambos artículos, «El tiempo presente del espacio», de Robert Morris, y «La escultura en el campo expandido», de Rosalind Krauss, publicados en *Art in America*, en febrero de 1978, y *October*, en la primavera de 1979, respectivamente, son dos referentes de capital importancia para la comprensión de los cambios que el arte había empezado a experimentar una década antes, poco después de la aparición del minimalismo. Krauss podría estar respondiendo de la siguiente manera a Morris, quien, en su artículo, establece una genealogía del minimalismo que se remonta a la prehistoria, citando algunos de los referentes a los que después aludirá también Krauss:

> A medida que los años sesenta avanzaron hacia los setenta [...] la palabra *escultura* se hizo más difícil de pronunciar [...]. El historiador/crítico simplemente llevó a cabo un juego de manos más elaborado y comenzó a construir sus genealogías a partir de datos de milenios, en lugar de décadas. [...] Por supuesto que Stonehenge y los juegos de pelota toltecas *no* eran sólo exactamente escultura, así que su papel como precedentes históricos es sospechoso, de algún modo, en esta explicación en particular[94].

Inmediatamente antes, también pone en duda la paternidad del minimalismo que Morris otorga al constructivismo y su idea de la gestalt, como se ha visto anteriormente, sin mencionar en su crítica al propio Morris. Sin embargo, paradójicamente, muchas de las obras que articulan el discurso de ambos son las mismas. Krauss incluso se apoya en la escultura de Morris para construir su argumento.

El concepto de instalación, —que otro artista del minimalismo, Dan Flavin, utilizó por primera vez para dar nombre a su propio trabajo— comprendería este tipo de obras, basadas en la interrelación entre varios elementos y el espacio que los contiene. No obstante, calificar como instalaciones ciertas

obras minimalistas sólo debería hacerse con carácter retrospectivo, puesto que el término se institucionalizó después, ya en la década de 1970. El minimalismo —y, fundamentalmente, su vertiente californiana, el grupo Light and Space, de donde provenía Flavin— fue responsable, en gran medida, de la disolución de las fronteras entre las tradicionales disciplinas artísticas en favor de un lenguaje ambivalente que se articulaba en el espacio, una versión temprana de la instalación. El consiguiente intercambio de recursos entre todas ellas tendría, pues, lugar dentro de «un concepto más globalizador: el espacio. El espacio como nexo global de una totalidad de las artes»[95].

Esta disolución, que, por el momento, parece haber encontrado su punto culminante en los años noventa, en modo alguno puede ser pronóstico de la desaparición de la pintura, la escultura o la arquitectura, cuyos recursos, al ser sometidos a intercambio, remiten aún con más fuerza al lugar de donde proceden. Que se incrementen esos recursos en nuevas formas de arte que resultan de la fusión de un conjunto no garantiza la calidad del producto final, pero hace posibles nuevos modos de actuación y de enfoque del proceso artístico.

Considerada aún como un género difícil de categorizar, la instalación disfruta de carta blanca para aglutinar recursos extraídos de diversas fuentes que no siempre provienen de la esfera del arte. «La escultura en el campo expandido» puede verse ahora como una manifestación significativa de la problemática que engendró ese nuevo lenguaje cuando comenzó a hacerse autónomo, en su intento por escapar a la consideración de escultura:

> […] el mismo término que creíamos que estábamos salvando —*escultura*— ha empezado, de algún modo, a oscurecerse. Habíamos pensado en usar una categoría universal para autentificar un grupo de particulares, pero la categoría ha sido forzada para cubrir tal heterogeneidad que está en peligro de desmoronarse. Miramos hacia el pozo en el suelo y creemos que sabemos y a la vez no sabemos qué es la escultura[96].

Una de las respuestas que ella misma ofrece un poco más adelante, poniendo como ejemplo las obras de Robert Morris expuestas en 1964 en la Green

Gallery, es que «la escultura se reduce casi completamente a la simple determinación de que es lo que está en la sala, pero no es en realidad la sala»[97].

El minimalismo inauguraría el proceso de vulneración del espacio expositivo con este tipo de obras que empiezan a confundirse con la sala, un proceso que sufriría un movimiento pendular desde entonces, y correría paralelo a la situación del objeto artístico, que sería posteriormente devuelto a su condición material. A los períodos en que ambos eran contestados, proclamándose su desaparición y ofreciendo alternativas diferentes, sucedían otros en que regresaban con fuerza al panorama artístico. En la actualidad, estas experiencias han demostrado la inevitabilidad de ambos y la versión que se suele ofrecer de la naturaleza de su supuesto fin es siempre escéptica, lo que no evita las consecuencias de la ya irreversible profanación de la obra de arte y el espacio expositivo que tuvo lugar durante la década de 1970. Una nueva situación se revelaría en el modo en que el arte dejase de hablar tan sólo de su propia naturaleza, para hacerlo acerca de un elemento no reservado exclusivamente a su ámbito, sino al ámbito común de la existencia cotidiana, el espacio:

> Las cualidades naturales del arte de la instalación se agrupan alrededor de dos cuestiones primordiales: el espacio y el tiempo. Se pide al espectador que investigue la obra de arte tanto como él o ella podrían explorar algún fenómeno de la vida, haciendo su camino a través del espacio y el tiempo real, para adquirir conocimiento[98].

El punto de unión entre vida y arte que se da en las instalaciones se deduce de su desarrollo en el espacio real, el espacio compartido de la vida diaria. De ahí que la instalación pueda concebirse al mismo tiempo como un acto de narración altamente descriptivo y un simulacro. El resultado es un producto engañoso que usa elementos de la realidad misma para describir una realidad que no siempre sigue unas coordenadas lógicas, las que se deducen de conceptos como límite, simetría, u opuestos como arriba y abajo, lleno y vacío, interior y exterior.

Desde su aparición, el concepto de instalación está estrechamente ligado a otro término, acuñado por Robert Irwin, que alude principalmente al lugar

que habita la obra: site-specific, que podría traducirse como lugar específico. Su significado no puede entenderse sin recordar los conceptos site, un lugar en cualquier punto del mundo, más allá del espacio de la galería, y nonsite, un no lugar, o la traslación de cualquier lugar —bien mediante el uso de materiales extraídos de su terreno, o cualquier tipo de documentación que lo represente— al espacio de la galería. Ambos fueron definidos por Robert Smithson al analizar la problemática del land art. La invención de estos dos términos se hizo necesaria en el momento en que este movimiento comenzó a ser interpretado y asimilado por el sistema institucional.

Como extensión de esto, años más tarde, la noción de obra de lugar específico se amplía y se diversifica a medida que aumenta la complejidad de formas dentro del arte de la instalación. De este modo, en 1994, según los autores de *Arte de la instalación*, el término significa que «el aspecto de la obra y lo que significa dependen en gran parte de la configuración del espacio en el que está realizada. En otras palabras, si los mismos objetos se colocaran de la misma forma en otro sitio, constituirían una obra diferente»[99]. Casi diez años después, la definición de obra de lugar específico que ofrece Mark Rosenthal seguía siendo la misma, aunque, si acaso, se había radicalizado en favor del espacio como elemento indispensable dentro de ella, que «está inextricablemente unida al lugar»[100]. El mismo autor estableció una nueva categoría dentro del arte de la instalación: filled-space installation, o instalación de espacio llenado, que hacía referencia a cierto tipo de obras que podían rehacerse en cualquier espacio, pues primaba en ellas la relación de los objetos que las componían entre sí, antes que con el lugar; podían incluso aparecer desvinculadas de su contexto.

En esta segunda categoría se observa aún una falta de matices que sigue sin poder explicar obras como *20:50* (1987), de Richard Wilson, sobre la que el artista ha afirmado:

> *20:50* no es [una obra] de lugar específico en absoluto; si acaso, es completamente lo contrario. Si tuviera que llamarla de alguna forma, supongo que sería «instalación conceptual». *20:50* es esencialmente una idea. Puede ser aplicada en cualquier espacio

> interior y en cada espacio será radicalmente diferente en apariencia —porque reflejará ese espacio específico y se adaptará a los parámetros físicos de ese espacio— pero fundamentalmente a nivel de función, materiales y significado, siempre es exactamente la misma[101].

La necesidad de dar nombre a una obra así, que consiste en una idea que siempre es igual, pero que será radicalmente distinta en apariencia al instalarse en un espacio u otro, requiere una nueva categoría, que ofrece Claire Bishop en el año 2005: site-adjusted, o ajustable al lugar. Junto a esta categoría, incluye la de site-dominant —dominante sobre el lugar—, equiparable a la instalación de espacio llenado, de Rosenthal, que comprende un tipo de instalaciones realizadas en el estudio del artista y ajenas al lugar donde posteriormente se exhiben. Añade también otra, de Robert Irwin, site-determined —determinada por el lugar—, que se refiere a obras que simplemente entablan un diálogo con un lugar, a diferencia de una obra de lugar específico, que, más concretamente, «responde directamente a un lugar específico y no puede ser resituada»[102].

Una de las definiciones de instalación, debida a Michael Archer, en 1994, es la siguiente:

> Una forma de hacer arte que rechaza la concentración sobre un objeto en favor de la consideración de las relaciones entre un número de elementos o de la interacción entre las cosas y sus contextos[103].

Esta descripción está ya lejos de atender a las antiguas relaciones de jerarquía donde el espacio quedaba relegado a un segundo plano, aunque no llega a concederle un lugar primario. Quince años más tarde, y casi treinta desde que Krauss escribiese sobre la problemática de un lenguaje que se resistía a ser etiquetado como escultura sólo por el hecho de desarrollarse en tres dimensiones, Boris Groys revisa la naturaleza de este lenguaje con la perspectiva histórica necesaria, y lo proclama la principal forma de arte de la era contemporánea:

> Lo que diferencia al arte contemporáneo del tiempo anterior es sólo el hecho de que la originalidad de una obra en nuestro tiempo no se establece en función de su propia

> forma, sino a través de su inclusión en un cierto contexto, en una cierta instalación, a través de su inscripción topológica[104].

El contexto, de vuelta con más fuerza que nunca, es el del espacio expositivo.

Antes que someterlo a una simple relación equitativa con una serie de elementos, algunos artistas aspiran a liberarlo de su condición de continente, utilizando esos mismos elementos para redefinirlo y aportar nueva información sobre él. Puestos así los recursos a su servicio, se puede añadir que no son los objetos, ni los materiales empleados los protagonistas de la obra, porque cederán todo valor artístico únicamente al espacio, que pasa a serlo en su lugar.

Por este motivo, será necesario distinguir, dentro del campo de las instalaciones y toda forma de arte que se desarrolla en el espacio, aquellas donde éste ya no es el sitio en el que se exhibe la obra, sino la obra misma.

2.2. La sala de exposiciones como objeto artístico.

No hay una opinión compartida con respecto al momento final de la modernidad, que la crítica sitúa en diferentes fechas. No obstante, es fácil elaborar una síntesis de sus premisas. Ubicar a un artista dentro de este período o no, depende de la medida en que sus propuestas personales coincidan con aquéllas. Todavía en 1958 era demasiado pronto para pensar en la polémica que provocaría la pretendida sacralización que se atribuyó al espacio expositivo a lo largo de la modernidad. Sería el año en que Yves Klein presentaba su obra *El vacío* [*Le vide*] (1958) en la galería Iris Clert de París. Casi veinte años más tarde, cuando el debate se encontraba en su punto culminante, Brian O'Doherty describió la forma en que la modernidad había entendido esta sacralización:

> Una galería se construye bajo leyes tan rigurosas como bajo las que se construye una iglesia medieval. El mundo exterior no debe entrar en ella, así que las ventanas habitualmente están selladas. Los muros están pintados de blanco[105].

El vacío ilustra la confianza que Klein tenía en estos ideales, lo que indiscutiblemente le vincula con la modernidad. Para llevar a cabo esta obra, el artista decidió vaciar la galería, manteniendo una pequeña parte del mobiliario, que luego blanqueó, junto con las paredes del interior de la sala. El exterior, por el contrario, fue pintado de azul, el color con el que Klein filtró casi siempre su arte. Parecía compartir con Kandinsky la fe en la capacidad simbólica del blanco, que éste comparaba con «un silencio que no está muerto sino, por el contrario, lleno de posibilidades. […] Es la nada juvenil o, mejor dicho, la nada anterior al comienzo, al nacimiento»[106].

Con *El vacío*, comprendió que vaciar un espacio podía ser el mejor modo de hacer perceptibles los significados que éste pudiera contener:

> Lo que la Gran Prensa estará obligada a hacer constar oficialmente por escrito es que el 40% de los visitantes reaccionan positivamente, captando el estado de sensibilidad pictórica e imbuidos del intenso clima que reina con fuerza dentro del aparente vacío de la habitación[107].

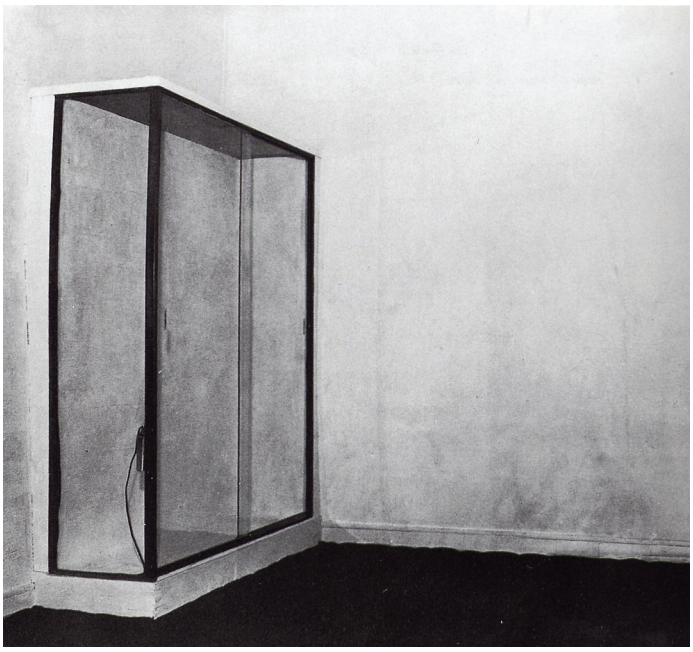
La crónica que el propio Klein elaboró acerca del transcurso de la exposición continúa con la descripción de las reacciones de los visitantes que acudían a la galería:

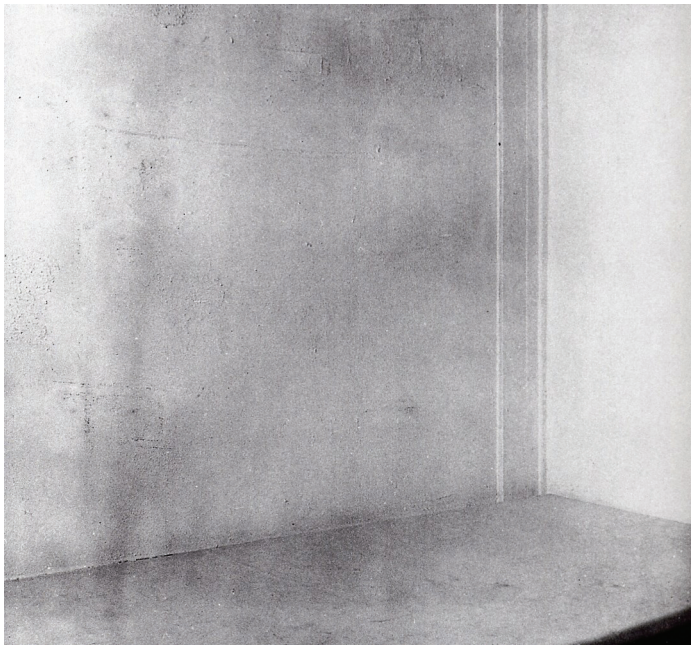
> Algunas personas eran incapaces de entrar, como si una barrera invisible se lo impidiera. Un día, uno de los visitantes me gritó: «Regresaré cuando el vacío esté lleno…». Le respondí: «Cuando esté lleno, ya no podrás entrar»[108].

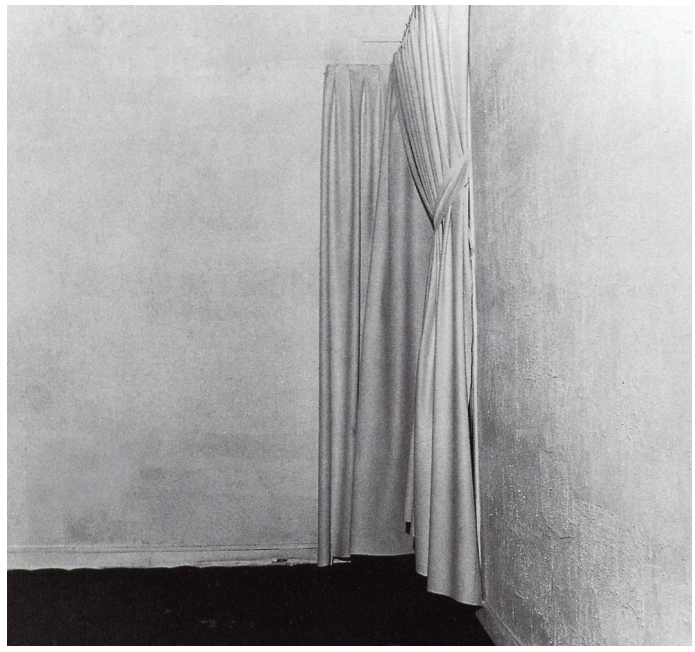
Esa sería la situación que el mismo espectador pudo haber encontrado dos años después, cuando Arman realizó *El lleno* [*Le plein*] (1960), abarrotando la misma galería de basura y haciéndola, por tanto, inaccesible.

La acción de Klein fue la primera de una serie de gestos que oscilaban peligrosamente entre lo audaz y lo anecdótico, en un equilibrio que sólo mantenían las circunstancias que habían dado lugar a su elaboración. Probablemente, por aquel tiempo concibió Piero Manzoni el proyecto, nunca llevado a cabo, de activar un espacio vacío mediante la inclusión de una nota

20. *El vacío* [*Le vide*], 1958. Yves Klein.







en la que pudiera leerse: «Aquí está el espíritu del artista». Esta idea fue replicada en 1991, cuando Gavin Turk vació su estudio, dejando una placa similar a la nota de Manzoni que igualmente aludía a la presencia del autor. Lo que dio sentido a estas intervenciones y garantizó su eficacia fue la importante carga simbólica que la modernidad —y, en especial, la experiencia del ready-made— había atribuido al espacio de la galería, pues proponían un modo de llenar el «aparente vacío» potenciando su simbología con la mínima cantidad de recursos.

De esta forma, el espacio expositivo se convirtió en la encarnación de la vertiente conceptual del contexto artístico. Manzoni y Duchamp hicieron uso de su poder como autentificador de la obra de arte, de su capacidad para imprimir sobre cualquier elemento en su interior el aura de lo artístico. Respaldados por la seguridad que este poder les proporcionaba, pusieron a prueba su alcance enseñando un arte que se encontrase al límite de la inexistencia, lo que demuestran obras como *Aliento de artista* [*Fiato d'artista*] (1961), del primero, y su importante predecesora, *Aire de París* [*Air de Paris*] (1919), del segundo. Por todo ello, en los casos donde un arte tan cercano a lo inmaterial fue extraído del espacio expositivo, llegó a correr el peligro de pasar desapercibido. Este riesgo estaba presente en *Plácido monumento cívico* [*Placid Civic Monument*] (1967), de Claes Oldenburg, que consistió en excavar una fosa en Central Park para rellenarla posteriormente con la tierra removida.

Al amparo de un proceso distinto, como fue la desmaterialización del objeto artístico —según la expresión de Lucy Lippard—, otros artistas continuarían trabajando en esa delicada línea. En 1969, Daniel Buren bloqueó el acceso a la galería donde debía celebrarse su exposición, utilizando telas de franjas. Ese mismo año, Robert Barry hizo cerrar una galería, en cuya puerta se leyera: «Durante la exposición, la galería permanecerá cerrada». Barry expresaría la necesidad de utilizar el recurso del lenguaje, por su validez para mitigar el problema de la legibilidad, presente en este tipo de obras:

21. *El lleno* [*Le plein*], 1960
Arman

> En mi obra el mismo lenguaje no es arte… Uso el lenguaje como un signo para indicar que hay arte, la dirección en la que se da arte y para preparar a alguien para el arte[109].

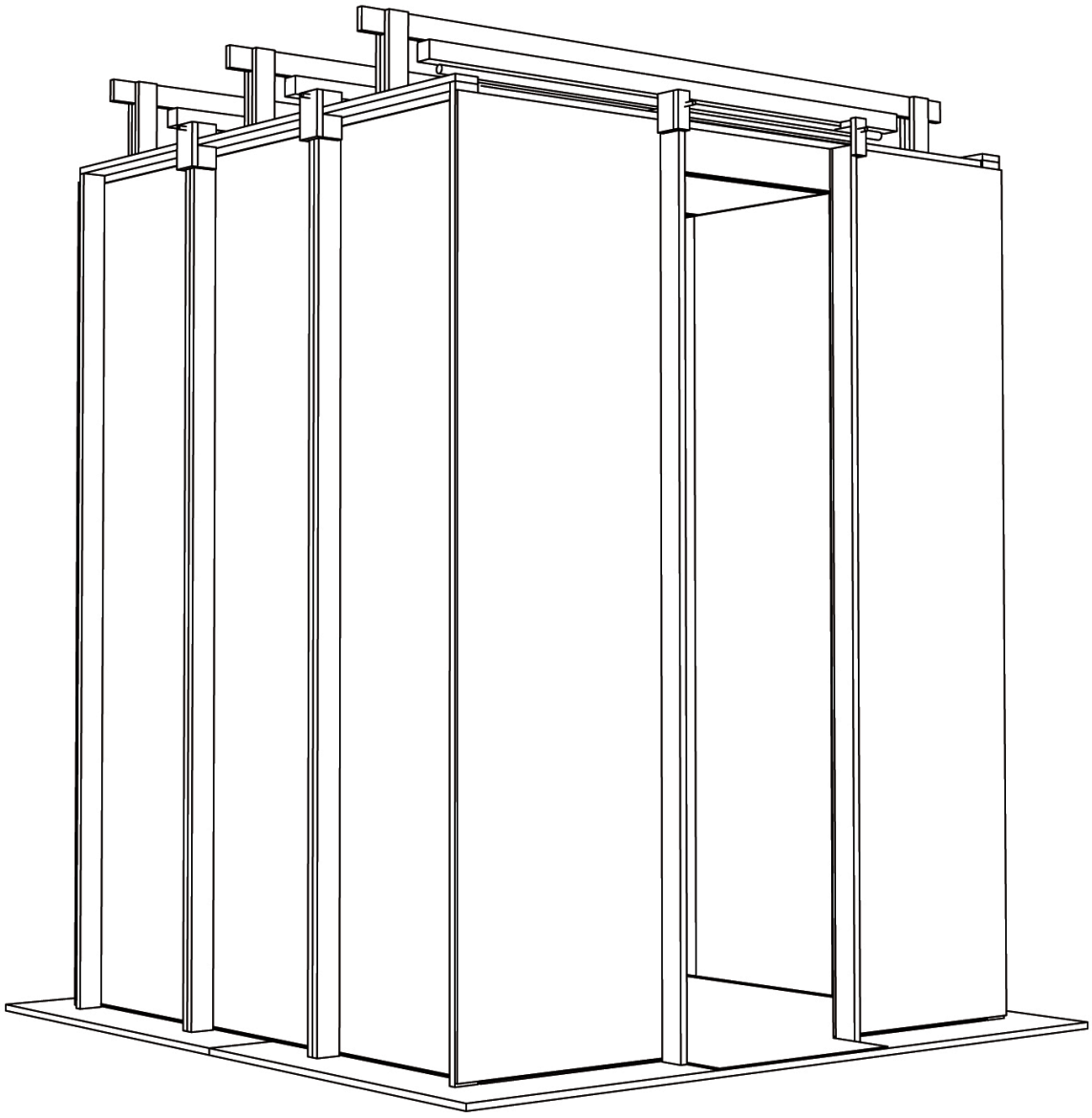
Recuperando estos ideales en la actualidad, el proyecto *7,9 Metros Cúbicos* [*7.9 Cubic Metres*] (2009-2010) surge como espacio expositivo temporal ubicado dentro de una galería de arte, la Stanley Picker Gallery. El proyecto ha sido concebido por James Carrigan como una obra en sí misma, con su propio programa de exposiciones. Su nombre se deduce del volumen exacto del espacio. Su comisaria, Eliza Tan, explica que el proyecto «explora la galería como un lugar saturado cultural y simbólicamente. Cuestiona el proceso por el que la cultura material adquiere un determinado status como objeto cuando es validada, recibida y consumida dentro de un cubo blanco»[110]. La galería ha existido durante un año, albergando una obra distinta cada mes, construida específicamente para ésta. Finalmente, la estructura y el archivo resultante de la documentación de cada obra han sido devueltos al artista.

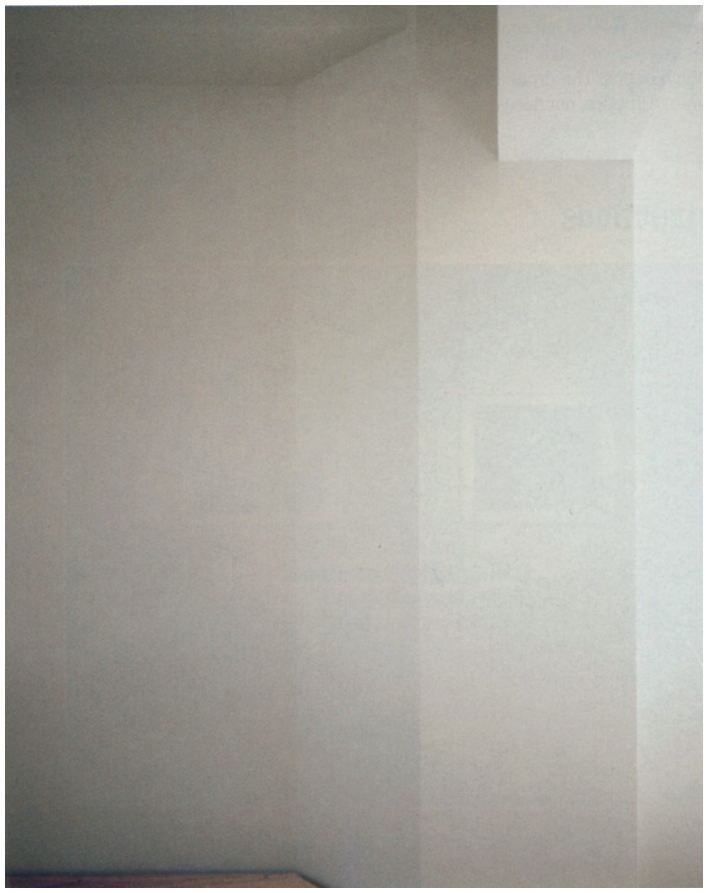
7,9 Metros Cúbicos se instaló dentro de una galería de arte, demostrando que la supuesta validez de la idea moderna del espacio expositivo debe ser reconsiderada; su marco puede vaciarse de simbología y usarse como material. Sin embargo, las posibilidades de que este uso pueda transcender la galería son dudosas. Hay un factor determinante en la naturaleza de toda obra de arte, independientemente de la tendencia del mercado; su éxito comercial depende muchas veces de su capacidad para ser ubicada en una colección privada, de su exposición y mantenimiento, particularmente si se trata de instalaciones que además incluyen un cubo blanco como parte su estructura. Una notable excepción sería la colección Panza, en Italia.

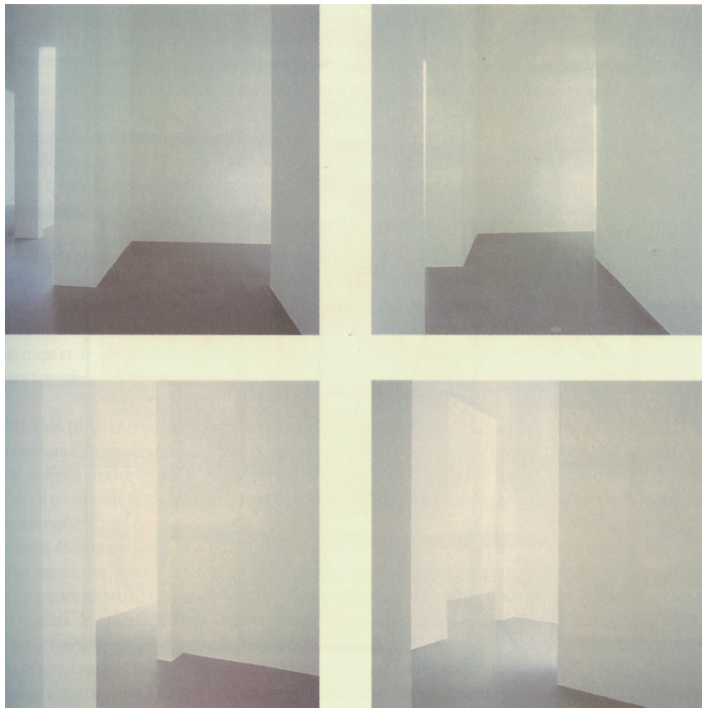
22. *7,9 Metros Cúbicos* [*7.9 Cubic Metres*], 2009-2010
James Carrigan

Fundamentalmente, *7,9 Metros Cúbicos* es un proyecto artístico. Este factor no ha parecido condicionar las obras expuestas en su interior. Por el contrario, éstas han condicionado el proyecto —que no puede ser más retórico y autorreferencial— y la forma que éste ha ido adquiriendo. Se suma así al campo, bastante nuevo aún, de las investigaciones en torno al intercambio de roles entre el artista y el comisario: el artista es ahora comisario y viceversa.

Hay otros factores en la galería que inevitablemente han condicionado la creación y experimentación de las obras allí expuestas. Se trataba de un espacio







pequeño, donde no hubiera podido ser llevada a cabo una exposición como se haría en una galería tradicional, en un cubo blanco. Como afirma Eliza Tan, «*7,9 Metros Cúbicos* es en gran medida una parodia del cubo blanco»[111]. Una desconexión entre el espacio y los objetos contenidos hubiera quitado todo su sentido a la obra, ya que no era un espacio en el que fuese posible exponer siguiendo unos criterios tradicionales, como si se tratase de una exposición en miniatura. Por el contrario, el espacio obligaba al espectador a considerar el contenedor tan importante para la obra como un vaso para el agua que la contiene. Esto se reforzaba por el hecho de que el exterior y el interior podían ser parcialmente vistos al mismo tiempo, siguiendo la misma estrategia que los pasillos y salas exentas que componen algunas obras de Bruce Nauman.

2.3. La fisicidad del espacio.

La secuencia de acciones analizada ha ido sentando las bases para una investigación menos grave sobre el espacio, que se haría más intensa en los años setenta y posteriormente, en los momentos en que el lenguaje de la instalación ha despertado mayor interés. Menos grave porque se aleja del estudio de las características no perceptibles del espacio —su simbología— y se aproxima al análisis de su marco físico, comenzando con su representación, que convierte al espacio en el modelo, el ideal de inspiración que antes fuese la naturaleza. Así sucede en la serie de pinturas de David Klamen que representan interiores vacíos, la mayoría de las veces reconocibles como espacios expositivos, gracias a la aparición ocasional de una pintura o una escultura, o en las fotografías *Colores de sombra* [*Colors of Shadow*] (2004-2005), de Hiroshi Sugimoto, más específicamente preocupado por captar los matices de luz y color que pueden adquirir las paredes del espacio vacío, y comprender «las relaciones espaciales de las esquinas, puertas y ventanas cerradas»[112]. Ambas series originan una reflexión en torno al vacío, en cierto modo insólita, dado que los precedentes de esta reflexión, como se ha visto en el capítulo primero en relación con el romanticismo y el expresionismo abstracto, surgen desde un

23. *Colores de sombra* [*Colors of Shadow*], 2004-2005
Hiroshi Sugimoto

24. Vista de la exposición de Laurent Pariente en el Henry Moore Institute, Leets, 1996

tipo de representación no referencial ni narrativa que no describe un vacío visible, como sucede aquí, sino una noción abstracta de vacío.

Alejándose del concepto de representación tradicional e ilusionista, otras obras realizadas sobre soporte fotográfico reducen el margen de interpretación del espectador, representando el lugar donde se exhiben y superponiéndolo a su representación. Esto sucede en su instalación de 1967 para la Dwan Gallery, donde William Anastasi fotografió los muros de la galería y colgó las fotografías sobre los mismos, creando una extraña ambigüedad entre presentación y representación que impedía cualquier tipo de interpretación ajena a los factores objetivos que daban lugar a la obra. La obra y su contexto se encontraban en un perpetuo estado de diálogo como un interrogante que se reflejara sobre un espejo, obteniendo tan sólo el mismo interrogante. De un modo parecido tiene lugar esta devolución en *Camaleón* (1996), de Pep Agut, una obra construida con las reproducciones fotográficas del espacio en el que se encuentra antes de ser adaptado como espacio expositivo.

17 horas de una pared blanca [*17 Hours of a White Wall*] (2009), de Alexandra Hughes, es una de las intervenciones realizada para 7,9 Metros Cúbicos. Se compone de una sucesión de diapositivas que muestran las variaciones de la luz que inciden sobre una de las paredes de la galería adyacente, la Stanley Picker Gallery, desde el amanecer hasta el atardecer. Proyectadas rítmicamente, las imágenes muestran sutiles variaciones de color en un tiempo comprimido, resultando en una obra en que la objetualidad de la pared llega a ser abstraída para dar preferencia a la pura sensualidad del color y lo formal.

Dejando atrás los conceptos de interpretación y representación, más vinculados con los lenguajes artísticos tradicionales, otro tipo de lenguaje que se desarrolla sobre las tres dimensiones —la instalación y sus antecedentes— lleva implícito el concepto de presentación, entendido como el resultado de un trabajo en el que hace uso de un material preexistente que es intervenido por el artista. Una de las claves que separan este lenguaje de cualquier disciplina artística

tradicional es la adopción, por parte del espectador, del papel activo y creador del artista. Mientras que en la pintura, el artista interpreta y representa una realidad, en la instalación, se limita a presentar la realidad que el espectador interpretará por sí mismo, llevando a cabo su propio tipo de representación. Este fenómeno es enunciado por Roland Barthes, en *La muerte del autor*, y otros filósofos hacia finales de los años sesenta: el espectador es responsable, en gran parte, de imprimir significado a la obra. Todo ello se materializa en obras «cuyas formas están modeladas por ideas profundamente meditadas más que por gestos físicos, y que rara vez implican objetos hechos por el propio artista»[113], como James Rondeau define las instalaciones de Michael Asher. El material preexistente y punto de partida en las obras que se analizarán a continuación es el espacio, y la intervención tiene como objetivo la llamada de atención sobre algunas de sus características físicas, que se dan por supuestas: los umbrales, las puertas y ventanas, las superficies o los límites, súbitamente, parecen adquirir interés. La simplicidad de los recursos se impone para no ser el foco de atención, sino un registro o testigo del espacio, cuya ausencia difícilmente dejaría visible cierta información sobre el mismo.

Dan comienzo a esta investigación una serie de obras en las que las paredes blancas del espacio vacío son sometidas a determinadas condiciones especiales. Es el caso de *Sin título* [*Untitled*] (1991), de Richard Venlet, una obra en la que el artista pintó dos de las paredes de una galería con un tipo de pintura muy brillante, que reflejaba el contexto y todo lo que ocurría en su interior. El espectador podía verse integrado en los muros blancos, y también el espacio a su alrededor, motivo y soporte de la obra al mismo tiempo. Sobre la pared se había creado un espacio alternativo, como una fantasmagoría, formado por el reflejo de sus propias paredes.

Otra forma de presentar el espacio de la galería como centro de interés por sí solo es mostrarlo y ocultarlo sucesivamente, como hace Martin Creed en *Las luces encendiéndose y apagándose* [*The Lights Going On and Off*] (2001), una instalación con la que obtuvo el Premio Turner. La obra protagonizó una nueva discusión en torno a la necesidad de redefinir los límites y las

condiciones mínimas para elevar una intervención de este tipo a la categoría de arte. La discusión volvía a reabrirse sobre los mismos presupuestos que ya habían explicado, décadas atrás, las obras de Klein, Duchamp o Manzoni anteriormente comentadas. En este caso, la simbología del cubo blanco quedaba relegada en favor de la atención hacia su propio marco formal, debido a la tensión generada al apagar las luces cada cinco segundos. La acción imposibilitaba contemplar la obra —es decir, el espacio mismo— en detalle durante el tiempo necesario para ello.

Otros artistas acentuarán algunos de los rasgos arquitectónicos o estructurales del espacio. Uno de los ejemplos más efectivos es *Svayambh* (2007), de Anish Kapoor, un inmenso bloque se cera roja que avanza sobre raíles a una velocidad casi imperceptible a través de varias estancias. El bloque es modelado por los arcos que atraviesa, como se advierte por los restos de cera que va dejando en sus bordes; con ello se consigue el artificio, ya que el material ha sido deliberadamente dispuesto así para reforzar la ilusión. El título hace referencia a una palabra extraída del sánscrito que podría traducirse como «hecho a sí mismo».

Michael Asher, para su instalación en la Kunsthalle de Berna en 1992, se concentra en los conductos de la calefacción, mientras que Matthew Tickle, en *Idilio* [*Idyll*] (1999), lo hace sobre los pilares que soportan la estructura de la Matt's Gallery. La multiplicación de estos elementos por toda la superficie del espacio del que forman parte proporciona a las obras la coherencia necesaria para concebir el espacio al completo como una sola unidad, y cerrar la obra con lo que, en el caso de Asher, puede constituir un conjunto de varias salas. Que sean estos elementos cotidianos y funcionales los que son alterados sin ningún propósito relacionado con su uso práctico, los convierte en extraños y los abstrae de cualquier posible utilidad más allá de la que tienen como gestos artísticos.

A partir de esa estrategia de multiplicar y reproducir, Asher ha seguido realizando instalaciones, como la presentada en el Santa Monica Museum

25. *Svayambh*, 2007
Anish Kapoor

of Art, en 2008, donde el nivel de sofisticación semántica es mayor, por las razones que él mismo expone:

> Quiero ver si el espectador comprende que esta es una especie de escultura abstracta hecha de marcos, o algo muy específico. Estoy interesado en la forma en que la comprensión y la experiencia de los espectadores cambian cuando hacen esa asociación[114].

La exposición mencionada consistió en reinstalar virtualmente las paredes que habían sido construidas para las exposiciones realizadas en el museo a lo largo de diez años, utilizando una estructura de acero que sólo reproducía sus contornos. Como en la pieza de Matthew Tickle, el resultado era el de una especie de extraño bosque de metal que parecía prolongarse infinitamente.

Priorizando otro tipo de experiencia más sensual, Laurent Pariente fracciona los espacios en los que expone, poblándolos de muros cuyas superficies recubre de diferentes materiales —barro, carboncillo o jabón—, para estudiar cualidades como su color o sus propiedades reflectantes. Al entrar en sus obras, se presenta al espectador una serie de pasillos fragmentados que parecerían conducir hacia un determinado objeto o final; hacia un lugar, en definitiva, como se esperaría de un espacio de tránsito. Sin embargo, el objeto es el propio tránsito y la experimentación del espacio sometido a fragmentación y estetizado por medio de una serie de recursos plásticos.

26. *Idilio* [*Idyll*], 1999
Matthew Tickle

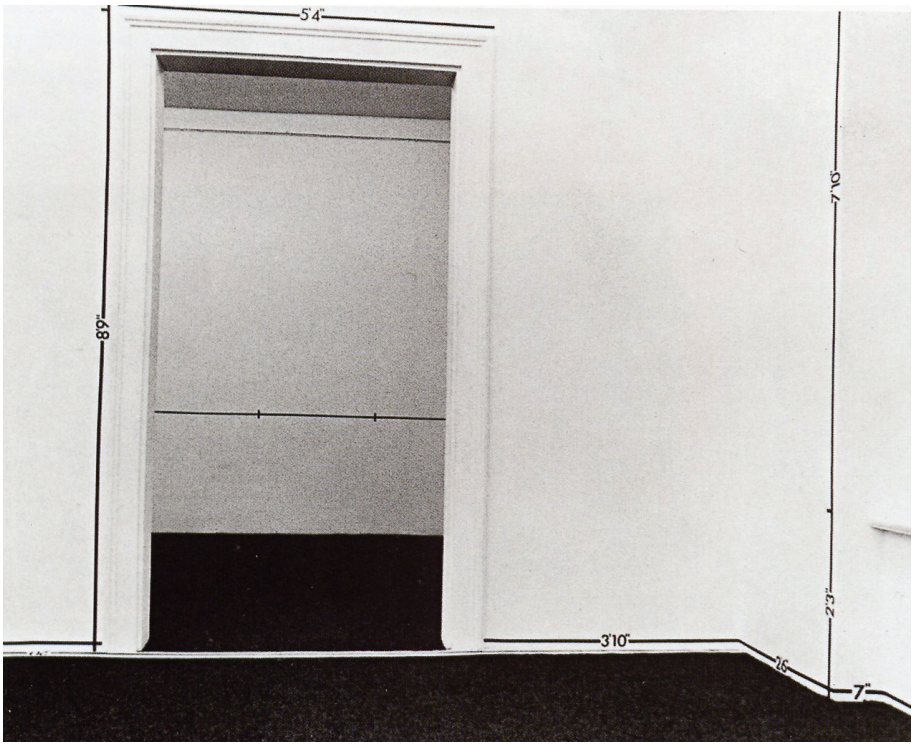
2.3.1. Énfasis y disolución de los límites.

Gianni Piacentino manifiesta, desde 1966, su propósito de enfatizar los límites del espacio, en sus esculturas que perfilan y se ajustan a los accidentes geográficos del espacio arquitectónico interior, como puertas, esquinas o ventanas, subrayando estos elementos y haciendo patente el trazado de su estructura. Poco después, a partir de 1969, Mel Bochner comienza a realizar sus *Habitaciones de medida* [*Measurement Rooms*], en las que presenta mediciones de espacios por áreas u objetos como puertas y ventanas. Así, yuxtapone la percepción visual —que transmite la información a través de la

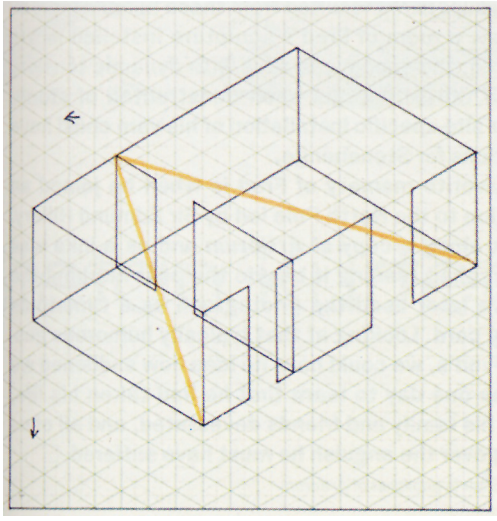
27. Vista de la exposición de Michael Asher en el Santa Monica Museum of Art, 2008

28. *Habitación de medida* [*Measurement Room*], 1969. Mel Bochner.

29. *Grados (Cuarto de círculo)* [*Degrees (Cuarter Circle)*], *ca.* 1969. Mel Bochner.


5'4"
89"
7'10"
2'3"
3'10"
7"

90°



vista— y la percepción abstracta, que, superando la apariencia, proporciona información a través del conocimiento. Esta estrategia revela cierto parentesco, entre otras cosas, con las presentaciones simultáneas del objeto, su imagen y la palabra que lo define, que fundamentan la obra de Joseph Kosuth.

Minuciosamente medido, el espacio se convierte en una maqueta a escala real. El empleo de un recurso que reflexiona sobre la obviedad y que, no obstante, ofrece resultados poco previsibles, demuestra la simplicidad del pensamiento convencional y sus dificultades para procesar una serie de datos en más de una dirección. Este y otros mecanismos del pensamiento serían sometidos a análisis por Mel Bochner y algunos artistas de su tiempo, llevándoles a conclusiones primordiales para el desarrollo de su obra:

> Un supuesto fundamental en gran parte del arte de los últimos tiempos era que las cosas tienen propiedades estables, es decir, límites [...]. Los límites, sin embargo, son sólo una invención de nuestro deseo de detectarlos[115].

Sobre este presupuesto se construye también la obra de Fred Sandback:

> Una propiedad peculiar del espacio es que requiere fronteras para poder ser visible. Sin límites que lo definan, el espacio permanece informe, disuelto en una continuidad sin final[116].

Son pocos los espacios que carecen de límites a los que el espectador común pueda tener acceso. Aquellas imágenes que el hombre del romanticismo asoció al sentimiento de lo sublime —los abismos y las cumbres, o las enormes llanuras— representan ese espacio inabarcable para el pensamiento humano. La razón necesita medirlo para conocer su totalidad, fraccionarlo para ejercer control sobre él. Sandback experimenta con el funcionamiento de este sistema insinuando con hilos tensados una serie de planos y volúmenes incorpóreos que compartimentan el espacio, volúmenes que carecen de masa. Al reducir hasta un estado previo a la desaparición los elementos que identifican dichos planos y volúmenes, se activa automáticamente un proceso de reconstrucción imaginaria, que comienza fuera y termina dentro de la mente del espectador.

30. *Sin título* (de *Diez construcciones verticales*) [*Untitled (Ten Vertical Constructions)*], 1977. Fred Sandback.

31. *Sin título* (de *16 variaciones sobre 2 diagonales para la galería Heiner Friedrich*) (detalle) [*Untitled (16 Variations on 2 Diagonals for the Heiner Friedrich Gallery)*], 1976. Fred Sandback.

En el interés por liberar al espacio de su función como continente, Sandback desarrolla una vía distinta a la de los demás artistas del minimalismo:

> La solución no era sólo abandonar el volumen encerrado (tanto Judd como Morris lo habían hecho en algunos de sus trabajos), no sólo implicar directamente el espacio arquitectónico, como Flavin y Andre habían hecho con entusiasmo, sino encontrar un modo de dar forma al espacio de manera que no hubiese diferencia material entre el objeto y su contexto. Sólo esto aseguraría el éxito de la investigación perceptual del espacio[117].

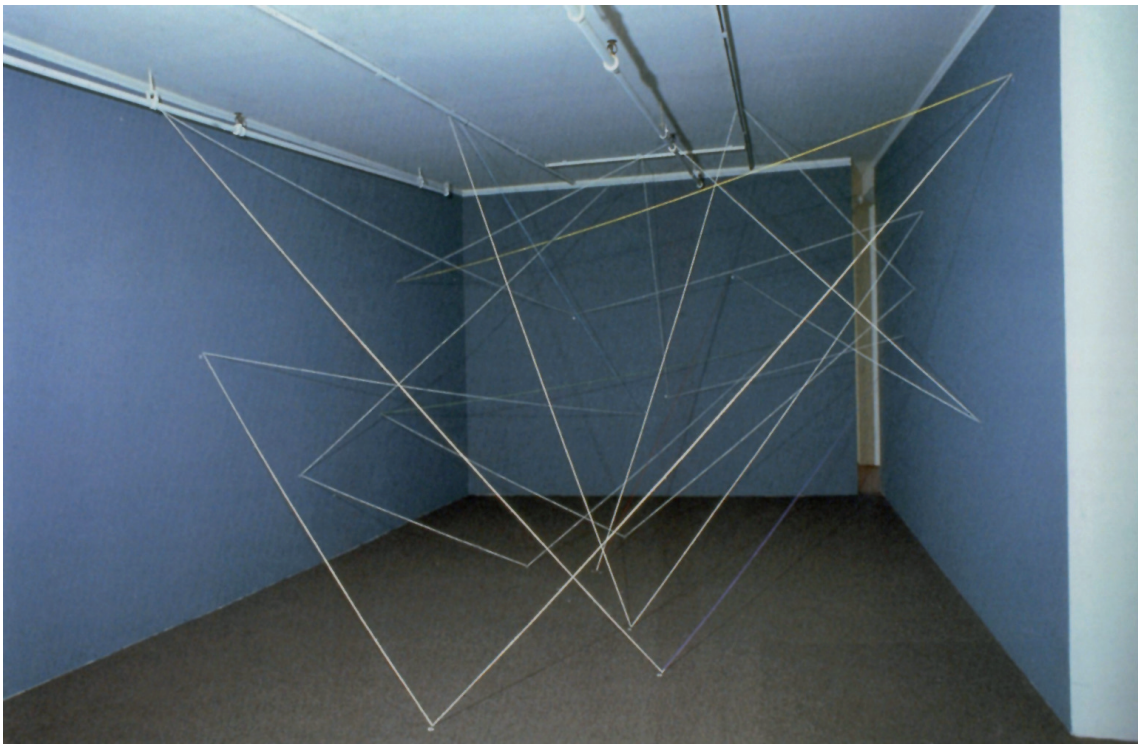
Siguiendo estrategias formales que recuerdan a las de Sandback, Brian O'Doherty, en *La cuna de Rimbaud, Dibujo de cuerdas #67* [*Rimbaud's Cradle, Rope Drawing #67*] (1983), ofrece una obra contenida y tensada por el espacio, pues está compuesta por un entramado de cuerdas sujetas a las paredes, el suelo y el techo de la habitación en la que se encuentra. Las cuerdas, que parecen hacer visible el recorrido de un objeto que chocara y rebotase contra los límites del espacio, actúan como medidores de un soporte que, al mismo tiempo, les da una forma y unas dimensiones definidas, al mantenerlas en tensión.

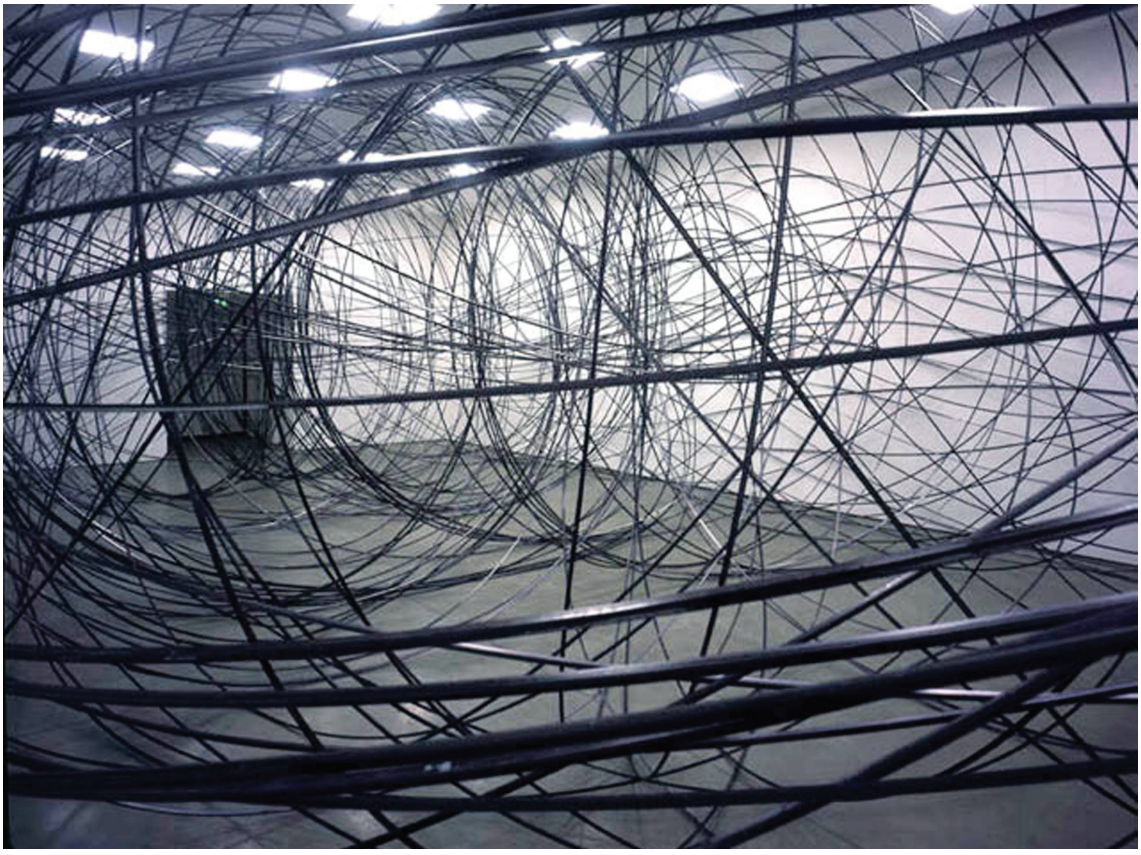
La necesidad de los límites queda evidenciada en varias obras de Antony Gormley, *Dibujado* [*Drawn*] (2000), *Despeje* [*Clearing*] (2004-2005) y *Firmamento III* [*Firmament III*] (2009), que, del modo en que él describe, podrían ser vistas como una prolongación de la obra de Sandback:

> No creo que siempre se haya entendido, realmente, que mis obras son catalizadores del espacio exactamente del mismo modo en que un cubo minimalista o un Fred Sandback lo son, salvo que las mías adoptan lo social como parte del espacio, no el espacio exclusivo del «cubo blanco»[118].

Dibujado está formada por los vaciados en hierro de ocho figuras humanas a tamaño natural, que se adaptan a las esquinas de la sala en la que han sido instaladas. De alguna manera, la alusión, por su anonimato, al propio cuerpo del espectador, le obliga a plantearse su propia orientación en el espacio. El énfasis puesto en la ocupación de las esquinas, que acentúa la

32. *Dibujado* [*Drawn*], 2000. Antony Gormley.





posición forzada de cada figura, diluye su apariencia de esculturas, a pesar de su realismo, y las convierte en marcadores de los puntos desde los que se proyecta la geometría espacial, las esquinas, articulaciones del espacio interior.

Por el contrario, la aparente disolución de los límites que persigue la serie de obras *Despeje*, provoca el desconcierto del espectador que penetra en la red de metal que constituye la obra. Paradójicamente, ese armazón es contenido y, de algún modo, dibujado, a pesar de su amorfismo, por los propios límites del espacio contra los que choca. Éste se multiplica, gracias a la ilusión de continuidad que genera la monotonía del entramado, y el más mínimo contacto sobre cualquier punto de su estructura señala la unidad del conjunto, que vibra en su totalidad. La utilización de un recurso a través del que mirar al espacio revela que es este último, en definitiva, el centro de atención y el objetivo de la pieza. Una de sus obras más recientes, *Firmamento III*, es, de alguna manera, una versión actualizada y geometrizante de *Despeje*, en tanto que se construye a partir de un entramado que disuelve la geometría ortogonal del espacio en el que está. Tal vez lo menos evidente de la obra es que su núcleo parte del dibujo de una figura humana ampliada y proyectada hasta fundirse con el dibujo que los límites del espacio le ofrecen.

33. *La cuna de Rimbaud, Dibujo de cuerdas #67* [*Rimbaud's Cradle, Rope Drawing #67*], 1983
Brian O'Doherty

El espacio será el centro de atención en otro tipo de obras donde sus límites se hacen opresivamente evidentes, por medio de recursos que someten al espectador a una tensión que influye sobre su percepción de las dimensiones y le hace identificarse con los mismos elementos que se exponen a esa tensión. Esto tiene lugar de un modo sutil en *Tocando las paredes con ambas manos simultáneamente* [*Touching the Walls with Both Hands Simultaneously*] (1974), de Rebecca Horn, donde la artista se sirve de accesorios para las manos que prolongan físicamente su cuerpo, dando la impresión de querer adquirir un sentido más profundo del volumen que contiene el espacio en el que se encuentra. Ésta, como otras performances, puede ser leída a la vez desde un punto de vista más pasivo —el del espectador que se limita a contemplar las fotografías que han quedado de su documentación—, o desde

34. *Despeje I* [*Clearing I*], 2004-2005
Antony Gormley

la identificación directa del mismo con la artista y su experimentación del espacio y sus dimensiones mediante el sentido del tacto.

Con la misma intención, pero usando otro tipo de recursos, Jene Highstein, en *Escultura de interior* [*Indoor Sculpture*] (1974), Jaume Plensa, en *Memorias gemelas* (1992), y Guillaume La Brie, en *Los invasores del espacio* [*Les envahisseurs de l'espace*] (2007), oprimen objetos sobre los muros del espacio, haciendo manifiesta una presión que parece comprimir también al espectador. En las dos primeras, el espacio condiciona totalmente las dimensiones de la pieza, que se mantiene en suspensión, sujeta únicamente por las paredes en un equilibrio precario; en la tercera, los objetos —mobiliario cotidiano— aparecen forzados dentro del espacio, como introducidos a presión, mostrando de esta forma una descontextualización obvia, por no corresponder en tamaño con el espacio que ocupan. Así analiza *Los invasores del espacio* Katrie Chagnon:

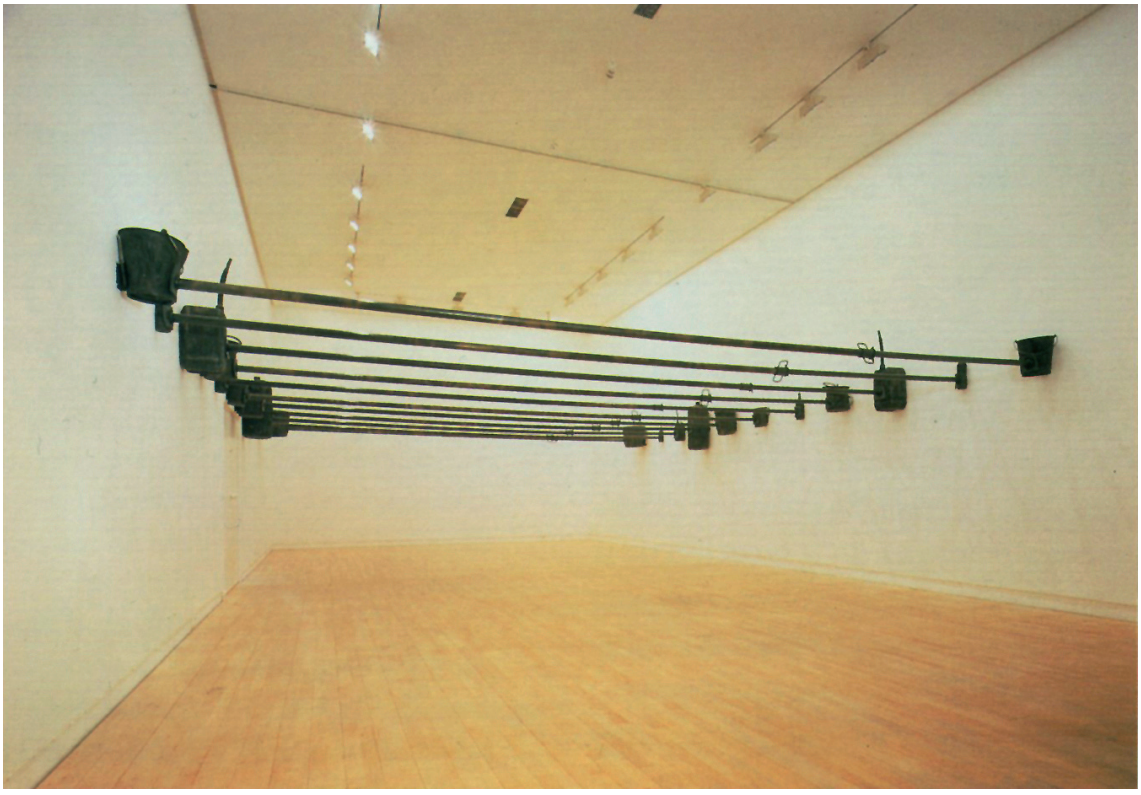
> A modo de un bloque de materia prima, el espacio de la galería parece haber sido esculpido, grabado, y modelado. Esto genera una ambigüedad sobre relaciones como continente/contenido, vacío/lleno, espacio positivo/espacio negativo, porque el espacio mismo se convierte en una forma escultural con un exterior imaginable, y esta forma, a su vez, es habitada por objetos que definen su trazado[119].

35. *Escultura de interior* [*Indoor Sculpture*], 1974
Jene Highstein

Esta misma estrategia es utilizada también por Chris Jennings, en *Saltar* [*Vault*] (1991). Llevada al extremo, la tensión adquiere aquí un componente de peligro, repeliendo al espectador, más que invitándole a entrar. Es la interacción de los objetos con los límites físicos y dimensión del espacio lo que genera esos sentimientos de atracción y repulsión simultáneos.

Las obras de Richard Serra se rigen por estos principios. Sus formas, como asegura Simón Marchán, parecen expansionarse y proseguir más allá de sus limitaciones físicas, operando sobre su contexto, y configurando un espacio donde se genera un campo de energías contrapuestas. Esta prolongación que experimenta la forma física hacia ese otro ámbito abstracto de fuerzas se hace evidente en obras como *Delineador* [*Delineator*] (1974-1975), que, según asegura el propio Serra:

36. *Memorias gemelas*, 1992
Jaume Plensa



> No tiene una forma. Podrías decir, tiene la forma de la habitación. No —la pieza no tiene la forma de la habitación. Hay una plancha en el suelo y otra sobre la cabeza. Y se genera un espacio por la posición de las dos. Cuando estás fuera de las planchas, la que está sobre la cabeza parece presionar hacia arriba contra el techo. Esa condición se invierte a medida que caminas por debajo de ella[120].

Cuando sus obras se emplazan en exteriores, la energía se dispersa, a falta de límites sobre los que rebotar, pero, al situarse en un interior, ésta se comprime por la falta del espacio necesario para fluir y escapar. La cantidad de energía generada no depende en ningún caso del dinamismo formal de las piezas —ni siquiera en sus *elipses*—, que, muy al contrario, no podrían reflejar mayor estatismo; es el peso de sus grandes planchas de acero, junto con la noción de gravedad, que se hace más o menos evidente en función de la estabilidad, o falta de ella, que presentan.

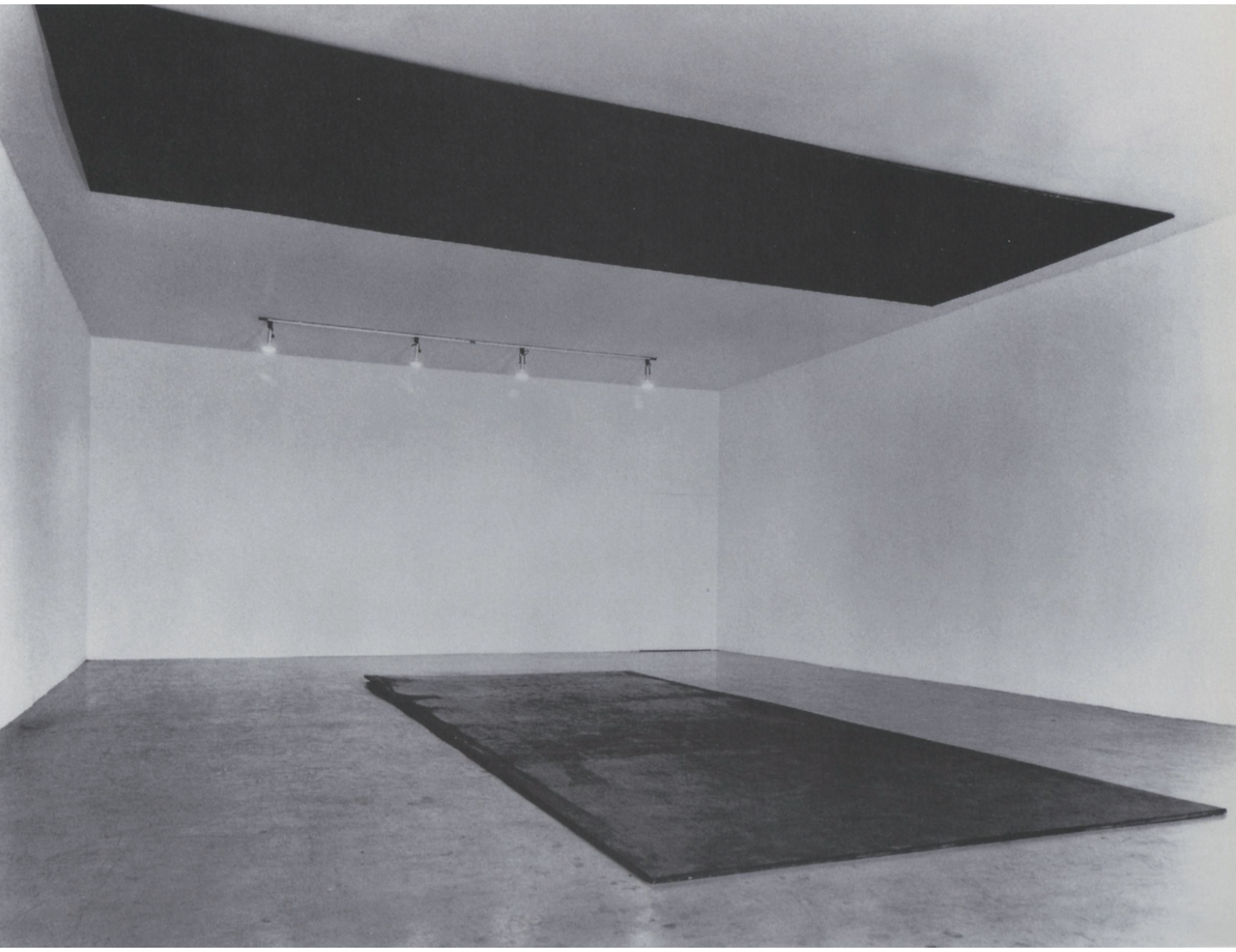
Al entrar en cualquiera de sus llamadas *elipses* retorcidas, que conforman corredores y espacios de tránsito, el espacio parece expandirse, hacerse mayor de lo que se adivina en el exterior. Desde fuera, son un objeto; desde el interior, un espacio, pues, entre otras cosas, aquello que las define como objetos es su contorno, y éste se desfigura al entrar en ellas. Se crea con ello un efecto de tensión y distensión que contradice la lógica de la oposición entre dentro y fuera. Ese efecto viene dado, en parte, por la inmersión en una experiencia perceptual completa, que apela a los sentimientos y temores más primitivos del ser humano. La necesidad de encontrar un eje para orientarse durante ese proceso de experimentación se ve frustrada durante el tránsito:

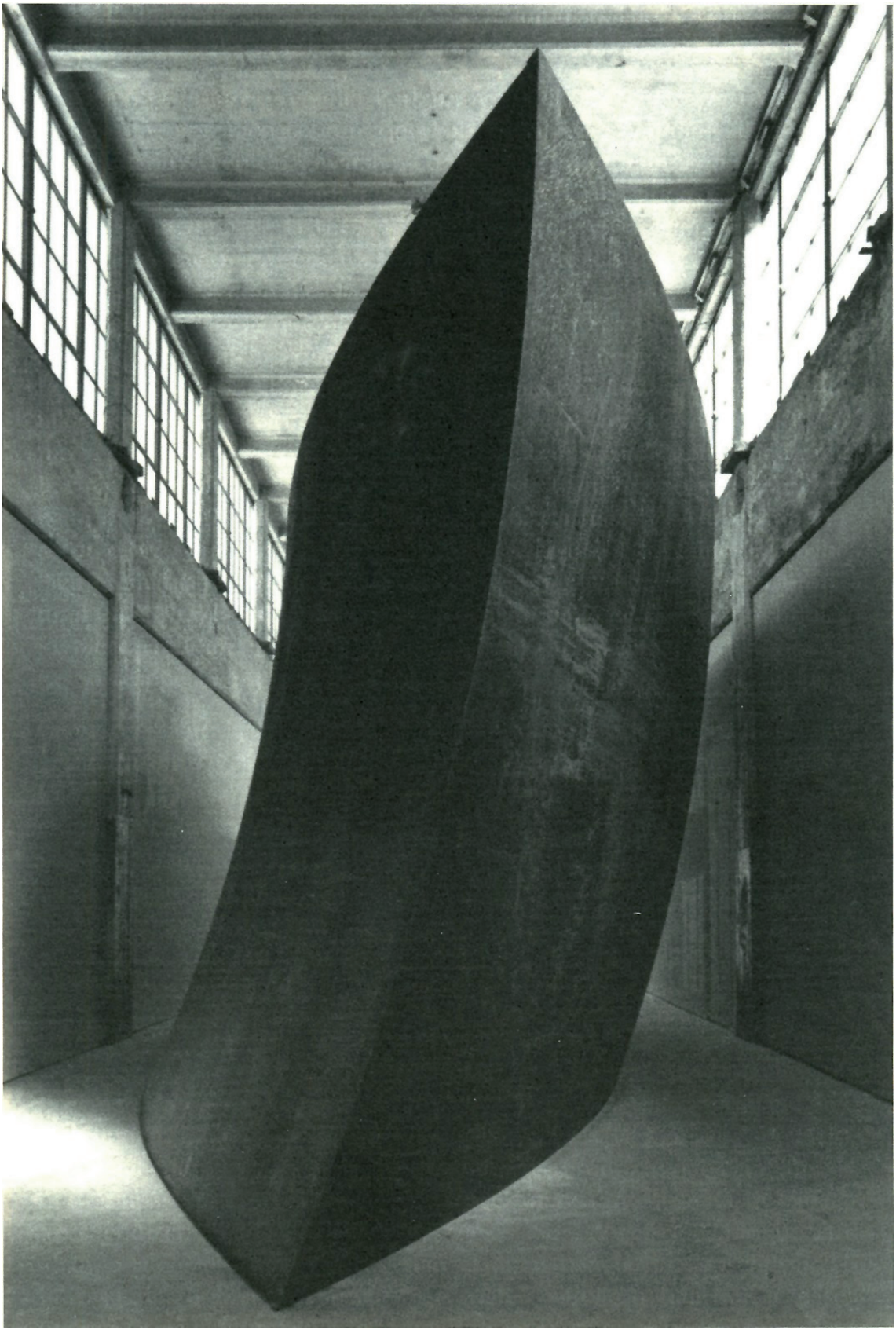
> No hay *axis mundi*. No hay una vertical con la que relacionar tus pasos. Todo se inclina de una forma u otra, y tienes que enderezarte a ti mismo. Y ni siquiera estás seguro de lo que significa enderezamiento[121].

37. *Saltar* [*Vault*], 1991
Chris Jennings

En las obras que son impenetrables, las paredes de las piezas presionan al espectador contra las paredes de la sala, como sucede en *Unión del toro con la esfera* [*Union of the Torus and the Sphere*] (2001), ubicada en un espacio en la fundación DIA:Beacon que apenas permite rodear la pieza:

38. *Delineador* [*Delineator*], 1974-1975. Richard Serra.





> Lo que viene inmediatamente a la mente del espectador es el efecto de semejante masa y peso sobre el cuerpo humano. La obra de Serra nos confronta con otra dimensión que no tiene nada que ver con aquella a la que estamos acostumbrados, y por tanto reconfigura el espacio a nuestro alrededor[122].

Las causas y las consecuencias de este efecto son su objeto de estudio en aquellas otras obras que son obstructivas psicológicamente, pero que no lo son físicamente, y se pueden penetrar. Así describe Wade Saunders la experiencia de *Delineador*:

> El cubo de espacio de aproximadamente 100 pies definido por el enfrentamiento de las dos planchas estaba tan cargado y era tan palpable como ningún otro en la escultura moderna. Ese espacio tenía su propio clima: el aire parecía más frío y denso; los sonidos se apagaban; los espectadores se movían con incertidumbre, como si una tormenta se aproximara. Yo no debía preocuparme por las 8.000 libras de acero que se cernían sobre mi cabeza más que por las toneladas y toneladas de aluminio y cemento del edificio que continuaban sobre mí —pero lo hice[123].

El peligro implícito en sus obras despierta la necesidad de protegerse de ellas y alejarse. Su sometimiento a disposiciones que contradicen su peso intensifica la sensación de amenaza. Pero mientras que ése, por sí solo, no es el principal objetivo de sus piezas, sí lo es de algunas obras de Bruce Nauman y Mona Hatoum, quienes se sirven de estrategias como la luz, el calor o el sonido para acentuar la experiencia perceptual más allá de lo visual.

Bruce Nauman es probablemente uno de los primeros artistas en preguntarse sobre el espacio interior, empezando por su propio estudio, espacio en el que, como él, todo artista invierte la mayor parte de su vida desarrollando su lenguaje, por lo que no sorprende que sea uno de los principales elementos sometidos a examen. A finales de los años sesenta empieza a realizar obras en su interior, en las que, por medio de la repetición, enfatiza determinadas acciones aparentemente insustanciales hasta el extremo de llegar a ser abstraídas de su propósito y su falta de significado:

> Quería la tensión de esperar a que algo ocurriese, y después simplemente te sumergirías en el ritmo de la cosa. Hay un pasaje en *Molloy*, de Beckett, acerca de transportar

39. *Unión del toro con la esfera* [*Union of the Torus and the Sphere*], 2001. Richard Serra.

> piedras de un lugar a otro, en los bolsillos del abrigo, sin que se mezclen. Es elaborar sin ningún propósito[124].

Precisamente eso les hace cobrar un nuevo significado como componentes de una estructura modular que se desenvuelve en el tiempo y el espacio. Ejemplo de ello son las videoperformances *Caminando de un modo exagerado alrededor del perímetro de un cuadrado* [*Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*] (1967-1968), *Contrapposto* (1968) y *Dando patadas en el suelo del estudio* [*Stamping in the Studio*] (1968). Este tipo de obras deriva hacia instalaciones que pasan a ser directamente experimentadas por el espectador, donde el espacio evoluciona de ser un objeto pasivo que es interrogado a convertirse en una entidad que parece poseer vida propia. Esto es así en *Pasillo verde claro* [*Green Light Corridor*] (1970), o *Habitación amarilla (triangular)* [*Yellow Room (Triangular)*] (1973) obras cuyos títulos son bastante elocuentes por sí solos de su falta de contenido más allá de la descripción de sus cualidades físicas. En ambas, como en *Sal de mi cabeza, sal de esta habitación* [*Get Out of My Mind, Get Out of This Room*] (1968), el espectador es empujado a salir de la obra mediante la creación de un ambiente en el que las condiciones lumínicas y sonoras cargan el lugar, como en Serra la energía, de barreras invisibles:

> El *Verde* [*Pasillo verde claro*] era una pieza muy poderosa, pero algunas personas entraban y la encontraban muy relajante, y otras personas la encontraban muy intensa. Yo creo que era bastante tensa. Y luego estaban las habitaciones amarillas que hice —nunca podría permanecer dentro[125].

Siguiendo la práctica de Nauman de violentar la propia estructura del espacio, Mona Hatoum realiza *La luz al final* [*The Light at the End*] (1989), consistente en un corredor que se estrecha hacia uno de sus extremos, donde se encuentran unas resistencias eléctricas que generan, al mismo tiempo, la luz que atrae al visitante desde la entrada y el calor que le hace alejarse llegando al final, atraído por lo inespecífico de la fantasmagoría roja suspendida en la oscuridad, al fondo. Ese mismo año, Richard Wilson realiza en Dinamarca *Luces guía* [*Leading Lights*] (1989), cambiando de sitio y agrupando los focos

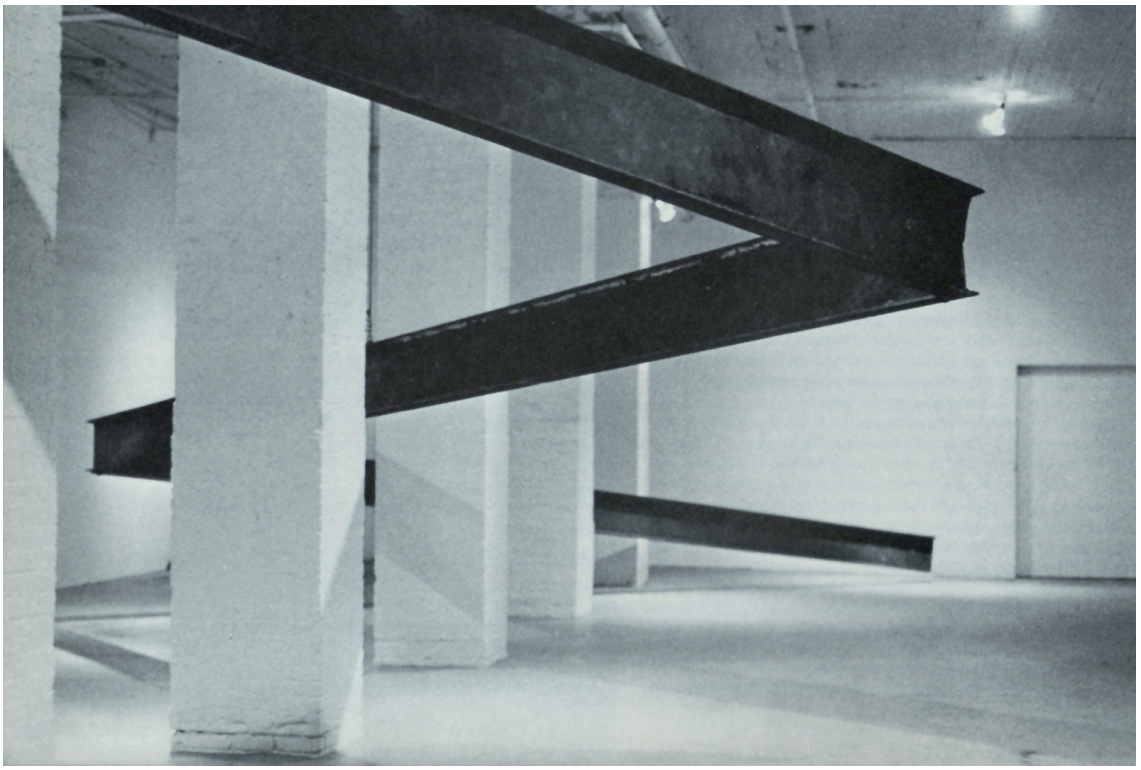
de la galería, de tal modo que el calor y la luz se hacían casi insoportables al acercarse a las ventanas, donde había sido recolocados. La obra pretendía sentar un diálogo entre la luz natural, tan escasa en cierta época del año en Dinamarca, y la luz artificial, que supuestamente debía servir para hacer visibles los objetos en la oscuridad. Aquí, por el contrario, hacía imposible el acto de mirar, quemando la retina, en una acción que no pretendía ser amenazante, según el propio artista.

Sin recurrir a la agresividad, los límites del espacio también son el centro de atención en otro tipo de obras a las que dan forma, donde el vacío de la galería es sustituido por cierto tipo de materia expansible y aleatoria, o conjunto de objetos que pueden ser tratados como tal. Su incorporeidad adquiere así una consistencia que traiciona su verdadera naturaleza y descubre características espaciales que de otro modo pasarían desapercibidas. La sustitución es sólo parcial en el caso de la *Habitación de tierra* [*Earth Room*] (1968-1977), de Walter de Maria, *20:50* (1987), de Richard Wilson, o *Campo para las Islas Británicas* [*Field for the British Isles*] (1993), de Antony Gormley, pero llegará a ser total en los trabajos de Rachel Whiteread y James Turrell.

40. *Habitación amarilla (triangular)* [*Yellow Room (Triangular)*], 1973
Bruce Nauman

En lo concerniente al conjunto de obras mencionadas, se puede tener en cuenta una estrategia intermedia que consiste en introducir un objeto que, de alguna manera, también usa el espacio como molde, no por tratarse de un material maleable, sino porque su estructura se adapta a él. Se utiliza una forma que recorra libremente un espacio, abarcándolo en su totalidad, atravesando vanos y usando pilares como puntos de anclaje para impedir que espacio y objeto puedan ser separados. El objeto usado, por tanto, está más cerca de ser un dibujo lineal carente de masa que un volumen cerrado. Ese objeto, en apariencia, por sus dimensiones y la forma en que está entrelazado con el espacio, no se puede sacar de él; tampoco meter, por lo que parecería que siempre estuvo ahí. Ambos comparten la misma configuración y forman un entramado que retuerce todo el espacio. Intentando dar un nombre a aquello que es introducido en el espacio, surge el siguiente problema, que plantea Kenneth Baker respecto a *Hombre frontera* [*Boundary Man*] (1974), de Richard Nonas:

41. *La luz al final* [*The Light at the End*], 1989
Mona Hatoum



> Uno se obligaba a cuestionarse a qué altura una forma así deja de ser lo que naturalmente llamaríamos un objeto, e, incluso, si estas formas eran demasiado largas para ser vistas como objetos, ¿entonces qué eran?[126]

Es la estrategia seguida por Charles Ginnever, en *Zeus* (1975), y Richard Nonas, en la obra mencionada y, años después, en su exposición para la Ace Contemporary Exhibitions, en 1989.

Walter de Maria instaló tres versiones de su *Habitación de tierra*, en Múnich (1968), Darmstadt (1974) y Nueva York (1977). La introducción de toneladas de tierra en el interior de estas galerías provocó una inversión que convertía lo que debía ser natural en artificial; el fragmento de naturaleza pasaba a ser un elemento antinatural, a pesar de su propia atmósfera, humedad y olor, dentro de un espacio construido con medios artificiales. En otro acto de inversión, lo que normalmente sería visto como un negativo, pasaba a ser un positivo; el espacio interior de la sala dejaba de entenderse como un hueco y ahora era un volumen. La obra actuaba como ya lo habían hecho algunas intervenciones en el entorno natural, según los ideales del land art:

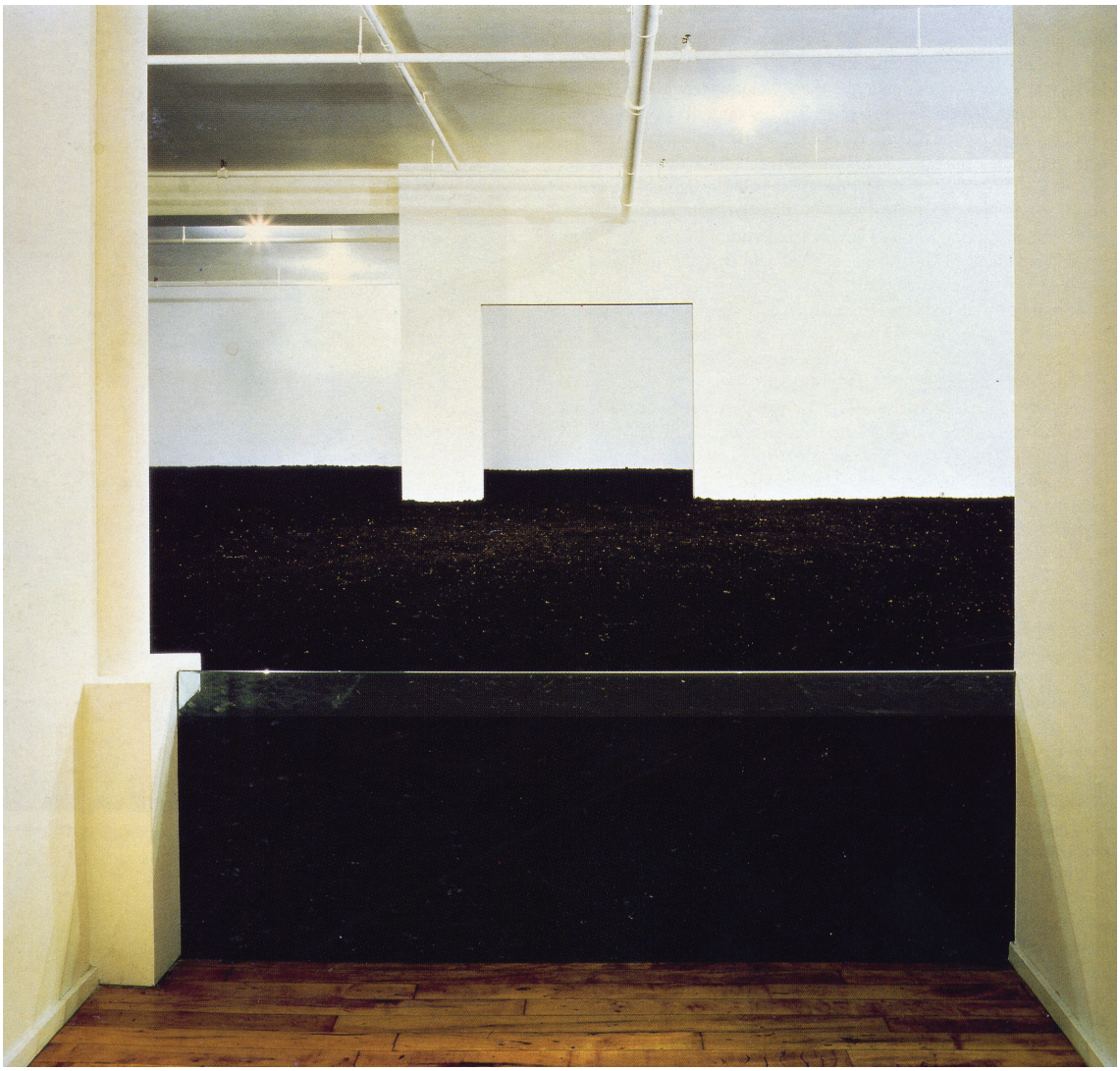
42. *Zeus*, 1975
Charles Ginnever

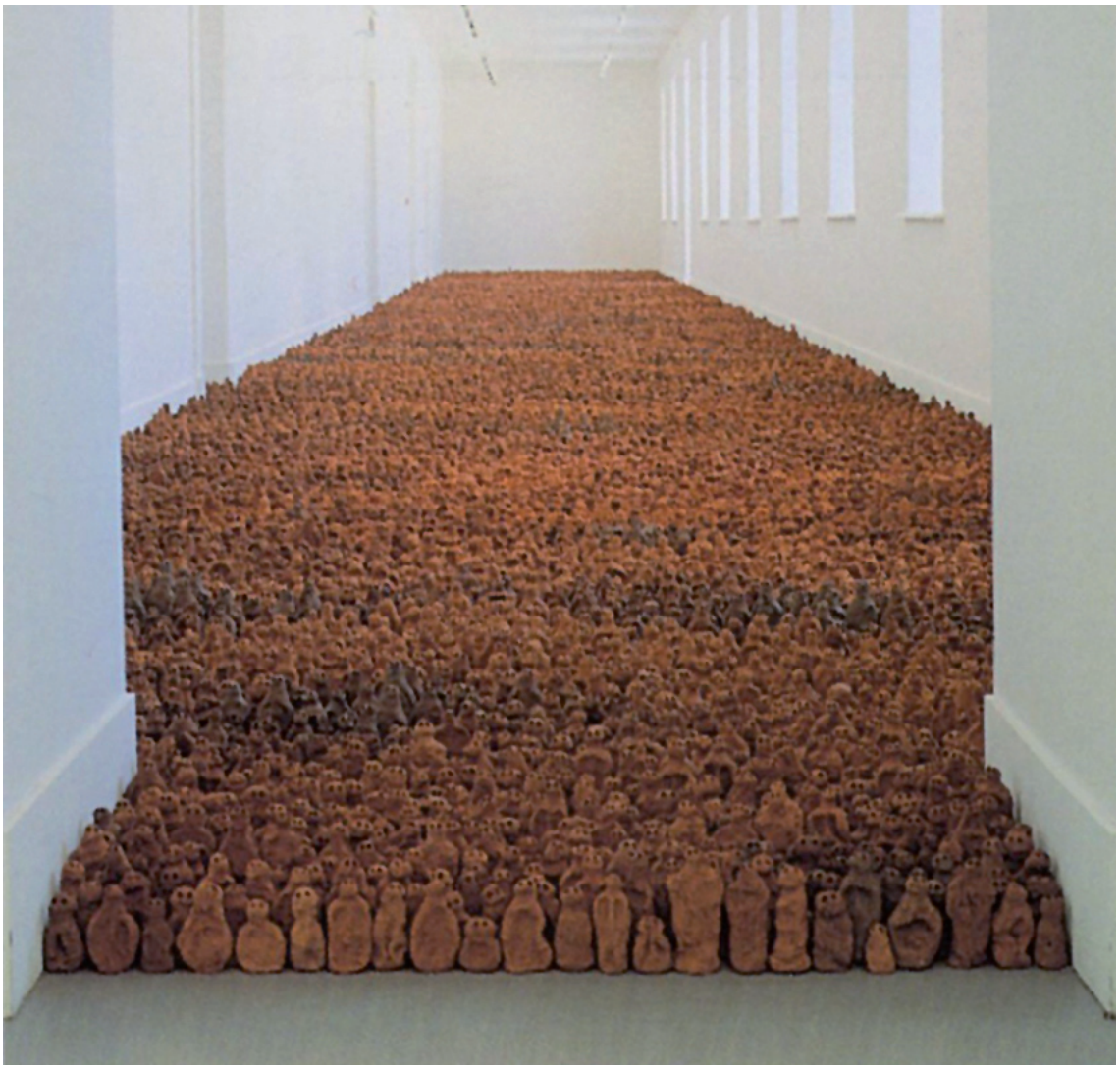
> El paisaje determinó la configuración de la escultura y al caminar junto a la obra el espectador/participante adquiere una consciencia de la topografía que, sin la implantación de la obra, no sería posible apreciar. La obra se refiere al terreno más que a sí misma[127].

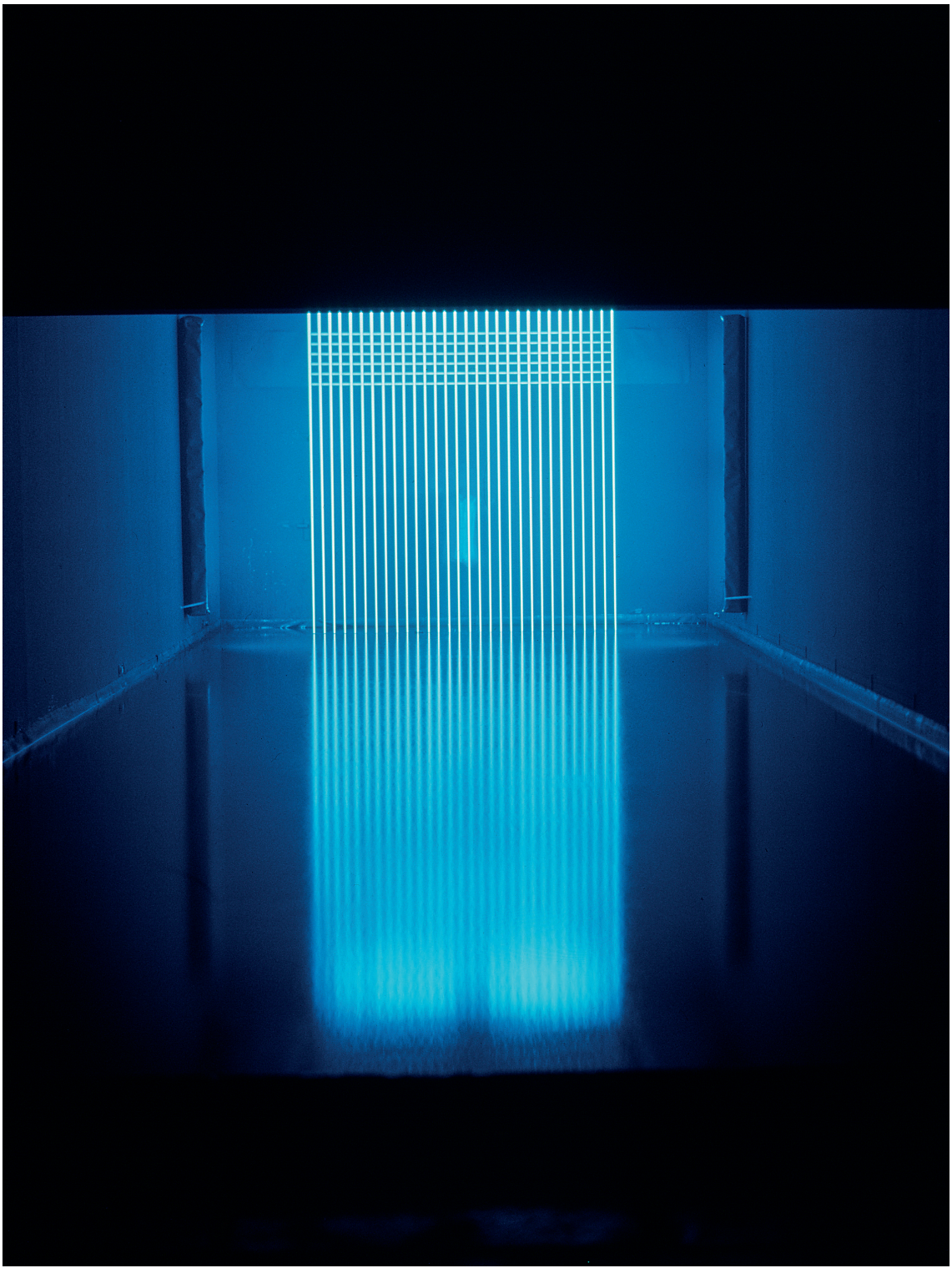
La obra a la que se hace referencia es *Traslado* [*Shift*] (1970-1972), de Richard Serra, que actúa sobre un espacio exterior del mismo modo en que la *Habitación de tierra* lo hace sobre uno interior. La obra de Walter de Maria tuvo lo que podría ser visto como una contestación dos décadas más tarde, en 1993, cuando Magdalena Jetelová realizó una intervención en el Belvedere de Praga consistente en atravesar diagonalmente una de las galerías con una gran masa de tierra que desafiaba la cuidadosa orquestación de verticales y horizontales del palacio; desde el interior, parecía que el edificio hubiese sido diseccionado. En ambas obras, la geometrización del elemento natural introducido dentro del espacio arquitectónico contradecía su naturaleza orgánica y caótica. El factor de indeterminación y el comportamiento relativamente autónomo de los

43. *Habitación de tierra de Nueva York* [*New York Earth Room*], 1977. Walter de Maria.

44. *Campo para las Islas Británicas* [*Field for the British Isles*], 1993. Antony Gormley.







materiales que haría suponer la utilización de la naturaleza como materia prima era anulado, no sólo en el hecho de introducirla en una galería de arte, sino, fundamentalmente, de ordenar sus componentes en función de un lenguaje que reproducía estructuras propias del minimalismo.

Ese mismo año, Antony Gormley instalaría su segunda versión de la serie *Campo* [*Field*], su *Campo para las Islas Británicas*, compuesta de varias decenas de miles de pequeñas figuras de arcilla secada al sol que sugieren formas antropomórficas. En la obra tiene una fuerte presencia la idea de la colectividad, como él mismo la llama, pues fue realizada en colaboración con cien voluntarios a los que se dieron instrucciones acerca del tamaño aproximado que debían tener las figuras. Como la *Habitación de tierra*, esta obra genera un deseo frustrado de penetrar el espacio, que parece estar completamente vedado por el empuje colectivo de millares de figuras que, a pesar de su deformidad, sugieren una fuerte presencia humana. La principal diferencia con la obra de Walter de Maria reside en el carácter animado de aquello que inunda el espacio, y en la presión que esa masa colectiva parece ejercer contra las paredes del espacio.

Esta faceta de la instalación como una obra a la que no se puede entrar físicamente parece contradecir su propia naturaleza y su origen de ruptura intencionada con otras formas de arte como la pintura o la escultura, que, originalmente, excluían la experiencia espacial. Otro ejemplo de ello es *Fons et origo* (1987), de Soledad Sevilla, una recreación del reflejo de la fachada norte del Patio de los Arrayanes en su gran alberca, en la que intervienen el agua, la luz y el sonido. A pesar de desarrollarse en el espacio, no es una obra literalmente envolvente, no permite ser penetrada por el espectador. Éste se ve obligado a contemplarla desde un punto de vista frontal, como se contempla un cuadro. La tensión entre lo vedado y lo permitido, la distancia y el acercamiento, es un recurso clave que, en esta obra, como en la *Habitación de tierra* o *Campo*, mantiene una atmósfera enigmática e inexplicable, al negar el acercamiento físico.

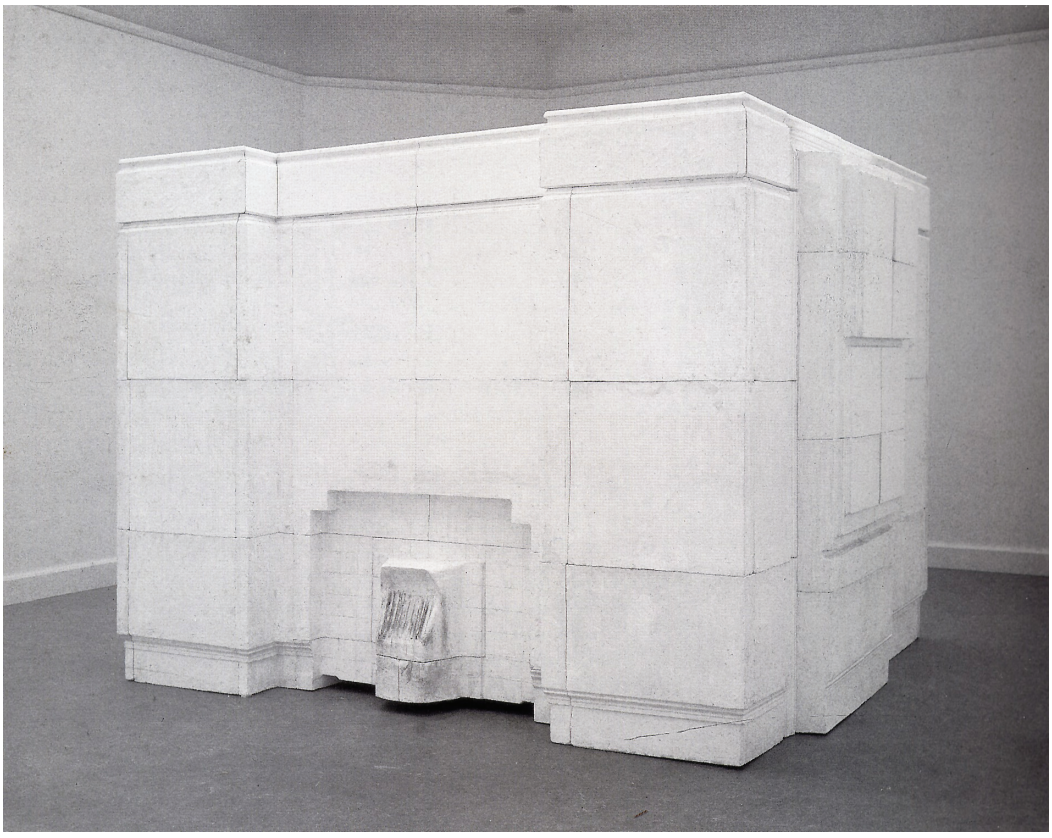
45. *20:50*, 1987. Richard Wilson.

46. *Fons et origo*, 1987. Soledad Sevilla.

Mayor sensación de estupor provoca *20:50*, de Richard Wilson, pues a eso apela, precisamente, ya que, al contrario que en las obras anteriores, la obra ha sido concebida para ser penetrada por el espectador, un poderoso recurso cuando se trata de transgredir la relación entre percepción y conocimiento. En este caso, la sala ha sido llenada de aceite industrial, y, utilizando el reflejo que ofrece su superficie, el artista «vuelve a construir, habiendo eliminado primero los presupuestos estandarizados acerca del espacio»[128]. Resulta casi imposible hacer una estimación sobre la verdadera capacidad de la sala, pues el reflejo generado por el aceite que la ocupa disuelve en gran medida sus límites. Sobre la superficie del líquido coinciden el plano medio de la sala, el techo y la sección superior de las paredes, lo que sitúa al mismo nivel el punto de vista del espectador y todo lo que se encuentra por encima de éste, acentuando aún más la ambigüedad. La confusión o la falta de referencias deviene en un sentimiento de inestabilidad sólo comparable a la atracción del abismo inaugurada por los artistas románticos.

El proceso de madurez de la obra de Rachel Whiteread comienza a partir de un momento demasiado posterior a los inicios de la postmodernidad, de forma que una cierta perspectiva histórica le ha permitido seleccionar y desarrollar alguna de sus propuestas. Mientras que su obra no puede en absoluto desvincularse de la herencia conceptual de este período, su modo de actuar y de evolucionar se aleja bastante del ritmo vertiginoso y del continuo fluir de ideas que lo han caracterizado. Al ser la figura de Bruce Nauman una de las más representativas de esta dinámica, es comprensible que su obra, tan extraordinariamente versátil, haya esbozado apenas una gran cantidad de proyectos que merecen una mirada más profunda. Whiteread centrará su atención en una de sus obras, *Un vaciado del espacio bajo mi silla* [*A Cast of the Space Under My Chair*] (1965-1968), para analizarla y llevarla hasta sus últimas consecuencias.

Aunque contrapuestas en apariencia, tanto la obra de Rachel Whiteread como la de James Turrell evidencian la ausencia del vacío haciendo visible lo invisible. Whiteread sugiere la existencia de un mundo macizo e inerte que



excluye cualquier atisbo de vida. Por el contrario, la materia que llena los espacios de Turrell no es excluyente, sino accesible. Ambas comparten, entre otras cosas, su origen y cimentación en la oscuridad. Así describe Whiteread el origen de *Armario* [*Closet*], (1988), una obra de juventud, un vaciado de un armario realizado en escayola y forrado en fieltro:

> Este trabajo originalmente provenía de un recuerdo particular de la infancia: sentarse dentro de armarios, el espacio y la oscuridad, y estar en una habitación completamente oscura, la sensación de un negro espacio afelpado[129].

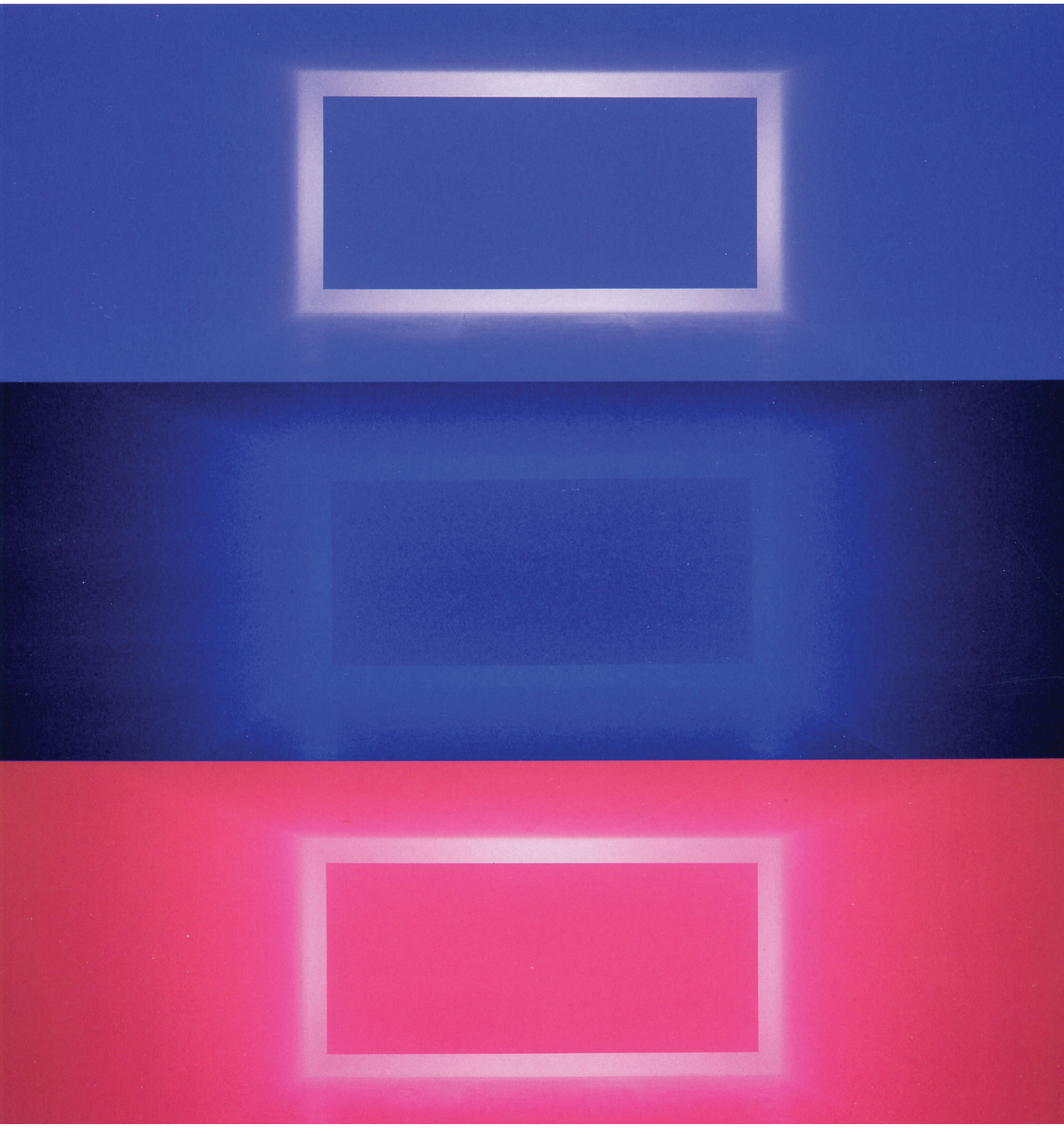
La contraposición aparente entre Turrell y Whiteread es reflejo de otra que podría llevar a la conclusión de que obras como *Espectro* [*Ghost*] (1990), *Habitación* [*Room*] (1993), o *Casa* [*House*] (1993), de Whiteread, son simples esculturas de bulto redondo, o, tal vez debido a su gran escala, monumentos. En ellas, la ausencia, por su eliminación, de los espacios que actúan como moldes se contrarresta con el objeto que ofrecen como resultado, pues llega a ser aún más elocuente que el original, a la vez que extraño, en lo concerniente a la estructura y la geografía del espacio. Como contrapartida, en el año 2005, realiza *Dique* [*Embankment*], un proyecto para la Sala de las Turbinas, en la Tate Modern de Londres, que se concibe como una instalación, formada por catorce mil vaciados en polietileno de cajas de cartón. A diferencia de las obras mencionadas, *Dique* es penetrable, ya que se plantea como una acumulación de objetos que forman, en su disposición, un recorrido. Es una de sus pocas obras que permite la inclusión del espectador, pues el espacio deja de ser entendido como un negativo macizo para ser visto como un vacío, el que los objetos dejan entre sí. Sorprende el hecho de que, a pesar de esta circunstancia, la consciencia del espacio —no necesariamente el espacio en el que se instala la obra, sino el espacio en general— sea mayor en aquellos otros objetos que en *Dique*.

47. *Espectro* [*Ghost*], 1990
Rachel Whiteread

La experimentación con las posibilidades y limitaciones de la imaginación en la obra de Turrell ha sido vista como el objetivo de sus piezas:

> La obra de Turrell tiene un aire contenido y elevado, silencioso e intencionado; nos hace pensar en pinturas de Mark Rothko, trasladadas a las tres dimensiones y a las condiciones

48. *Casa* [*House*], 1993
Rachel Whiteread



> de luz reales. Y de la misma manera que una vez las pinturas de Rothko fueron tachadas de «vacías» —al no haber nada que una mirada casual pudiera ver, más allá de un par de rectángulos de colores difusos—, los montajes de Turrell pueden ser considerados, por algunos, como incompletos. Pero, al cabo de unos minutos, la cuestión de lleno versus vacío se vuelve sobre sí misma; al contemplar estas plácidas y augustas cámaras de luz, nos vemos enfrentados —tal vez de una manera mucho más vívida que con cualquier pintura actual— con las reflexiones de nuestra propia mente que crea sus ilusiones y orientaciones, y esto se convierte en el «tema» de la obra. El arte que transmite no está delante de nuestros ojos. Está detrás[130].

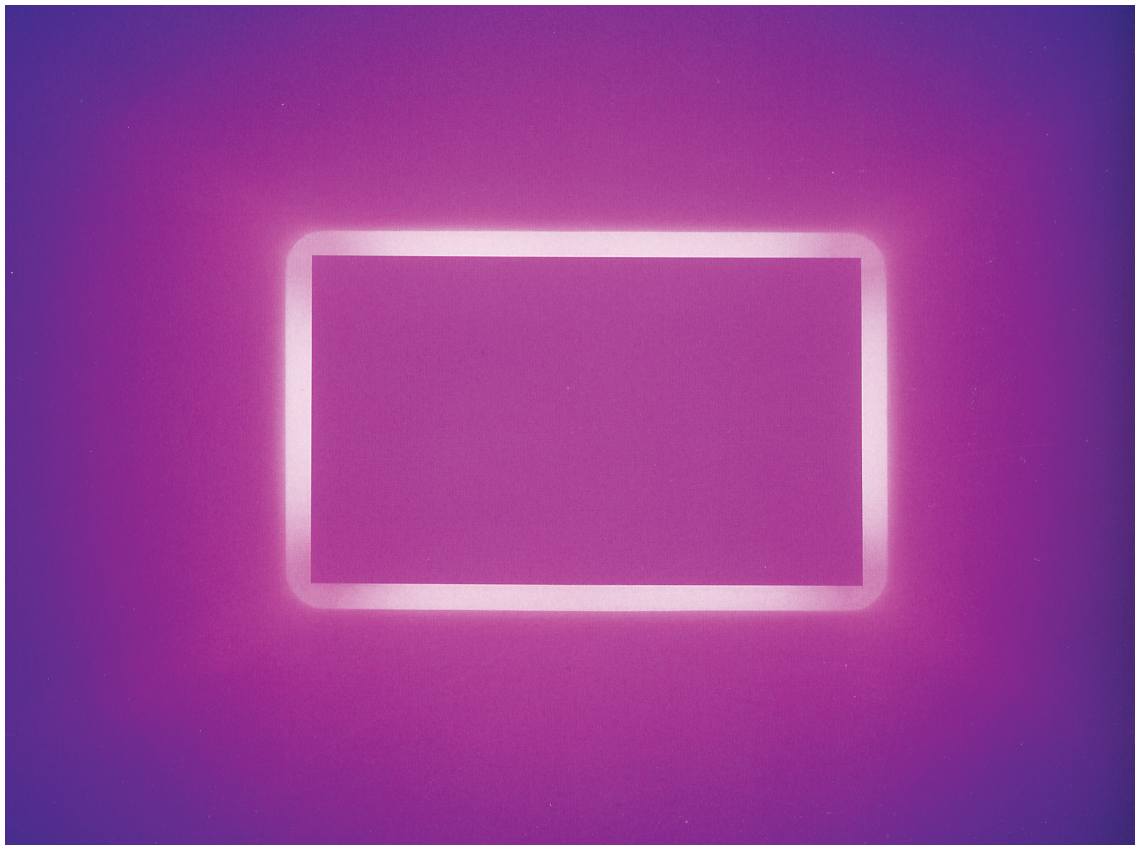
La luz aquí difiere de la de otros artistas que han trabajado a partir del mismo recurso, como Dan Flavin o Robert Irwin. La suya proviene de una fuente que permanece siempre oculta, y parece irradiar desde el interior de las partículas de oxígeno que inundan el espacio. Tradicionalmente, la luz ha sido descrita en función de las restricciones de la percepción humana, al dar por supuesta la necesidad de un cuerpo ajeno a sí misma para poder ser percibida, habiendo reducido a conceptos demasiado abstractos sus propios componentes físicos:

> La existencia de la luz está fuera de duda. Existe porque la vemos, o más bien porque vemos aquello que ilumina[131].

En los espacios de Turrell, sin embargo, parece más bien existir como cuerpo independiente, disociable de «aquello que ilumina», y poder desprenderse, al igual que los vaciados en cemento de Rachel Whiteread, del recipiente que la contiene y la moldea. Por esta razón, entrar en sus espacios es como penetrar en una materia densa, casi palpable. Hasta tal punto su autonomía con respecto al recipiente es tan significativa, que, antes que a contribuir al conocimiento convencional del espacio que la luz había proporcionado hasta el momento, Turrell aspira a distorsionarlo para ofrecer nuevas formas de entender ese espacio y su relación con ella. Mientras que los objetos de Rachel Whiteread ofrecen una descripción que atiende a unos límites físicos reales, las piezas tridimensionales de Turrell los diluyen mediante la luz, para recrear espacios irreales:

49. *Crecida* [*Rise*], 2002
James Turrell

> Me interesa la luz invisible, la luz perceptible tan sólo en la mente. Una luz que parece no disminuir su intensidad por la llegada de los sentidos. Quiero hablar de la luz que vemos



> en los sueños y hacer espacios que parezcan provenientes de esos sueños y que resulten familiares para aquellos que habitan esos lugares[132].

La neutralización de las fronteras confirma, una vez más, al igual que en la obra de Fred Sandback, la necesidad de definirlas. Sin límites sobre los que la retina pueda descansar, la visión deambula buscando inútilmente un punto de apoyo y el plano del suelo se convierte en la única referencia estable para el espectador, que entra en un estado de desorientación casi hipnótico. Esta forma de plantear diferentes condiciones perceptuales supone un paso más allá con respecto al trabajo de Sandback, que todavía permitía unos mínimos factores para impulsar el proceso de recomposición. Turrell, en cambio, se concentra en crear situaciones inconcebibles para la mente.

De un modo parecido, aunque sin llegar a provocar la tensión retiniana que caracteriza a Turrell, Hans Hemmert, en su serie de fotografías *Hogar marco* [*Home Frame*] (1995-1999), desdibuja el perfil arquitectónico del espacio, envolviéndolo con una membrana de látex amarillo. El látex es inflado hasta ocupar al máximo la capacidad de las salas intervenidas, de modo que los objetos en el interior y la geometría del espacio quedan sumergidos bajo una epidermis casi orgánica. Sin embargo, a diferencia de Turrell, esa disolución es una invitación a descubrir el espacio que hay debajo siguiendo las claves que ofrecen las protuberancias que quedan visibles; los espacios de Turrell, por el contrario, son un espejismo engañoso de un espacio que no se puede reconstruir.

50. *Lo que flota* [*Floater*], 1999
James Turrell

51. *Hogar marco*
[*Home Frame*], 1995-1999
Hans Hemmert

HAMLET: ¡Dios santo! Encerrado en una cáscara de nuez me tendría por rey del espacio infinito[133]. W. SHAKESPEARE

3. LA MALEABILIDAD DEL ESPACIO. LA SALA DE EXPOSICIONES COMO MATERIA PLÁSTICA.

3.1. Inversión y uso de la escala.

Al final del relato *La esfinge*, Edgar Allan Poe desvela el misterio de un monstruo de enormes proporciones que el protagonista cree ver a través de su ventana, deambulando por una lejana colina. Su tamaño es sólo una ilusión, que acrecienta la exagerada proximidad con él, ya que, por supuesto, no se trata de un monstruo, sino de un insecto, una mariposa nocturna:

> Ni es tan grande, ni tan lejano como os lo imagináis; porque, de hecho, como se desliza a lo largo de un hilo puesto en la ventana por alguna araña, veo que la longitud mayor es de menos de una pulgada, y que está situado a menos de una pulgada de la pupila de mis ojos[134].

Cuidando mucho el enfoque, podría haberse tomado una fotografía de esta situación, que, efectivamente, pareciera neutralizar la distancia entre la ventana y el horizonte, aplanando las superficies y reubicando al mismo nivel los objetos situados en ese área. Una operación así establece correspondencias engañosas que no responden a la realidad, y, sin embargo, el problema de la escala ha dado origen a la obra de artistas que han adoptado como recurso la modificación del tamaño preconcebido de las cosas.

Uno de esos artistas es Claes Oldenburg, quien, como artista pop, asumirá en su iconografía los elementos de lo doméstico, multiplicando sus dimensiones

y trasladándolos a la esfera de lo público. No es, en realidad, la escala de sus esculturas —que probablemente no superan la monumentalidad de las de Richard Serra, Tony Smith o Ronald Bladen—, sino el tamaño que concede a objetos que son referenciales lo que establece su singularidad con respecto a los artistas citados, que prefieren recurrir al uso de formas abstractas. Es el caso de *Estaca de amarrar* [*Stake Hitch*] (1984), una escultura que representa una soga atada a una estaca que se hunde en el suelo y parece anclar el edificio al completo. La ilusión abarca el espacio más allá del suelo y el techo, no sólo porque la obra continúa a cuatro metros de profundidad bajo el suelo, con la forma del extremo de la estaca realizada al máximo detalle y oculta al público.

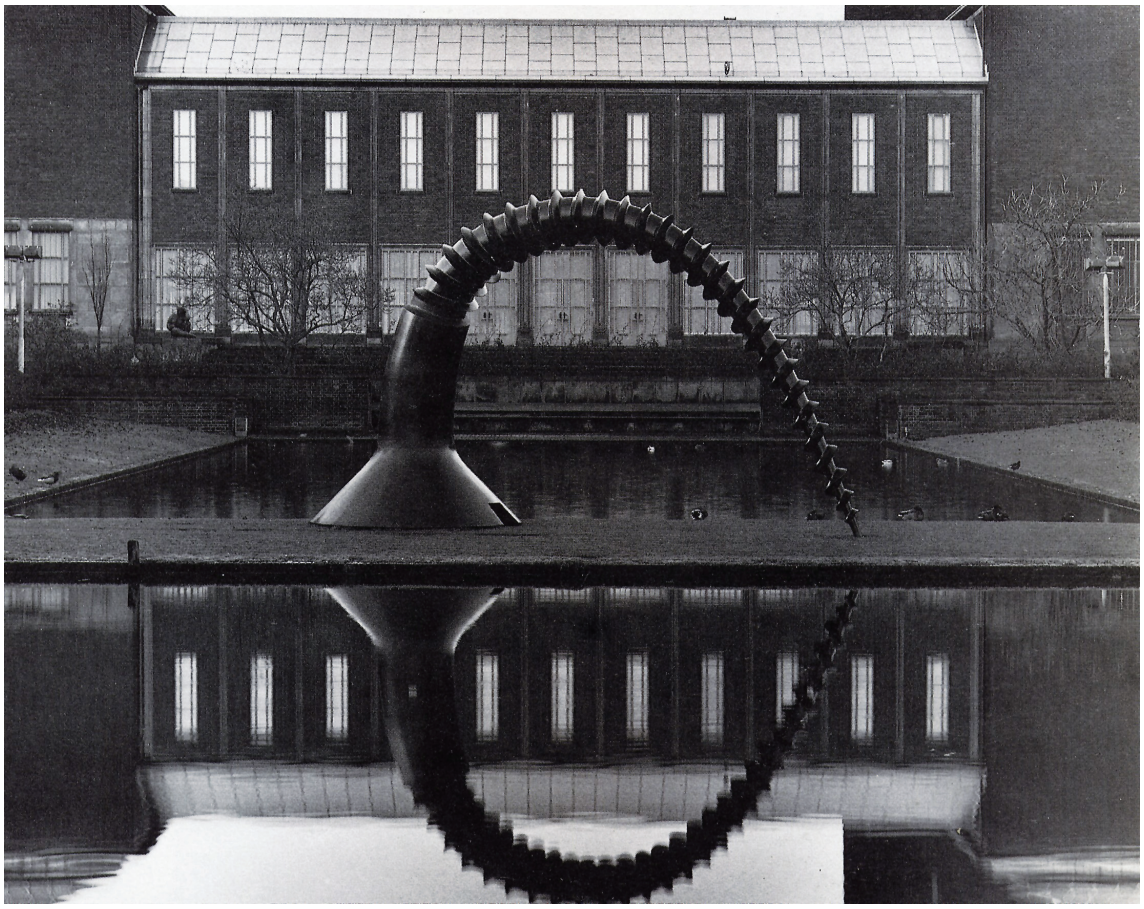
Comparten también esta característica algunas obras de Mona Hatoum, como *La gran moledora (Mouli-Julienne x 17)* [*La Grande Broyeuse (Mouli-Julienne x 17)*] (1999), pensadas para interactuar con los espacios cerrados para los que son realizadas. Ambos artistas conocen la influencia que el cambio de escala puede ejercer sobre el espectador:

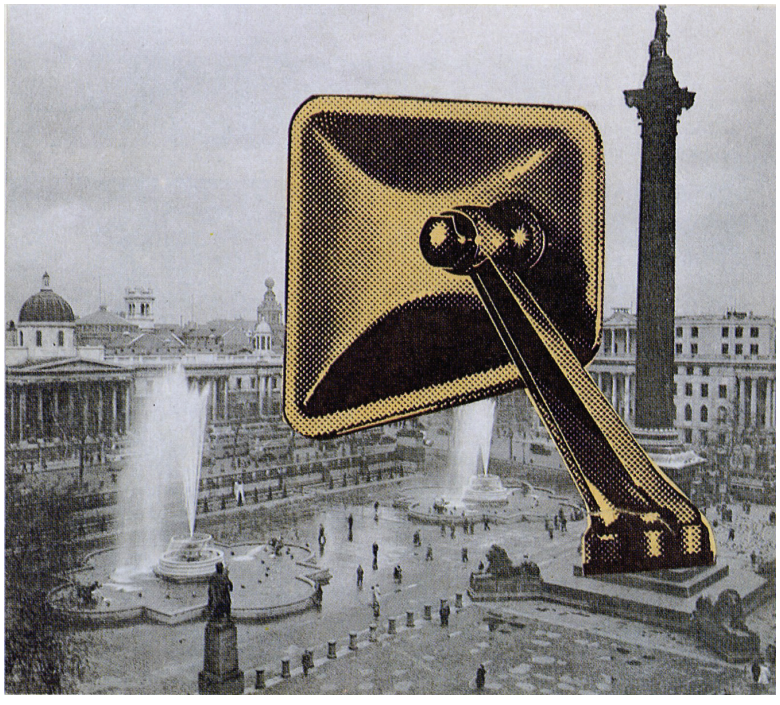
> Si adoptan una escala extrema, son conscientes de que otorgan características concretas a las obras: cuando en éstas eligen la pequeña escala, el espectador controla la obra como conjunto, y en su mirada asoma la segura complacencia del que domina visualmente un gran espacio; cuando eligen la grande, el espectador se sabe observado, e invadido el espacio de diálogo natural con la obra. Las reglas de la visión no las define él, que además se siente incómodo, relegado[135].

52. Arco tornillo [*Screwarch*], 1983
Claes Oldenburg

Para llegar a conseguir un resultado sugestivo ha sido necesaria, a lo largo de la historia, la realización de modelos a pequeña escala, con el fin de conseguir el máximo control sobre algo que, con sus medidas definitivas, sería imposible dominar. Las maquetas, por tanto, son uno de los pasos previos para la mayoría de los artistas que hacen arte público, pero también para todos aquellos que deben trabajar con volúmenes muy superiores a su propio tamaño. Tanto Oldenburg como Hatoum ya disponen de éstas, por así decirlo, sin necesidad de elaborarlas, pues utilizan objetos, nuevos ready-made, extraídos del entorno cotidiano. Así, pues, sólo han tenido que reproducir íntegramente los modelos seleccionados y ampliar enormemente su tamaño.

53. Espejo retrovisor en el lugar de la columna de Nelson, Trafalgar Square [*Rear View Mirror in Place of Nelson's Column, Trafalgar Square*], 1966
Claes Oldenburg





El objetivo de la elaboración de una maqueta consiste en reducir a una escala inferior a la humana las unidades básicas que configuran la obra definitiva —el objeto y su contexto—, para conseguir establecer una situación de predominio del artista sobre el trabajo que va a desarrollar. Esta estrategia le permite solucionar por sus propios medios dificultades que, actuando sobre grandes volúmenes, escaparían a sus propias posibilidades.

La pintura ya había conseguido, mediante procedimientos de ilusionismo, introducir en un espacio real un fragmento de espacio, y de realidad, ficticios. Para ello, debía recrear una tercera dimensión de la que el soporte pintado carecía. Este objetivo dejó de serlo cuando, hacia los inicios de la vanguardia, ciertas convenciones pictóricas —como la perspectiva— dejaron de ocupar un lugar preeminente.

No obstante, el espacio que la pintura recrea o altera se construye con materiales ajenos al que es utilizado como modelo. Lo que algunas obras han demostrado, a diferencia de la pintura, es que el espacio recreado o alterado es el espacio real para el que son concebidas, la galería de arte, que se convierte en modelo y material de representación, al mismo tiempo, y puede ser manipulado sin alterar sus componentes físicos. Utilizando otros objetos que actúan sobre su percepción, el espacio será modelado como un objeto más, abarcable desde cualquiera de sus ángulos, convirtiéndose, a la vez, en maqueta, dúctil a pesar de sus dimensiones, y en obra definitiva, en la medida en que la disposición de los elementos en su interior así lo favorezca. De este modo, parece desaparecer la diferencia de escala entre el artista y el espacio que aborda.

Esta metáfora del espacio de la sala de exposiciones como maqueta se fundamenta en el aspecto final de las obras a las que hace referencia. La coincidencia de lo representado con su referente, aparece magistralmente ilustrada en el siguiente fragmento, que Jorge Luis Borges atribuye a un ficticio Suárez Miranda, y que incluye en *El hacedor*:

> En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del imperio toda una Provincia. Con el

> tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisfacieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él[136].

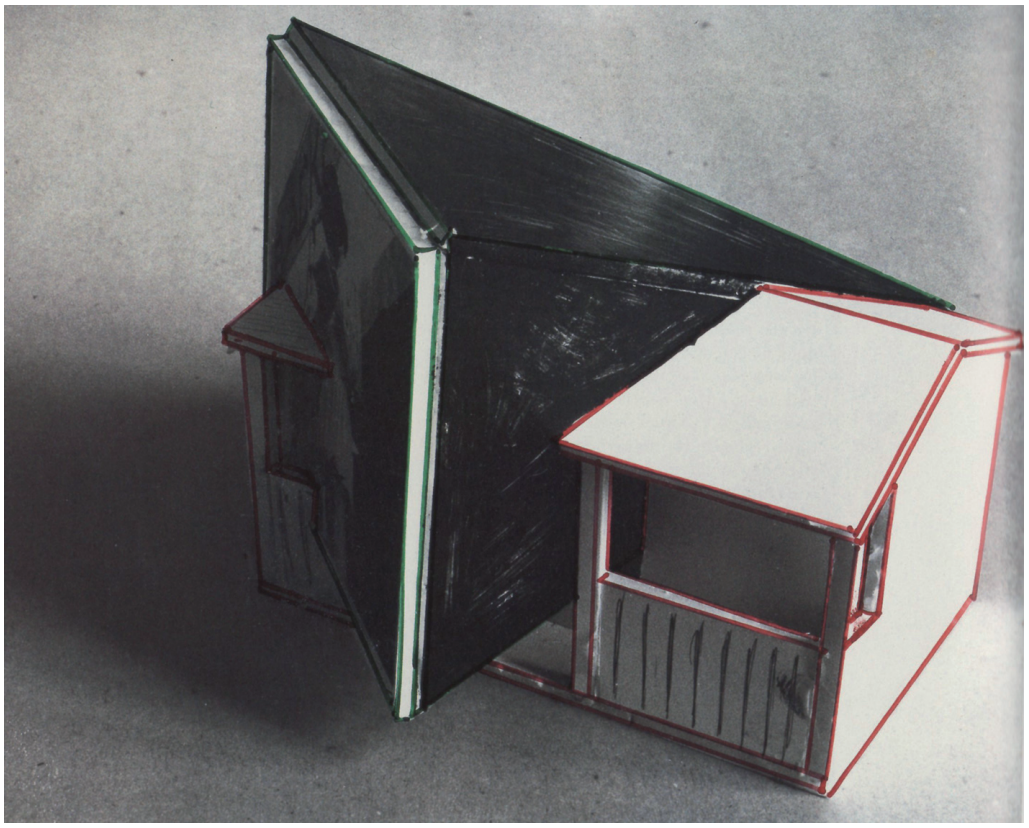
Abarcar el espacio de esta forma sólo es posible a partir del trabajo del artista en colaboración con una serie de expertos, arquitectos, e ingenieros que siguen sus indicaciones y traducen, multiplicando su tamaño, lo que dicta la maqueta que es el punto de partida. Ésta puede haber sido realizada por diferentes medios y recoger más o menos información sobre el resultado final: desde la que es elaborada al máximo detalle, que cierra la obra y todas las decisiones que se tomarán sobre ella desde el primer momento, hasta la que está hecha de cartón, recortes de papel y otros materiales más provisionales, que parece responder a una mayor flexibilidad a la hora de decidir cuestiones de acabado y dejar cabida a determinados accidentes azarosos, como las que suele fabricar Richard Wilson.

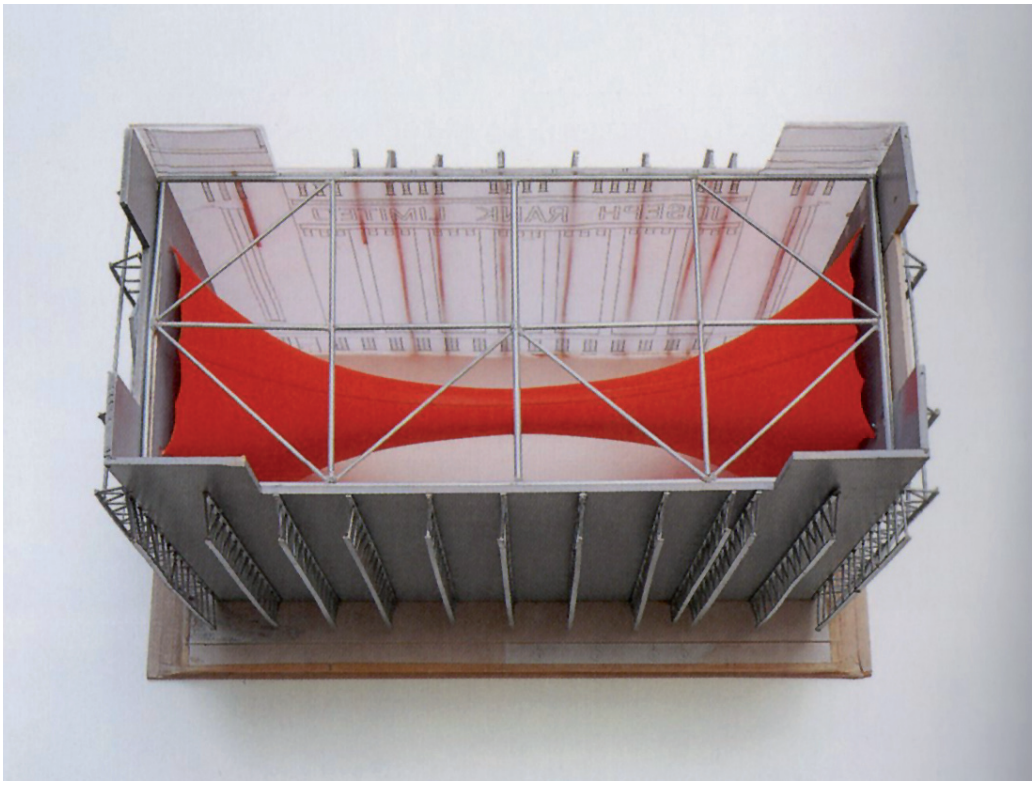
El primer caso se ajusta más al método de Anish Kapoor, que trabaja insistentemente en maquetas desde las que resolver todo tipo de problemas técnicos y compositivos, sobre medios tan diversos como el plástico o el modelado digital. Así pudo verse en una exposición dedicada a las que había producido en sus últimos 24 años de trabajo, *Lugar/No lugar* [*Place/No Place*], en el Royal Institute of British Architects de Londres, en el año 2008. *Taratantara* (1999), por ejemplo, se asemeja bastante, en términos de conjunto y composición, a su réplica a pequeña escala. La obra y su soporte, un gigantesco almacén para albergar grano, son una sola unidad, pues no parece haber transición entre una y otro. El lugar y, más allá, su contexto, parecen estar subsumidos bajo la influencia de una energía poderosa, que sometiera al conjunto a la misma tensión que domina la enorme membrana que ocupa el espacio del hangar, transformándolo en un inmenso negativo semejante a un agujero negro.

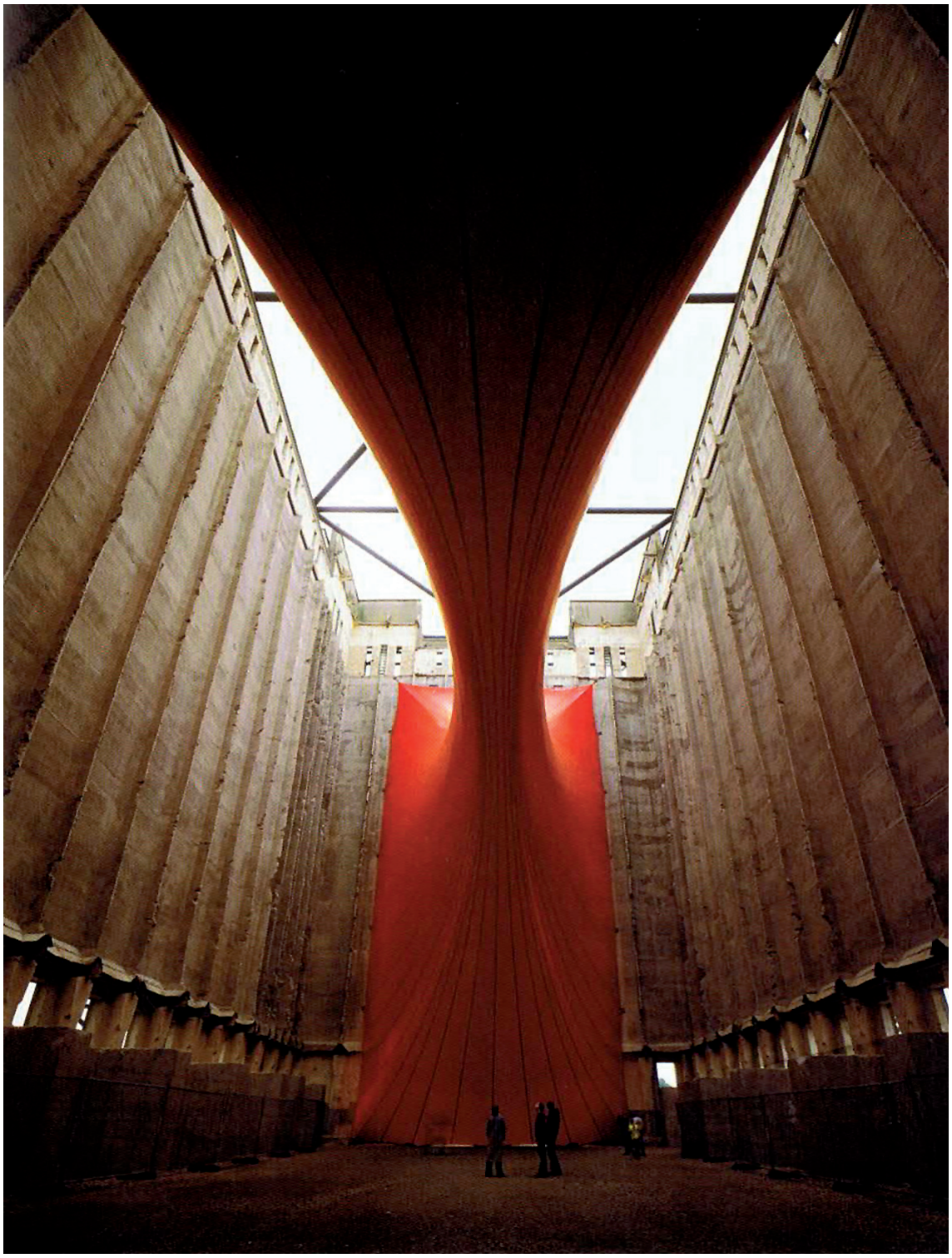
Volviendo sobre el aspecto final del tipo de obras en las que la diferencia de escala no parece existir, se podría decir que destaca en ellas la apariencia de ingravidez. Aunque muy distintas entre sí, tres obras pueden ilustrar bien

54. Maqueta de *Concierto para Hyde Park 2* [*Hyde Park Concert 2*], 1993. Richard Wilson.

55. Maqueta de *Taratantara*, 1999. Anish Kapoor.







esta idea: *Pared blanca/Agujero negro* [*White Wall, Black Hole*] (1993), de Andrea Polli, el proyecto no realizado *La bisagra salta* [*The Joint's Jumping*] (1996), de Richard Wilson, y *Galería elevada* [*Elevated Gallery*] (2001), de Elmgreen and Dragset.

En *Pared blanca/Agujero negro*, el espacio es expuesto a los efectos del sonido de la calle, que es amplificado hasta estremecerlo al completo. En el interior, las paredes han sido cubiertas de harina, que, debido a las sutiles vibraciones, cae progresivamente al suelo. Sobre las paredes queda un dibujo casi estratigráfico en constante variación, lo que, sumado al latido que parecen emitir, otorga al espacio una extraña apariencia de ente animado. Menos sutil en términos de efectismo es *La bisagra salta*, de Richard Wilson, un proyecto no realizado en el que un edificio iba a ser delineado con luces de neón que permitirían distinguir su perfil al anochecer. Una estructura luminosa semejante sería superpuesta a la primera, en un ángulo ligeramente inclinado, y ambas, encendidas y apagadas alternativamente, harían parecer que el edificio era sacudido de arriba a abajo a manos de un coloso.

Retomando el cauce de las prácticas artísticas de los años setenta que cuestionaban el cubo blanco, por tratarse de un lugar cargado de significados que interferían y condicionaban la práctica artística, los artistas Michael Elmgreen e Ingar Dragset adoptan ese papel desde una perspectiva actual. A diferencia de la mayoría de los experimentos de aquella época inspiradores de su discurso, en sus obras hay un fuerte componente esteticista que se manifiesta en la limpieza y pulcritud de sus acabados, lo que, de alguna manera, refuerza su teatralidad.

El conjunto de obras que mejor refleja estas ideas es la serie *Estructuras sin poder* [*Powerless Structures*], empezada en 1995, donde abordan la revisión postmoderna de la ideología del cubo blanco desde el humor y el distanciamiento propios de un tiempo en que se da por asumida la existencia de dicha ideología en cualquier espacio expositivo actual, ya sea un cubo blanco o no. En una de las piezas de la serie, *Galería elevada*, una sala

56. *Taratantara*, 1999. Anish Kapoor.

de exposiciones de dos habitaciones y sin suelo se presenta levantada por dos globos gigantes que la mantienen en suspensión. En *Indicios de una historia que nunca existió* [*Traces of a Never Existing History*] (2001), de la misma serie, una galería de arte contemporáneo, como se lee sobre la puerta, aparece semienterrada en el suelo, como una metáfora visual de su título. En *Museo en esquina* [*Cornered Museum*] (2005), una estructura cúbica, con la palabra «museo» inscrita sobre la puerta, parece haber caído violentamente desde las alturas y aterrizado dentro de la, a su vez, sala de exposiciones que la alberga. Estas obras guardan en común un tono irreverente y lúdico heredado del dadaísmo, como también lo es la invención de ese nuevo ready-made en que convierten el espacio expositivo.

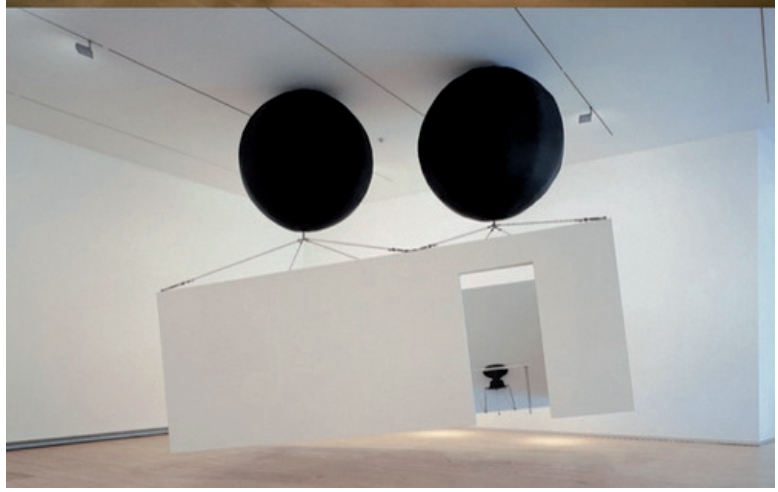
Este discurso se traduce de un modo similar en ciertas obras de Glen Seator, como *Gabinete* [*Cabinet*] (1995), una réplica exacta de la oficina de la galería donde se expone la obra, inclinada diagonalmente y apoyada sobre una arista. La aparente inestabilidad del conjunto que le otorga esa posición inexplicable y grotesca sólo puede ser comprendida desde el interés por caricaturizar los mecanismos artísticos actuales de producción y consumo del arte. *B.D.O.* (1997), esta vez una reconstrucción de la oficina del director dentro del Whitney Museum, comparte las mismas características.

Todas ellas son una consecuencia del proceso de profanación del espacio expositivo iniciado por el minimalismo, expresadas desde el distanciamiento y la falta de vehemencia de las experiencias más tempranas. De un modo menos sutil y mucho más literal que Elmgreen and Dragset o Glen Seator, Richard Wilson destruye parcialmente el valioso espacio de la galería de arte en la instalación *Engranajes para introducir* [*Jamming Gears*] (1996). En ella, la galería en que se encuentra parece haber sido encajada violentamente en el lugar de otro espacio en que estaba teniendo lugar una actividad distinta, la que desarrollan el espacio que forma parte de la obra y la máquina elevadora. Según Shoueng Man:

> Que los agujeros perforados expongan las capas del firme bajo el suelo, y también secciones de la pared servía como recordatorio de que el espacio de la galería no

57. *B.D.O.*, 1997. Glen Seator.

R LANDAU GALL



está sólo dentro, sino que también está construido, contenido y nivelado. Su sensación de solidez y permanencia son ilusorias y se vienen abajo cuando se mira lo delgados que son los cimientos, lo cerca que está el suelo del firme y cómo han sido hechas las paredes[137].

3.2. Proyecciones de la imaginación.

Se podría afirmar que parte del poder que ejercen las obras resultantes de la consideración del espacio como materia plástica se debe al hecho de hacer uso del interior de la sala de exposiciones, un espacio que comparte todas sus características estructurales con cualquier habitación de cualquier espacio doméstico, con paredes, suelo y techo. En la génesis de estas obras van a tener un gran peso las experiencias vividas durante la infancia de sus autores.

Desde que, en el siglo XIX, la individualidad del artista empieza a cobrar importancia sobre el relato de hechos ajenos al propio artista, éste comienza a indagar en su propio pasado e identidad y a incorporarlo a su obra. Este hecho se acentúa con la llegada de las vanguardias, y, en particular, del surrealismo, que centra su atención en las experiencias infantiles como materia prima para el arte. A partir de ese momento, la recreación de esas experiencias, incluidas aquellas donde predomina el espacio del hogar como objeto sobre el que de niños han proyectado sus fantasías, se convierte en el leitmotiv de determinados artistas, que procurarán materializarlas del modo más literal posible.

La casa es una de las fuentes de esas visiones, porque constituye el universo de los niños durante la primera infancia, el embrión donde empieza a forjarse su idea del mundo exterior, con sus órdenes y jerarquías. La casa, con su contenido —escaleras, buhardillas, sótanos, armarios, alacenas, mesas— es el lugar que todo niño desea transformar, con la imaginación, en una aventura, un enigma o un refugio:

> La casa natal es más que un cuerpo de vivienda, es un cuerpo de sueño. […] La casa, el cuarto, el granero donde estuvimos solos, proporcionan los marcos de un ensueño interminable, de un ensueño que sólo la poesía, por medio de una obra, podría terminar, realizar[138].

58. *Galería elevada* [*Elevated Gallery*], 2001. Elmgreen and Dragset.

59. *Engranajes para introducir* [*Jamming Gears*], 1996. Richard Wilson.

La curiosidad que suscita *Esquina oscura* [*Dark Corner*] (2008), de Graham Gussin, lo testifica, pues parece fruto de esas proyecciones de la imaginación que, desde muy temprano, responden a un deseo de encontrar fenómenos inexplicables en el entorno del hogar que rompan la monotonía de sus paredes. *Esquina oscura* se reinstala cada vez en un espacio diferente, que le otorga un significado u otro en función de sus características, tanto si ocupa una esquina de una habitación vacía como si está en una escalera. Por su naturaleza y las órdenes expresas del artista, la obra es tanto sus instrucciones para materializarla como su resultado, casi inmaterial, pero no por ello menos presente:

> Literalmente, no podemos fijar nuestros ojos sobre las superficies de la esquina y se convierte en un agujero negro en un interior que, de lo contrario, sería claramente leído por nosotros. Acecha como una telaraña, con una presencia que es difícil de ignorar, actuando insistentemente sobre nuestra visión periférica cuando miramos hacia otro lado. Cuando se instala en un espacio dedicado al arte contemporáneo, convencionalmente pintado de blanco, *Esquina oscura* es particularmente enfática[139].

Recreando una de las fantasías infantiles más comunes, Michael Ende escribía en *La historia interminable*:

> Mientras Bastián se dirigía a la casa, observó que ésta se encontraba en un proceso de transformación lento y constante. Aproximadamente con el mismo sosiego con que un caracol saca sus cuernos, se estaba formando en el lado derecho una pequeña protuberancia que, paulatinamente, se iba convirtiendo en una torrecilla saliente. Al mismo tiempo se cerraba en el costado izquierdo una ventana, que iba desapareciendo poco a poco. En el tejado crecía una chimenea, y sobre la puerta de entrada se formaba un balconcito con una balaustrada de celosía.
>
> Bastián se había detenido y observaba aquellos cambios continuos con asombro y regocijo. Ahora le resultaba evidente por qué aquella casa se llamaba la «Casa del Cambio». […]
>
> A veces la Casa del Cambio se divierte y entonces todos los cuartos aparecen de repente al revés: el suelo arriba y el techo abajo, o algo por el estilo. […]
>
> Bastián contempló el gigantesco cuarto.
>
> —Resulta difícil creer que este cuarto quepa dentro de la casa. Por fuera, la casa no parece tan grande.
>
> —La Casa del Cambio —explicó doña Aiuola— es por dentro mayor que por fuera[140].

La «Casa del Cambio» bien podría ser la *Casa muerta Ur* [*Totes Haus Ur*], de Gregor Schneider, empezada en 1985. En realidad, es la propia casa del artista, que éste ha convertido en su obra, modificando su estructura radicalmente en cada intervención. Varias partes de la casa son reconstruidas en otro sitio, resultando en réplicas que no siempre son exactas, sino que varían según el lugar donde se exhiben. El conjunto es más un laberinto que un hogar, de lo que sólo dan idea algunos objetos que sugieren un uso doméstico que, a la vez, es negado por la falta de lógica estructural: pasillos demasiado estrechos para ser atravesados, agujeros en el suelo que a la vez son pasillos, dobles paredes y paredes móviles, techos excesivamente bajos, suelos que se mueven casi imperceptiblemente, o ventanas que se abren a otras ventanas; todo en la casa evita el espacio exterior y remite al interior. Schneider ha experimentado en otras ocasiones con los interiores, como cuando reconstruyó en la Konrad Fischer Galerie una columna que pasaba desapercibida junto a otras existentes. La *Casa muerta Ur*, en cambio, significa algo más que un mero proceso de reconstrucción. Es la constatación del poder del artista para jugar con el espacio a su antojo, de hacerlo y deshacerlo, poniendo, quitando, agrandando o estrechando, como si fuese de arcilla. Schneider lleva varios años trabajando en esta obra en un proceso de cambio continuo:

> La obra no existe en mi mente. También contemplo el hacer como una forma más elevada que el pensar[141].

Una de las sensaciones que puede trasmitir la *Casa muerta Ur* a quien la visita es la de quedarse atascado en uno de sus pasadizos, y esto puede ser igualmente experimentado en *El pasillo de la perspectiva* [*The Corridor of Perspective*] (2002), de Monika Sosnowska, una instalación que simula un largo pasillo por el que el espectador pudiera pasar, hasta alcanzar la puerta que se encuentra al fondo. Pero cuando esto se intenta, deviene la sorpresa de comprobar que la profundidad en realidad es ilusoria, pues las líneas que definen la perspectiva han sido dispuestas de manera que parecen confluir en un punto mucho más alejado de aquel donde el espectador se encuentra. La pequeña puerta, en realidad de pocos centímetros, al final, refuerza el engaño,

que se corresponde con algunas de las fantasías siniestramente familiares que se dan en la infancia:

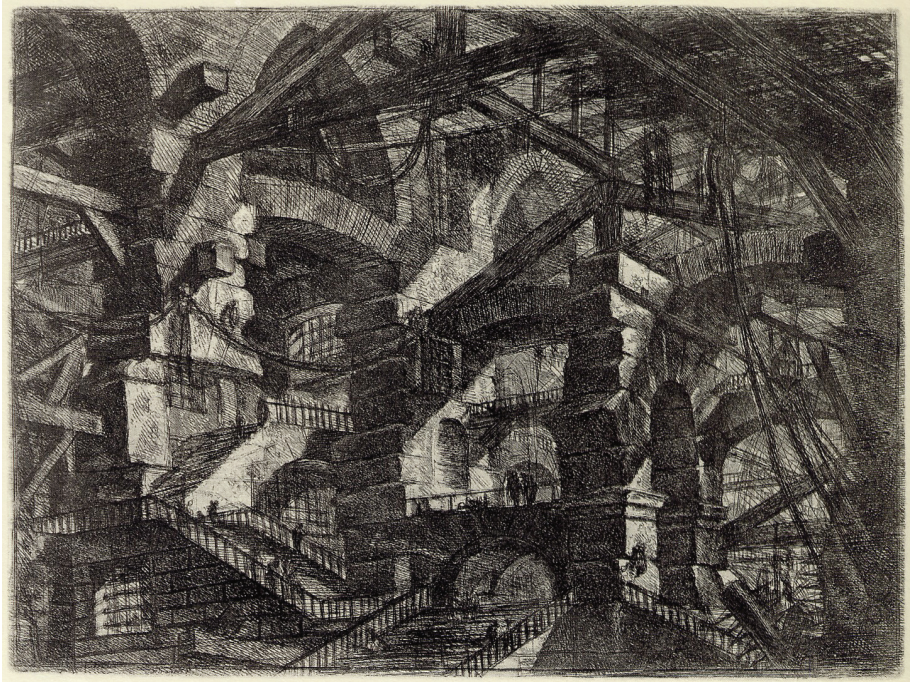
> Era muy pequeña cuando empecé a pensar sobre la idea de espacio. […] Imaginaba transformarlo. Fantaseaba con pasar de una habitación a otra a través de las paredes. Los juegos de mi infancia eran primitivas instalaciones[142].

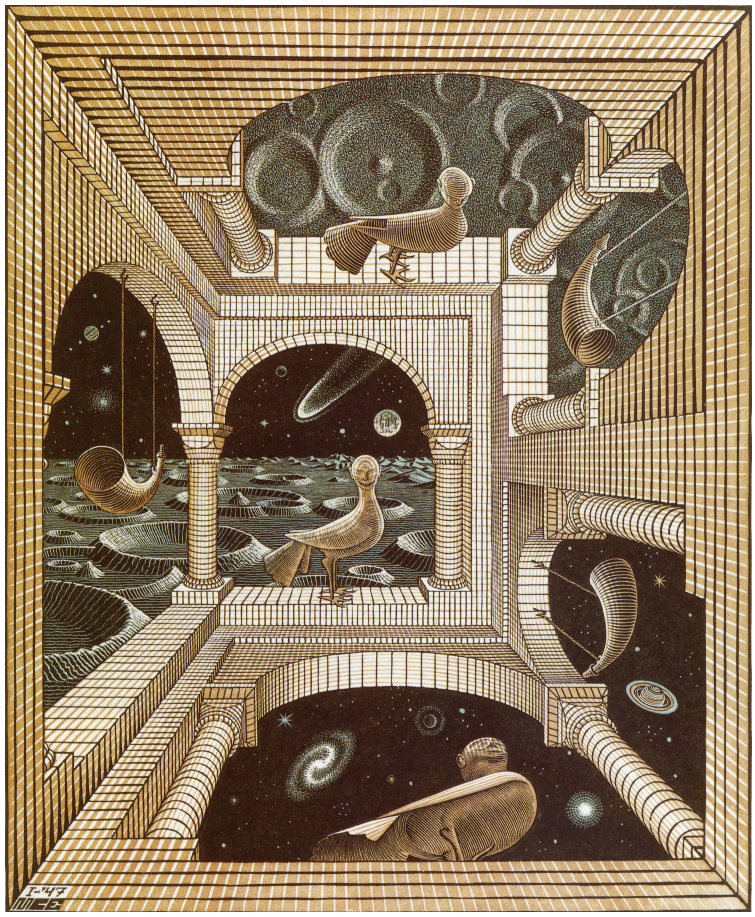
Esta obra se construye siguiendo el esquema de uno de los juegos visuales que tanto interés generaron en la ciencia y el arte en los primeros cincuenta años del siglo XX, y que aún hoy mantienen su vigencia y se replantean bajo la perspectiva de la tecnología digital. Se trata de una ilusión construida por el psicólogo Adelbert Ames, en 1946, una habitación trapezoidal en su planta y alzado. La ambigüedad de la perspectiva, que altera la percepción, obliga al ojo a interpretar lo que está viendo según lo que habitualmente reconocería como una habitación cúbica convencional, pero la escala y la posición de los objetos o personas situadas en el interior aparecen distorsionados. Con esto, se demuestra que el ojo resuelve la ambigüedad utilizando una síntesis entre percepción y conocimiento.

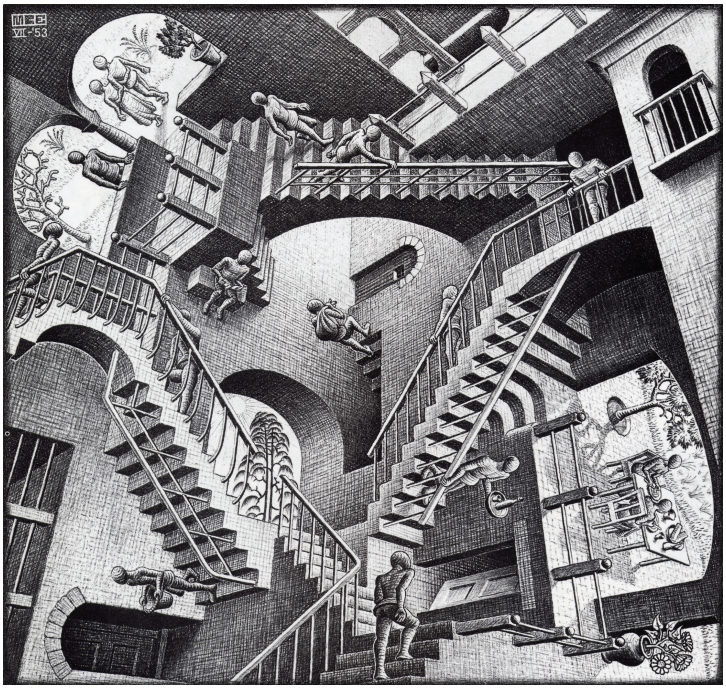
Otras prácticas artísticas basadas en esta premisa, que alteran las coordenadas que definen el espacio mediante ilusiones ópticas, se habían experimentado sobre el papel antes de que otros artistas las materializaran en su obra de un modo consciente. Giovanni Battista Piranesi, en sus *Cárceles de invención* [*Carceri d'invenzione*] (1750-1760), quebranta las leyes de la perspectiva para ofrecer una serie de imágenes de espacios definidos por lo irracional y lo contradictorio, poblados de «fantásticas escaleras sin principio ni fin y, lo que todavía es más elocuente, *sin objeto aparente*; columnas, bóvedas y arcos sosteniendo inverosímiles estructuras; […] un universo en el que el Infinito parece concentrarse sobre sí mismo, en el que la luz se hunde en la tiniebla y en el que la recta se halla bajo el dominio de la curva»[143]. El desbordamiento de la perspectiva en esta serie de grabados es originado por la variación; la falta de la homogeneidad necesaria para sugerir unas claves unificadoras impide que se intuya la forma en que el espacio continúa distribuyéndose más

60. *Capricho con escalera con trofeos*, número VIII de las *Cárceles de invención* [*Capriccio con scalone con trofei (Carcere VIII), Carceri d'invenzione*], 1750-1760. Giovanni Battista Piranesi.

61. *Capricho de escaleras, arcos y vigas*, número XIV de las *Cárceles de invención* [*Capriccio di scale, arcate e capriate (Carcere XIV), Carceri d'invenzione*], 1750-1760. Giovanni Battista Piranesi.






M E E
VII-53

allá de los límites de lo representado. Es necesario ese desbordamiento, ya que la intención de Piranesi no es otra que reflejar un paisaje interior, y, por tanto, infinito y no regido por unas leyes predeterminadas que le confieran unicidad.

Avanzando en el tiempo, la lógica del espacio será conducida más allá de las fronteras de la incoherencia a través de la obra de Maurits Cornelis Escher. Con imágenes como *Otro mundo II* [*Andere Wereld II*] (1947), o *Cóncavo y convexo* [*Hol en Bol*] (1955), pretendía poner de manifiesto la insuficiencia de la representación espacial sobre un medio bidimensional, proponiendo un orden alternativo que compartía la lógica de esta representación y, sin embargo, no respondía a situaciones verosímiles cuando se contemplaba desde la lógica de la percepción:

> Si se desea centrar la atención en algo inexistente, entonces hay que intentar primero engañarse uno mismo y, después, engañar a la audiencia, presentando la historia de manera que el elemento de la imposibilidad quede encubierto y un oyente superficial no se dé ni siquiera cuenta de él[144].

La ley cuya lógica será infringida con más frecuencia es la de la gravedad. Es el caso de *Relatividad* [*Relativiteit*] (1953), que pretende convencer de la existencia de mundos simultáneos que, no obstante, coexisten bajo el gobierno de distintas fuerzas gravitatorias. La neutralización de esta ley, única referencia objetiva, mediante su multiplicación, será también el recurso que dará lugar a una serie de obras que liberan al objeto escultórico de su influencia, obviando algunas de las limitaciones atribuidas esencialmente a la escultura:

> La relación dinámica de la escultura con la base proporcionada por el suelo se encuentra a medio camino entre la de la arquitectura y la de la pintura. Muchas esculturas descansan en el suelo y, de esa forma, establecen una conexión visual directa con él. […] Por otro lado, rara vez alcanza una escultura la independencia respecto al suelo que poseen los cuadros[145].

Y, sin embargo, lo que algunos artistas han demostrado es que una escultura, en cualquiera de sus formas, puede llegar a alterar el equilibrio del espacio modificando la situación del suelo, y con él, su plano más estable.

62. *Otro mundo II* [*Andere Wereld II*], 1947. Maurits Cornelis Escher.

63. *Relatividad* [*Relativiteit*], 1953. Maurits Cornelis Escher.

3.3. Transgresiones de las coordenadas espaciales.

El artista que inaugurará las posibilidades que ofrece esta estrategia será Duchamp, al presentar en la *Exposición internacional del surrealismo* [*Exposition internationale du surréalisme*] de 1938 sus *1.200 sacos de carbón*, poniendo el suelo en el lugar del techo. Las *Nubes plateadas* [*Silver Clouds*] (1966) de Andy Warhol podrían verse como una respuesta a esta obra, casi treinta años después. No obstante, el fin es totalmente distinto, debido a que el peso de los materiales empleados —el carbón y el gas helio, respectivamente— puede adivinarse en ambas; mientras que en el caso de Warhol la relación entre objeto y material no es contradictoria, sí lo es en la obra de Duchamp, donde sólo el peso mismo invierte la lógica del espacio; o más bien la sugerencia convincente de peso, pues los sacos en realidad fueron rellenados con papel de periódico. Esa inversión del espacio fue llevada a cabo, no mediante la acción literal y física que esto hubiera requerido, sino apilando las bolsas en el techo de la sala. La sustitución de la pesadez por la levedad se conseguía resituando de un modo ilusorio la acción de la gravedad en el plano opuesto al correspondiente:

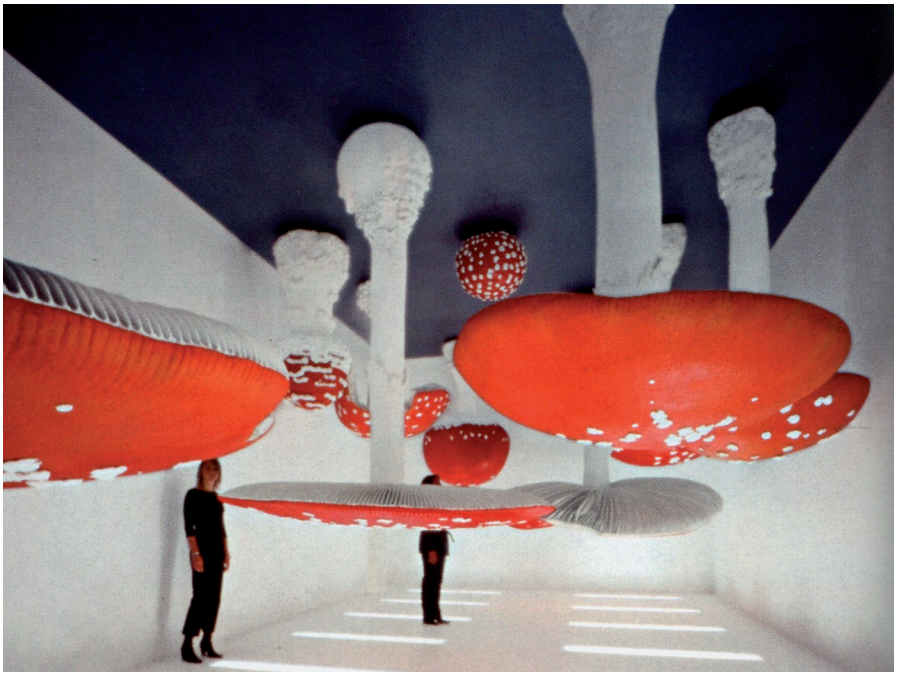
> Debió provocar una extraña sensación llegar a la Exposición Internacional del Surrealismo en la Galerie Beaux-Arts en 1938, ver a la mayoría de aquellos hombres extravagantes pulcramente ajustados a sus ortodoxos marcos, después mirar arriba esperando encontrar el usual techo muerto y ver el *suelo*[146].

Otra obra construida según esta maniobra y que ha gozado de bastante repercusión en el panorama internacional es *Habitación de setas boca abajo* [*Upside-Down Mushroom Room*] (2000), de Carsten Höller, que comparte la espectacularidad que caracteriza a muchas instalaciones de su momento. La pieza forma parte de una serie en que se pretende sumergir al espectador en un estado alucinatorio mediante el uso de estímulos visuales muy rotundos, tema en torno al cual gira casi toda la obra de Höller. Posterior a esta obra es *Te regalo un bosque* (2006), un proyecto de Soledad Sevilla, no llevado a cabo, en el que un grupo de árboles cuelgan boca abajo del techo de una enorme nave, sin llegar a tocar el suelo, marchitándose con el paso de los

64. *1.200 sacos de carbón* [*1.200 sacs de charbon*], 1938. Marcel Duchamp.

65. *Nubes plateadas* [*Silver Clouds*], 1966. Andy Warhol.

RUE
DE LA
GLACIERE



días. Las únicas imágenes disponibles del modelo a escala real mostrando el lento, pero visible proceso de deterioro, junto con la magnitud del tamaño del lugar y los materiales utilizados, ofrecen un atisbo de la que podría ser una de las obras más efectivas que se mueve dentro de los presupuestos que se están analizando.

La simetría y la regularidad del espacio expositivo favorecen el hecho de que cada una de sus caras sea susceptible de intercambiar su papel con cualquiera de las otras. El intercambio podrá ser llevado a cabo con total libertad a partir de la caída de convenciones como que «rara vez alcanza una escultura la independencia respecto al suelo que poseen los cuadros», citada anteriormente, que iba a ser sólo un primer paso en el camino hacia la vulneración del objeto artístico y, con él, el cubo blanco, su contexto.

El concepto del cubo blanco sólo admite la vertical como única coordenada a tener en cuenta en la exhibición y contemplación de la obra de arte. Su vulneración conlleva el replanteamiento de esta condición, entre otras, lo que provoca giros del espacio como los que ejerce *Sin título (Vigas en L)* [*Untitled (L-Beams)*] (1965-1967), de Robert Morris, o, más recientemente, la incorporación de la horizontalidad como posible estado contemplativo, en obras que invitan a los espectadores a tenderse sobre el suelo.

El giro que Duchamp había dado a la sala donde exhibió *1.200 sacos de carbón* tiene lugar, en *Vigas en L*, a partir de las tres piezas idénticas que componen la obra. Facilita esta transformación el modo en que su estructura, en ángulo recto, alude a la arquitectura del espacio. La pieza más estable evita la verticalidad, haciendo coincidir la mayor parte de su superficie con el suelo, frente a la más inestable, en diagonal, que se eleva sobre dos de sus aristas, los mínimos puntos de apoyo posibles. Esta última, sobre las otras dos, activa el proceso perceptivo que da comienzo a la rotación del espacio: en la búsqueda del equilibrio, la mente del espectador necesita hacer descansar la base de cualquier cuerpo sobre el plano del suelo, es decir, el mismo sobre el que descansa el propio espectador.

66. *Te regalo un bosque*, 2006. Soledad Sevilla.

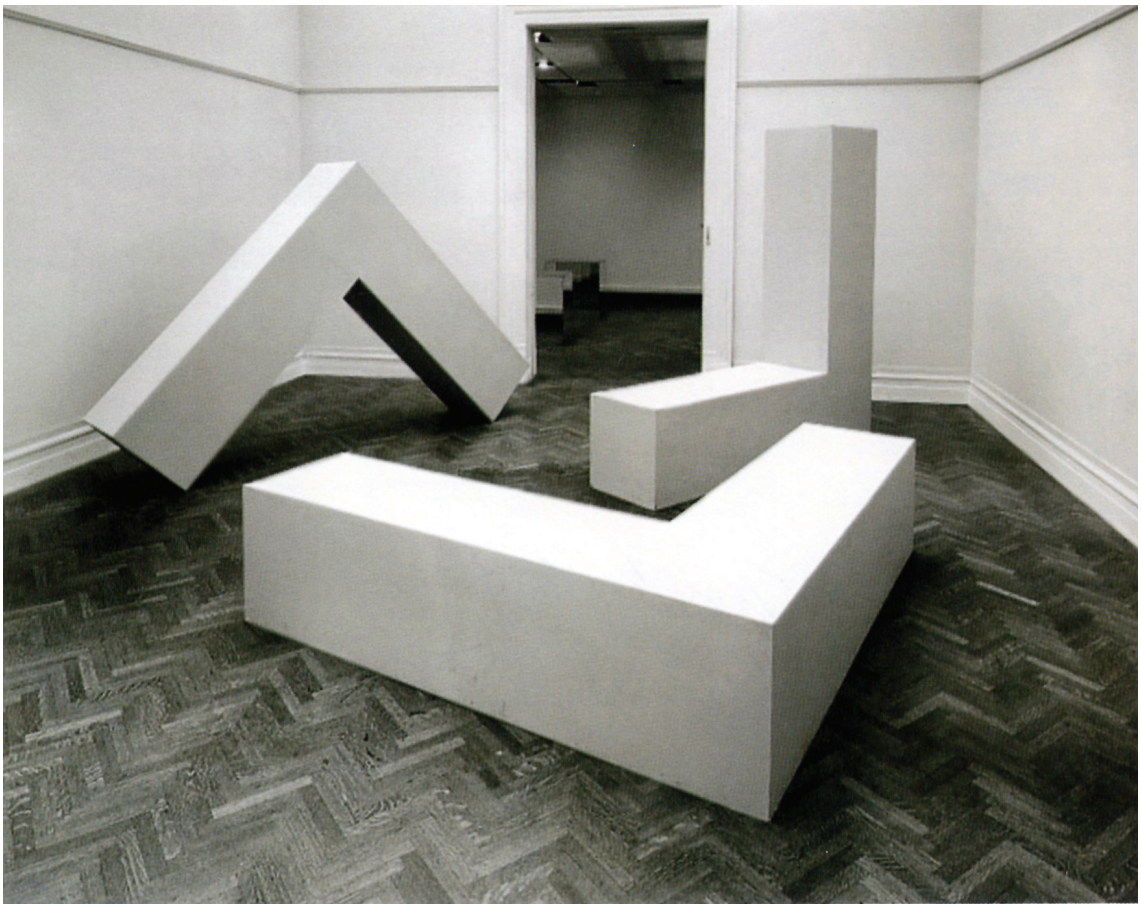
67. *Habitación de setas boca abajo* [*Upside-Down Mushroom Room*], 2000. Carsten Höller.

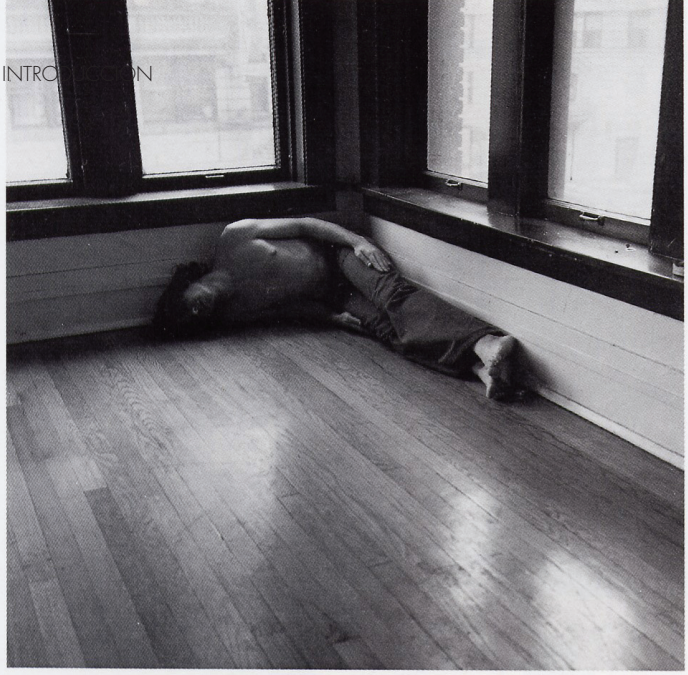
Cuando una base, por el contrario, reposa sobre cualquier otro plano, éste pasa a ser referencia de estabilidad, generando entonces un conflicto entre el centro de gravedad del propio espectador y el de los objetos con los que comparte un espacio. Del mismo modo, el peso visual de los objetos que pueblan una superficie puede ser lo suficientemente efectivo como para interferir en la orientación del conjunto del espacio que los contiene.

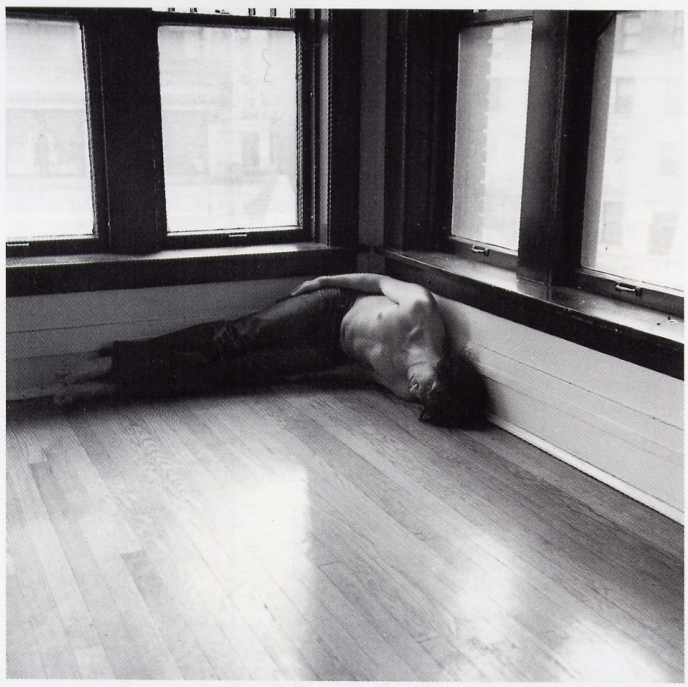
De esta manera tienen lugar las contradicciones entre percepción y conocimiento del espacio comunes a aquellas obras que manifiestan esa independencia con respecto a lo percibido.

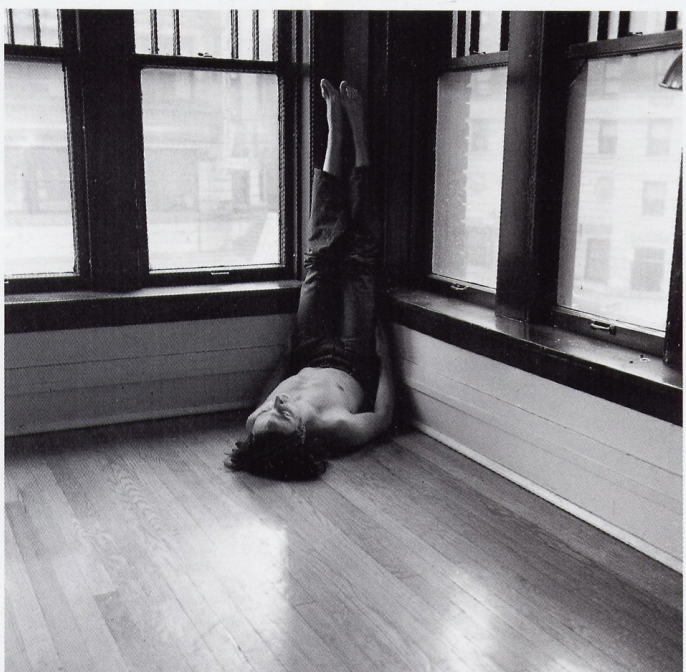
Ésta y otras obras de Robert Morris de este período tendrán en los años posteriores a su aparición diversas traducciones antropomórficas, generando un efecto aún más desconcertante, debido el empleo del cuerpo humano como herramienta para el intercambio de los planos en el espacio. Por aquel entonces, su compañera de estudio, Trisha Brown, ya había experimentado con esta temática en el campo de la danza, llevándola a idear la coreografía de *Aviones* [*Planes*] (1968), u *Hombre que desciende por un lado del edificio* [*Man Walking Down the Side of the Building*] (1970), entre otras, en las que los protagonistas llevaban a cabo su danza sobre un plano perpendicular al de los espectadores, forzando al público a presenciar el desarrollo de «una actividad natural bajo la presión de una colocación que no lo era. La gravedad negada a gran escala»[147]. De esta manera, se conseguía exhibir un espectáculo de danza del mismo modo que una pintura: anulando la tridimensionalidad, y concediendo orientaciones distintas para los espectadores y los bailarines. El problema de ajustar la estructura representada a la estructura percibida para poder ser leída por el público no se puede desvincular de esta disciplina, como del teatro, pues, como afirma Rudolf Arnheim, en «la medida en que el plano horizontal es el terreno propio de la acción, casa con el teatro en cuanto espacio donde una acción se desarrolla, pero interfiere con él en cuanto objeto de contemplación: su situación predispone antes a la participación activa del espectador que a la contemplación distanciada»[148]. El mismo autor compara esta situación con tratar «de leer un libro con los ojos colocados a la altura de la mesa»[149].

68. *Sin título (Vigas en L)* [*[Untitled (L-Beams)]*, 1965-1967. Robert Morris.









El privilegio de la tercera dimensión del que disfruta la escultura, por su interacción, a la vez, sobre los planos horizontal y vertical, comienza a disminuir a principios de la década de 1960, llegando a veces hasta su casi total anulación, y dando fruto a obras como *Situaciones diseccionadas: plantillas institucionales* [*Dissected Situations: Institutional Templates*] (1990-1991), de Barry Le Va, que hace uso de esa ambigüedad e instala sobre una pared una pieza que guarda un cierto parecido con lo que podría incluirse dentro de la categoría de escultura. Aunque la serie pertenece a un momento muy posterior al minimalismo, comparte con este movimiento el intercambio de rasgos propios entre lenguajes que se inicia en ese período. Tanto es así, que, guardando cierto parecido con un dibujo arquitectónico en planta, se instala sobre la pared, sugiriendo la posibilidad de una estructura que pudiera *levantarse* hacia el frente. Un ejemplo de otro artista del minimalismo, Robert Ryman, es *Paso* [*Pace*] (1984), un cuadro situado perpendicularmente a la pared que desafía determinados presupuestos en torno a la presentación de la pintura.

Las experiencias sobre el uso del cuerpo como medidor y verificador de un espacio deben gran parte de su avance a las aportaciones de Bruce Nauman. De ellas resultarían obras como *Girando de arriba a abajo* [*Revolving Upside Down*] (1968), *Posiciones de suelo y pared* [*Wall-Floor Positions*] (1968) o cualquiera de las versiones de *Rebotando en la esquina* [*Bouncing in the Corner*] (1968-1969). Son un amplio catálogo de modos de aproximarse al espacio desde el cuerpo, usando la relación entre ambos como herramienta para explorar y contrastar las nociones de equilibrio, posición y otras coordenadas compartidas. Estas obras, sin dejar de ser el producto de la documentación de una performance, emplean recursos propios del soporte empleado para su registro visual, en este caso el vídeo. La cámara se mantiene en una posición fija, y, excepto en *Posiciones de suelo y pared*, invertida o girada. En *Girando de arriba a abajo*, se suma el hecho de que el artista se desplaza a lo largo de una superficie que supera el campo visual de la cámara, por lo que el centro de la obra deja de ser el personaje principal, y se convierte en la acción, que

69. *Análisis perceptivo de las tres dimensiones (Tres puntos de vista)*
[*Perceptual Analysis of the Three Dimensions (Three Points of View)*], 1973. Francesc Torres.

centra la atención en el espacio; precisamente, por tratarse de una acción sin propósito aparente o desenlace, que tiene lugar en un espacio vacío de objetos. Incluso cuando la figura del artista no deja de ocupar el centro de la pantalla, como en *Rebotando en la esquina*, la despersonificación que procura un plano en el que no se puede ver su rostro deriva inmediatamente la atención a la actividad que se está desarrollando.

Directamente herederas de estas performances son la obra de Francesc Torres *Análisis perceptivo de las tres dimensiones (Tres puntos de vista)* [*Perceptual Analysis of the Three Dimensions (Three Points of View)*] (1973), y gran parte de la obra de Sergio Prego.

El efecto de *Análisis perceptivo de las tres dimensiones* es debido, en parte, a la ambigüedad que provoca su situación junto al vértice de una habitación donde confluyen tres de sus planos: dos paredes y el suelo. La proximidad entre los tres permite, con más facilidad, señalar indistintamente cualquiera de ellos como si fuera el suelo. Así, como se puede ver en la imagen superior, lo que el espectador percibe como suelo pasaría a convertirse en un muro vertical sobre el que el propio artista apoya su hombro derecho, mientras que, en la imagen inferior, el mismo muro vertical sería entonces la pared donde reposa su espalda.

Sergio Prego continúa investigando en la actualidad en torno a nuevos modos de relacionarse con el espacio en situaciones donde ambos dejan de ser entidades diferenciadas para convertirse en una red indivisible. Como indica Pedro de Llano:

> Podría hablarse, en este sentido, de una visión «orgánica» del espacio. De una ambición por dotar a sus obras de la misma capacidad metamórfica que existe en el cuerpo humano […]. De la voluntad de crear elementos mediadores entre el sujeto y su entorno que, a modo de prótesis arquitectónicas, habrían de alumbrar actividades inesperadas en el lugar. […]
>
> […] Por eso, obras como la suya, nos indican, que, en el contexto de la experiencia itinerante e inestable contemporánea, tan importante como prestar atención al espacio específico, así como a la acción directa, quizá sea construir nuevas capas de sentido imaginarias sobre él[150].

Lo que en Bruce Nauman es fruto de un gesto tan simple como girar la cámara de vídeo, en Prego se convierte en todo un proyecto de llevar a la práctica por medios reales lo que Nauman consigue de un modo virtual, artificioso, aunque a veces también se sirva de esa estrategia. Para ello, diseña dispositivos que permitan crear alternativas sobre la forma de habitar el espacio interior y darle un nuevo sentido. Esto incluye la galería de arte, como en *Yesland, I'm Here to Stay* (2001), una obra en la que «el artista repta por un espacio expositivo en el que la propia situación espacial ha sido modificada en función de su "tránsito experiencial"»[151]. A diferencia de Nauman, en sus vídeos, el encuadre está centrado en quien realiza la acción y la conexión entre ésta y el espacio se presenta más claramente y aportando más datos contextuales que en el caso de Nauman. Desde *Mr. Pequeño, abandona toda esperanza* (1995), hasta los vídeos realizados para la Bienal de Sevilla o la exposición *El marco es el museo*, en Vigo, ambos de 2008. De ellos destaca el afán por llegar a perfeccionar la ilusión de hacer natural un acto que no lo es, mediante el uso de medios sofisticados que desafían las leyes naturales; en el segundo, unas prótesis que permitían a los participantes caminar boca abajo y boca arriba —mirando hacia el suelo o el techo— por la estructura que atravesaba la sala donde fue grabada la acción. A medida que transcurre el vídeo, como ha señalado Pedro de Llano, la ilusión, efectivamente, llega a ser muy poderosa, ya que los participantes, torpemente al principio, pero con mayor soltura después, parecen haberse habituado a esta nueva forma de desplazarse y formar parte de un mundo imaginario con su propia lógica. Para asegurarse de que es imposible orientarse respecto a la ubicación del suelo o el techo de la sala a lo largo de la performance, en el trabajo de edición del vídeo se invierte la imagen. Así sucede también en el vídeo presentado en Sevilla, donde varias personas parecen caminar de suelo a techo en una sala alargada, cuando en realidad lo hacen por sus paredes.

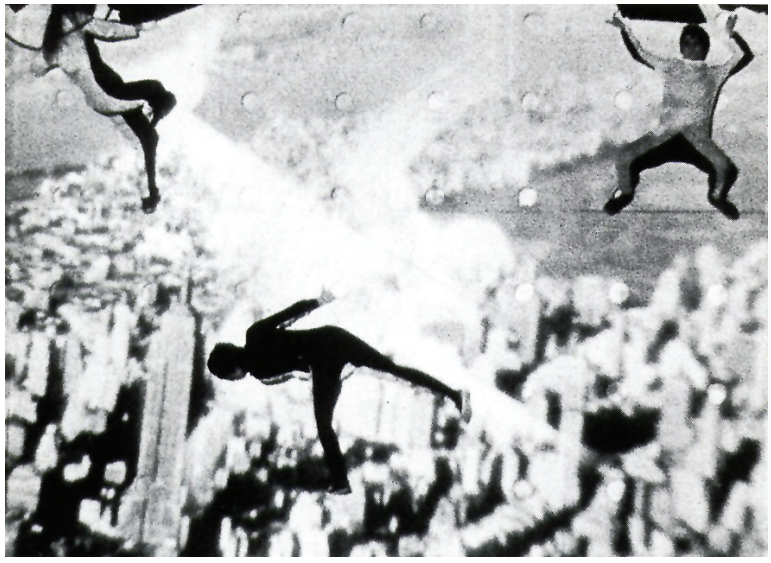
70. *Girando de arriba a abajo* [*Revolving Upside Down*], 1968
Bruce Nauman

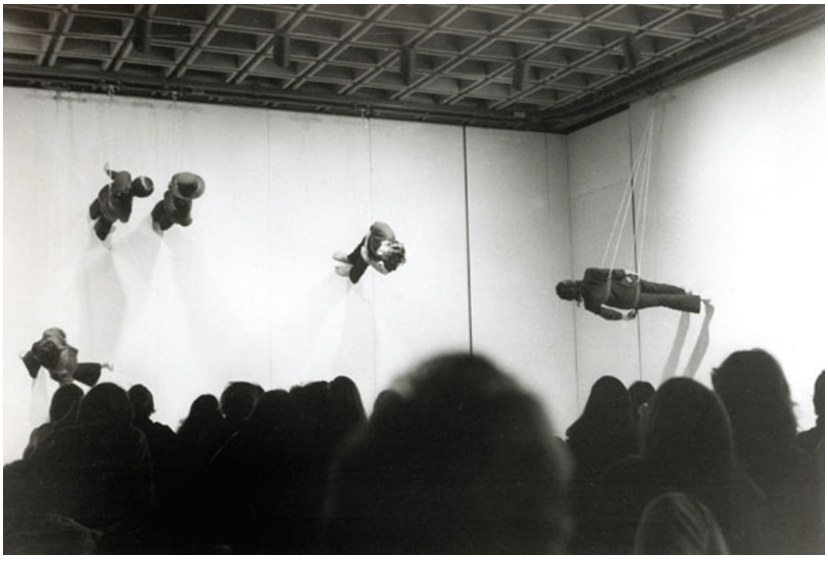
71. *Yesland, I'm Here to Stay*, 2001
Sergio Prego

La condensación de estas ideas en un discurso que explora certezas sobre el cuerpo en el espacio, pero también sobre el espacio interior del cuerpo como contrapunto al espacio exterior fuera del mismo, se debe a Antony Gormley, lo

72. *Probando una visión del mundo* [*Testing a World View*], 1993. Antony Gormley.

73. *Aviones* [*Planes*], 1968. Trisha Brown.





que ilustran obras concretas como *Filo* [*Edge*] (1985), o *Probando una visión del mundo* [*Testing a World View*] (1993), en las que se obliga al espectador a reorientarse en función de la nueva situación espacial que se le ofrece:

> Con una obra como *Probando una visión del mundo* (1993), quería mostrar cómo hacer que un objeto repetido cinco veces e instalado en diferentes orientaciones cuestione no sólo su propia sintaxis y psicología formal, sino también la de la habitación. Las cinco formas idénticas de cuerpos en posición de navaja, en ángulo recto, de *Probando una visión del mundo* toman su forma de la arquitectura, y luego la usan para examinarla[152].

Esta es la razón de que en estas obras no haya un cuerpo central que ocupa un espacio: ese cuerpo es el del propio espectador buscando resituarse. Según el artista, «cada obra nos desafía a usar nuestros cuerpos como instrumentos de percepción, y a descubrir cómo nuestras confrontaciones con los objetos pueden activar nuestra relación con un campo visual y arquitectónico expandido»[153].

Como resultado de su investigación, su obra ha adquirido la capacidad de generar una arquitectura alternativa a la arquitectura real, un espacio imaginado al que consiguen dar forma sus esculturas, de una manera más contundente que las obras anteriormente analizadas. La razón deriva de las diferencias entre los medios artísticos empleados. Es natural que sea así, dado que, tratándose de objetos en el espacio, en lugar de fotografías, vídeos, u otro material documental, el modo en que pueden ser instaladas permite al espectador la experimentación directa de una situación dada y la posibilidad de oponerla a su propia situación, haciéndole participar en ella.

Atendiendo al objetivo de estos artistas, las características formales de los elementos empleados en sus obras no dejan de ocupar un lugar secundario, como meros recursos que les permiten, a pesar de su propia escala y limitaciones físicas, tratar el espacio con la misma facilidad con que podrían tratar un pedazo de arcilla.

La lógica del espacio puede también peligrar en manos del artista cuando se transgreden las leyes que establecen que, por definición, el techo es el plano

74. *Filo* [*Edge*], 1985. Antony Gormley.

75. *Hombre que desciende por un lado del edificio* [*Man Walking Down the Side of the Building*], 1970. Trisha Brown.

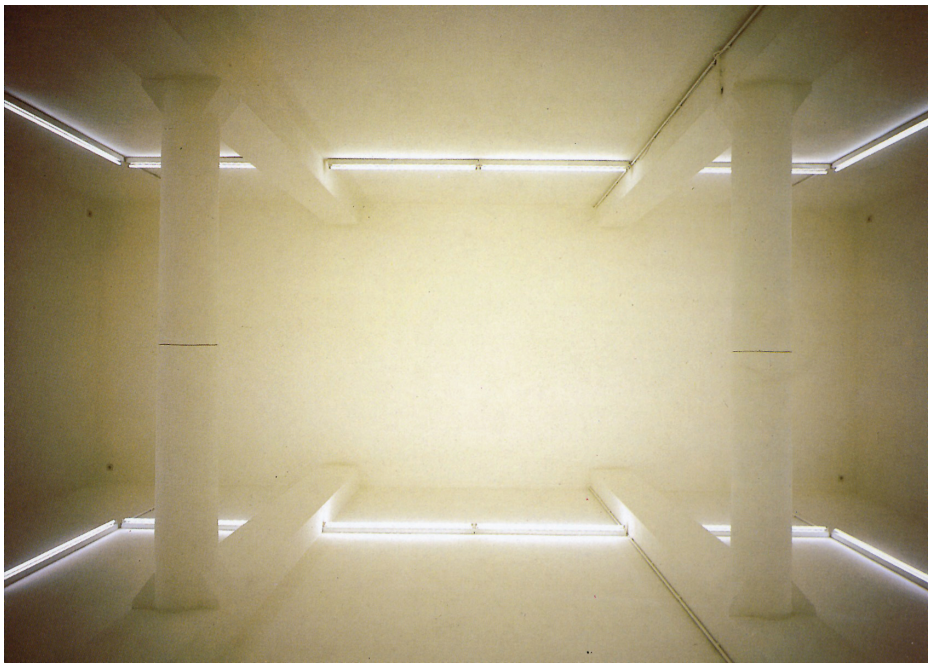
opuesto al suelo, mientras que un espacio interior esté compuesto por paredes paralelas y perpendiculares entre sí que converjan en vértices y aristas. Cuando esa lógica se altera a través del ilusionismo, de nada sirve pretender buscar las referencias que la mantenían vigente, porque la jerarquía de los planos desaparece si éstos pasan a cumplir diferentes funciones al mismo tiempo, o coinciden unos sobre otros.

Una de las consecuencias que implicará la ruptura del orden, será el redescubrimiento del techo:

> El techo […] parecía estar relativamente a salvo de los artistas. Ya ha sido ocupado por claraboyas, lámparas, conductos, instalaciones fijas. No miramos mucho hacia el techo ahora. En la historia del mirar hacia arriba en interiores, tenemos una puntuación baja. En otras épocas se han puesto muchas cosas en él a las que mirar[154].

La ocupación del techo a lo largo de la historia ha perseguido el objetivo de aligerar su peso, a través de recursos que pretendían otorgarle transparencia y, en ocasiones, confundirlo con la bóveda celeste. Ya la pintura de frescos, sobre todo durante los siglos del barroco y el rococó, había llegado a inducir esa sensación de una manera muy vívida. El techo parecía disolverse, superando las barreras arquitectónicas, aunque para ello era necesario saturarlo de imágenes. También se imitaba la luz natural, lo que se conseguía a través de la instalación de suntuosos medios de iluminación cenital, hasta que la aparición de la luz eléctrica facilitó este propósito, y volvió a configurar la apariencia del techo, que fue definitivamente poblado por la clase de mobiliario que hoy le identifica, como lámparas u otras luminarias.

Llevar el techo al suelo, trasladando, literal o ilusoriamente, los elementos más característicos de ese mobiliario será el modo de hacerlo más cercano y accesible, de introducirlo en el terreno de acción del espectador, pero también de convertirlo en un extraño, por lo inusual de su colocación. De esto dejan constancia las obras *Te quiero* [*Ich Liebe Dich*] (1983), de Stephan Huber, y *Poste y viga* [*Post and Beam*] (1991), de Simon Ungers. Otros artistas se limitarán a enfatizar su presencia, llamando la atención sobre él de manera



ineludible, como harán Michelangelo Pistoletto, en *Muebles cabeza abajo* [*Mobili capovolti*] (1976), Eugenio Cano, en *Inversión* (1989), y Olafur Eliasson, en *Actividad helada* [*Frost Activity*] (2004).

Te quiero, de Stephan Huber, es un collage de espacios insertados unos en otros. La posición en que el artista decide situar los elementos que componen la obra ofrece las claves para distinguir esos espacios entre sí. No se trata, sin embargo, de encontrar los hilos que desenredan la madeja en la que un espacio se confunde con otro, sino de percibir una situación anárquica y desconcertante que llegue a poner en duda la posición de los espectadores. No es el caso de *Poste y viga*, de Simon Ungers, una obra que se abastece de la arquitectura del espacio. En ella, Ungers se limita a replicar el techo en el suelo, ofreciendo una imagen especular y caleidoscópica, que permite al público permanecer sobre ambos planos al mismo tiempo.

76. Poste y viga [*Post and Beam*], 1991
Simon Ungers

No tan artificiosa, aunque no menos efectiva es *Actividad helada*, de Olafur Eliasson, una obra inusual, en cierto modo, en un artista que generalmente hace un uso más bien tradicional del espacio, en el que presenta situaciones ambientales que lo invaden por completo, pero sin hacerle perder su condición de simple receptáculo. Esta vez, habiendo intervenido previamente el suelo de la sala y creado una red desorientadora con un dibujo a modo de trampantojo, duplica el espacio con el simple gesto de colocar un espejo en todo el área del techo, como ya había hecho Soledad Sevilla en *Espacio Shakespeare* (1983), colocando el espejo, en este caso, en la pared. A pesar de la evidente prolongación del espacio que proporciona esta estrategia, es una prolongación que finalmente sella el volumen del espacio con unos límites definidos por la fusión con su reflejo.

Tanto en estas dos obras como en *Muebles cabeza abajo* —en cualquiera de sus diferentes versiones—, de Michelangelo Pistoletto, e *Inversión*, de Eugenio Cano, se ha recurrido a procedimientos más artificiosos para conseguir, a través de una reproducción, la creación de una imagen doble. La duplicación, en ambos casos, será el mejor medio para mantener la fidelidad al modelo

77. Actividad helada [*Frost Activity*], 2004
Olafur Eliasson

original, y, por tanto, el modo más efectivo de crear dos espacios que concurren de manera simultánea: el espacio real y el ilusorio. El segundo existe a causa del primero, aunque, precisamente, en esto reside la diferencia fundamental entre una obra y otra. El espacio ilusorio está sometido al espacio real, aunque esta situación de dependencia varía en función del medio de reproducción empleado. Mientras que Pistoletto trabaja con los reflejos que provoca el espejo, Cano prefiere utilizar la imagen fotográfica, capaz de duplicar el modelo con casi la misma precisión. No obstante, el espejo necesita del original para producir la imagen doble, mientras que la fotografía disfruta de una total autonomía en este sentido, una característica sin la cual *Inversión* no funcionaría.

En esta obra, la fotografía es utilizada como soporte, porque ofrece una transcripción invariable del espacio donde se enmarca, a diferencia del espejo, que proporciona un número infinito de imágenes. Ante la imposibilidad de controlar el punto de vista del espectador, al que se permite deambular libremente por la instalación, el artista selecciona la imagen que éste observará siempre desde cada punto del espacio, en la que la línea que marca la perspectiva coincide con la línea real de la sala donde se exhibe. Como consecuencia de esta imposición, la fotografía se revela como mero artificio, al igual que la pintura, por su paralelismo con el espacio real, convirtiendo *Inversión* en una obra que se desarrolla dentro de un espacio real, pero que a la vez depende de su representación para poder ser experimentada.

78. *Muebles cabeza abajo* [*Mobili capovolti*], 1976
Michelangelo Pistoletto

Cambiar la situación del suelo, o llevar a su lugar el techo son algunos de los resultados que conlleva la elusión de las leyes de la gravedad. Pero no es necesario alterar estas leyes para dar movilidad al espacio, como han demostrado algunos artistas, que lo han hecho girar sobre su propio eje, interviniendo sobre el suelo para desplazarlo de su presupuesta situación inicial. Presupuesta en tanto que nada puede dar indicios de ella, a excepción de los objetos que se sitúan en el interior de la sala.

Así lo proponen Nacho Criado, en *Interrupción* (1968), o Wolfgang Robbe, en *Dos máscaras* [*Zwei Masken*] (1986), obras en las que los muros que

79. *Inversión*, 1989
Eugenio Cano

80. *Interrupción*, 1968. Nacho Criado.

delimitan el espacio parecen haber sido colocados como por descuido sobre elementos que formaban parte de un espacio anterior que ha dejado de existir. Los objetos en el interior parecen no corresponder con su nueva ubicación, descontextualizados a causa del traslado del espacio que los acogía. Nacho Criado contempla sus esculturas como material, como herramienta en el proceso que genera la obra de arte final, que, siguiendo el modelo de Carl Andre, llega a convertirse en «todo el espacio de la habitación en el que la hilera de ladrillos ha sido instalada»[155]:

> Hasta un determinado momento yo hacía cortes en las cosas. Luego me di cuenta de que lo que estaba cortando era el corte. En lugar de hacer cortes en el material, ahora uso el material como corte en el espacio[156].

El espacio puede cortar el material, dividirlo —lo que origina la sensación de estar observando una obra incompleta—, del modo en que parece cortarlo en *Interrupción*, o, efectivamente, lo hace, en *Dos máscaras*, donde las paredes que definen una improvisada sala de exposiciones han sido instaladas a posteriori sobre parte del mobiliario de una habitación privada.

El espectador también puede experimentar el desplazamiento del espacio en *Voz* [*Voice*] (1973-1974), de Robert Morris, una obra fundamentada en la abstracción del sonido, que, al mismo tiempo, reivindica sus propiedades físicas, semejantes a las de cualquier cuerpo tangible. El espacio sonoro que configuran cuatro altavoces situados en el centro de cada una de las cuatro paredes del espacio prevalece sobre él. El resultado es un desplazamiento simulado de ese espacio, pues sus nuevos límites vienen dados ahora por el sonido que emiten los altavoces, no por sus barreras físicas. Se genera así una situación en la que predomina la fuente que origina el sonido sobre las paredes que determinan el espacio, pues, como afirma Claire Bishop, «uno es consciente del hecho de que percibimos el espacio con nuestros oídos tanto como con nuestros ojos»[157].

Los límites que definen el espacio se perciben no sólo mediante la luz, sino también mediante el sonido que reflejan. Así, «no se puede oír un sonido si

81. *Dos máscaras* [*Zwei Masken*], 1986. Wolfgang Robbe.

no hay un espacio que le dé forma, como no se puede «oír» el espacio si el sonido no reverbera en él»[158]. La comprobación de esto es sencilla: en una situación de inmovilidad en un espacio a oscuras, cualquier sonido proporciona la clave para entender al menos sus dimensiones. De este modo se orientan ciertas especies animales, como los murciélagos, en la oscuridad. También se pueden cerrar los ojos mientras se permanece en una sala cerrada y atender a los indicios sonoros. En la medida en que el rango de volumen de sonidos aumente, significará que aumentan también las dimensiones del espacio y al cabo de un rato es posible hacer una estimación de la capacidad de la sala. En definitiva, se puede afirmar que el espacio parece crecer o disminuir con los cambios en el sonido.

Pérdida de velocidad [*Loss Velocity*] (2009) fue realizada por Adam Knight para la galería 7,9 Metros Cúbicos. Aquí, el espacio se convierte en un molde para un material tan intangible como una sustancia sonora. La obra consiste en la reproducción en su interior del sonido de una performance en la que el artista hizo rebotar una pelota entre el suelo y el techo de la galería donde se está reproduciendo. El objeto es la galería, junto con el sonido que contiene, que no puede ser disociado del lugar en el que se encuentra. En este sentido, puede considerarse una obra específica, que se refiere sólo al espacio en el que está.

Si un sonido sugiere la idea de límites sobre los que reflejarse, en *Pérdida de velocidad* esos límites se pueden ver y oír, con lo que el espacio es percibido por dos vías, y la información que ambas proporcionan coincide: el ojo puede confirmar lo que el oído está recibiendo. De no ser así, la obra tendría una lectura muy diferente. El espacio está vacío, pero el sonido lo llena completamente, porque reproduce fielmente sus dimensiones: las barreras virtuales y las barreras reales son las mismas, a diferencia de la obra de Morris, en la que el espacio sonoro se configuraba en una posición distinta al espacio físico. Es un espacio vacío obstructivo. Dentro, el cuerpo parece estar fuera de lugar, y ser una posible interrupción en la trayectoria de la pelota que salta, que podría chocar con éste. Se genera un campo de energía que

empuja al espectador hacia atrás e implica el rechazo de cualquier cuerpo en el interior.

Darle la vuelta al espacio no sólo significa ponerlo boca abajo, como se ha visto anteriormente. En realidad, coloquialmente, es lo que hace cualquiera de las obras analizadas en este capítulo, en tanto que consiguen *darle la vuelta* a lo que se espera que ocurra, en lo referido a coordenadas espaciales, en el interior de una sala de exposiciones, hasta el punto de hacer de estas coordenadas la materia artística en sí. Es una de las preocupaciones fundamentales de Richard Wilson:

> Todos tenemos ideas preconcebidas sobre el espacio arquitectónico, sobre las habitaciones, sobre los edificios —ya sean galerías o no— y si puedes hacer algo que agite esas ideas preconcebidas puedes generar una forma completamente nueva de comprender tu lugar en el mundo[159].

Darle la vuelta al espacio, más específicamente, también puede significar llevar lo de dentro fuera, y viceversa, interviniendo sobre el propio tejido arquitectónico del espacio o las condiciones ambientales. Así sucede en *Ella entró por la ventana del cuarto de baño* [*She Came in Through the Bathroom Window*] (1989), de Wilson, una obra en la que el artista desmontó y llevó al centro de la galería una de sus ventanas. En el espacio que la separaba de su ubicación original se construyó una estructura translúcida que semejaba un túnel que conectase el exterior con el interior del edificio y que parecía haber empujado violentamente la ventana hacia dentro.

82. *Ella entró por la ventana del cuarto de baño* [*She Came in Through the Bathroom Window*], 1989
Richard Wilson

La acción inversa fue repetida al año siguiente en *Con todas las comodidades* [*All Mod Cons*] (1990), sólo que esta vez quitando parte del suelo de la galería y haciéndolo sobresalir por la ventana. Sorprende de este artista la simplicidad de sus ideas en contraste con la sofisticación de medios necesaria para llevarlas a cabo, pues, como afirma David Lee, con «la superficialmente convincente lógica del loco, hace que todo suene enteramente normal hasta el punto de que preguntarle por qué lo hace parecería impertinente»[160]. Recuerda a un creador de arquitecturas utópicas, un Ledoux o un Boullée, que emprende

83. *Matt's Gallery*, 1995
Melanie Counsell

una empresa megalómana en la búsqueda de un ideal de perfección. La diferencia es que, en su caso, no hay un proyecto detrás de una magnitud que responda a los medios empleados. La escala de su infraestructura es la del genio creador en un tiempo que no le corresponde y con un soporte ideológico llano y sencillo. Hasta el punto de reflejar un entusiasmo casi infantil por lo que podría ser entendido, en los términos referidos, como pueril o ingenuo.

Esta característica es compartida también por *Darle la vuelta al lugar* [*Turning the Place Over*] (2007), una intervención en un edificio que sería posteriormente demolido y que se convirtió en material escultórico durante un breve período de tiempo, como antes había hecho uno de los principales referentes del artista, Gordon Matta-Clark. La obra consistió en realizar un corte ovalado en la fachada del edificio, abarcando tres de sus pisos y haciéndolo girar lentamente por medio de un dispositivo motorizado. De esta forma, el interior y el exterior del edificio podían ser percibidos a la vez durante un instante hasta que la trayectoria de la pieza giratoria volvía a ocultar la vista del interior.

84. *Darle la vuelta al lugar* [*Turning the Place Over*], 2007
Richard Wilson

Tal vez influida por las ideas de Richard Wilson, Melanie Counsell realizó para la misma galería donde se expuso por primera vez *20:50*, *Matt's Gallery* (1995), introduciendo el exterior en el interior de la sala. Su única intervención en el espacio consistió en rebajar la altura del techo, que, en uno de sus extremos, donde se encontraban unos grandes ventanales, recuperaría su altura normal. Enfrentados al ventanal, y aprovechando la diferencia de alturas, unos grandes paneles de plexiglás oscuro y reflectante transportarían hacia dentro el paisaje exterior. Sobre el plexiglás, al realidad de lo reflejado era más irreal de lo que hubiera sido una ilusión fingida, resultando en una sucesión de imágenes casi cinematográficas que parecían no corresponder con lo que estaba ocurriendo fuera.

Siguiendo esta idea de simultaneidad, Miriam Bäckström y Carsten Höller realizaron *Compartir espacio, dividir el tiempo* [*Sharing Space, Dividing Time*] para el pabellón nórdico de la Bienal de Venecia de 2005. El diálogo entre interior y exterior se consiguió, en este caso, suprimiendo las paredes de cristal

del pabellón. Sin llegar a privarlo de su condición de arquitectura utilitaria, esta acción reducía la función del edificio a la mera experimentación de la situación generada a partir del uso de unos amplificadores que introducían en el interior el sonido que unos altavoces recogían del exterior. La inmaterialidad del sonido permitía la perfecta coexistencia, sin interferencias visuales, de dos espacios diferentes, y su capacidad envolvente cerraba en un mismo objeto el edificio y la obra.

3.4. La flexibilidad de las tres dimensiones.

Las obras que han pretendido describir el espacio infinito tienen tanto de incomprensible como una leyenda sobre San Agustín que data del siglo XIII y describe cómo éste encontró en una playa a un niño que pretendía introducir con una concha toda el agua del mar en un pequeño agujero hecho en la arena. Ante la perplejidad del santo, el niño respondió que era más difícil «encerrar el misterio de la Trinidad en un razonamiento humano»[161]. Esta reflexión teológica es expresada a través de un bellísimo símil que alude a la imposibilidad de contener un interior ilimitado bajo un recubrimiento de capacidad limitada.

Cuando la pintura pretende representar un espacio que se prolonga más allá de los límites del cuadro, por lo general se trata siempre de un espacio susceptible de poseer un principio y un fin, puntos que el espectador puede deducir libremente, debido a que forman parte, o bien de un orden natural, o bien del orden intrínseco del cuadro bajo cuyos criterios se construye la imagen. Si un espacio en expansión, sin embargo, no pertenece a un terreno conocido o previsible, se extiende en el pensamiento indefinidamente, como sucede con las piezas que no responden a un orden, sino a una continuidad donde no es posible distinguir unos límites. Esto ocurre con las obras de Anish Kapoor que aluden a vacíos infinitos —como *Adán* [*Adam*] (1988-1989) o *Edificio para un vacío* [*Building for a Void*] (1992)— cuando las cavidades de su interior se experimentan disociadas del conjunto que las encierra:

85. *Adán* [*Adam*], 1988-1989
Anish Kapoor

> Las cuestiones sobre la ilusión son centrales. En éstas es donde curiosamente coincido con la pintura en la que el espacio pintado es el espacio de la ilusión. Parezco estar haciendo escultura sobre el espacio que hay más allá, el espacio ilusorio[162].

La infinitud, no obstante, es negada desde el exterior de esas obras, donde pasan a ser percibidas como objetos, y, por tanto, como volúmenes limitados. Kapoor ha experimentado con los resultados del uso de pigmentos en polvo de colores profundos, aplicados dentro de oquedades que realiza en el interior de bloques de piedra. La sensación que esa estrategia produce al asomarse al interior de estas esculturas es de una total ausencia de luz y de una prolongación infinita de esos espacios interiores. Mediante el artificio, el artista consigue crear un espacio donde no existe, de multiplicar su capacidad interminablemente.

Gormley también ha dedicado su trabajo a representar el espacio inabarcable contenido en el ser humano, preguntándose, durante ese proceso, de qué modo ese espacio interior puede incidir sobre la percepción del que le rodea:

> Pienso en mi trabajo, por supuesto en su primera fase, como si fuera una especie de arquitectura. Es un tipo de arquitectura íntima que invita a una ocupación empática de la imaginación del espectador[163].

En relación con esto, Biggs observa lo siguiente:

> […] relata una ensoñación infantil recurrente de antes de dormir, en que «un espacio teatral del tamaño de una caja de cerillas detrás de los ojos se convertía en una infinita extensión de espacio delante de mí». Continúa fascinado por el modo en que la conciencia puede ser mucho más amplia que el espacio que la contiene, por la relación entre la extensión infinita de la imaginación y la restricción física de nuestros sentidos[164].

Esa experiencia infantil, fácilmente reconocible, se ha reflejado en representaciones de la figura humana, caracterizadas por su anonimato. Son esculturas de figuras interpretadas como carcasas, en ocasiones, que potencian la idea del cuerpo como *funda* que no es capaz de contener las proyecciones de la mente. Igualmente sucede en obras en que la figura se descompone en multitud de pequeños elementos, como esferas, cubos o haces de varillas

que parecen explosionar por la presión de la conciencia interior que rompe el molde en que está encapsulada. Son su forma de materializar un discurso de fuertes connotaciones espirituales que se vincula más con un proceso de borrado, podría decirse, o deconstrucción, para volver al origen partiendo de la nada.

Este discurso había sido emprendido antes por James Turrell durante su experimentación, a finales de los años sesenta, con las reacciones de los sentidos en un estado de aislamiento total. Iniciando una investigación científica en colaboración con Robert Irwin y el doctor Edward Wortz, comienza a diseñar cámaras anecoicas privadas de todo estímulo sensorial. El espectador era preparado antes de ser introducido en las mismas, según las distintas versiones, induciéndole un estado perceptual especial a base de pequeños estímulos visuales y sonoros mientras permanecía en el área de espera, parcialmente insonorizada. Una vez dentro, no podría tener una idea del tamaño del espacio debido a la falta de luz total —aunque algunos de los experimentos también incluyeran luz dentro de las cámaras— y la falta de sonido, que es otro importante indicador en la medición de un espacio. Como resultado, los sentidos reaccionarían emitiendo sus propios impulsos —como pequeñas ráfagas de luz o zumbidos—, y el sujeto comenzaría a percibir estímulos provenientes de su propio cuerpo, que en otras condiciones pasarían desapercibidos. Como afirma Claire Bishop:

> No hay «ubicación» cuando la negrura te sepulta: no tengo idea de dónde estoy «yo», porque no hay un espacio perceptible entre los objetos y yo mismo. Eso no significa que en la oscuridad experimente un «vacío»: al contrario, cuando suceden los encuentros, se hacen súbitamente demasiado presentes […]. Hasta que tropezamos con alguien o algo, podemos ir hacia adelante y hacia atrás en la negrura sin tener pruebas de habernos movido. […] uno no siente sus propias fronteras, que están dispersas en la oscuridad, y uno comienza a coincidir con el espacio[165].

El aislamiento sensorial es un tema que ha interesado también a Brian O'Doherty, que desconfía de la percepción como vehículo para una mejor comprensión de la realidad, como se narra en el siguiente fragmento de *Las lamentaciones*

de Z [*The Sorrows of Z*] (1968), una de sus obras formadas por imágenes y texto:

> No sabía que estaba suspendido en una caja y que la caja estaba encerrada en otra e incluso en otra. Había cinco cajas, que aumentaban regularmente en tamaño. Dejaban fuera cualquier sonido, cualquier luz, cualquier contacto u olor. Él no sabía que las cajas caían a través del espacio, como una vez se había imaginado a sí mismo cayendo, y, puesto que el espacio es infinito, caía interminablemente[166].

La confrontación del espacio interior del espectador con la arquitectura del lugar, pero también del espectador con los demás espectadores, ha sido llevada al extremo en una de las instalaciones más recientes de Gormley: *Luz ciega* [*Blind Light*] (2007). En ella, una habitación construida dentro de una de las salas contenía un vapor que impedía el reconocimiento de cualquier objeto más allá de unos pocos pasos. Como en una obra de Turrell, el aire y la luz se hacían casi tangibles, multiplicando la actividad sensorial de los visitantes, que se agudizaba y se hacía más receptiva ante cualquier tipo de encuentro, ya fuese con otros visitantes o con las barreras de la habitación, igualmente disueltos en la niebla:

> […] es muy importante para mí que *Luz ciega* sea una habitación que ha sido disociada de su cualidad de habitación, de modo que en el interior encuentras el exterior[167].

Según el análisis de esta obra que hace Anthony Vidler en su ensayo titulado «Escultura siniestra», Gormley construye el espacio como una escultura, haciendo su forma, que normalmente viene dada por el marco que la contiene, táctil, mediante la aplicación de un efecto lumínico que es a la vez espacio en sí mismo, pero también un modo de llenarlo. Se han establecido paralelismos entre esta obra y *Cómo es* [*How It Is*] (2009), de Miroslaw Balka, su instalación para la Sala de las Turbinas, consistente en un inmenso cubo que ocupa gran parte del gigantesco espacio. Se accedía desde el lado opuesto a la entrada de la sala, y desde el exterior resultaría difícil anticipar el interior, pero cuando se avanzaba hacia la boca de la estructura y se cruzaba su umbral, la luz se había ido y al frente sólo quedaba un inmenso vacío. Las expectativas del espectador de encontrar un objeto se veían frustradas cuando alcanzaba cualquiera de las paredes del cubo, que ofrecían la respuesta a la ausencia

86. *Luz ciega* [*Blind Light*], 2007
Antony Gormley

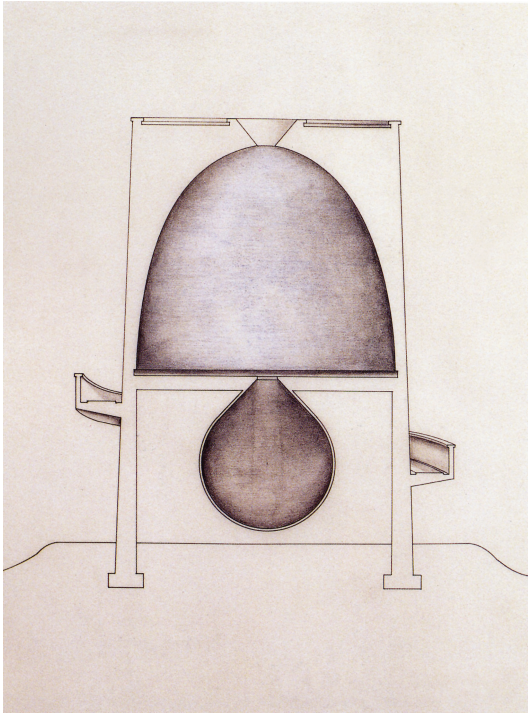
de luz: habían sido forradas con terciopelo en el interior, un material que absorbe la luz de un modo parecido a como hace el pigmento en polvo usado por Kapoor en sus obras. El encuentro aleatorio, como en *Luz ciega*, de los espectadores entre sí era el hilo conductor de la obra, y la experiencia de un espacio inmensurable, su escenario.

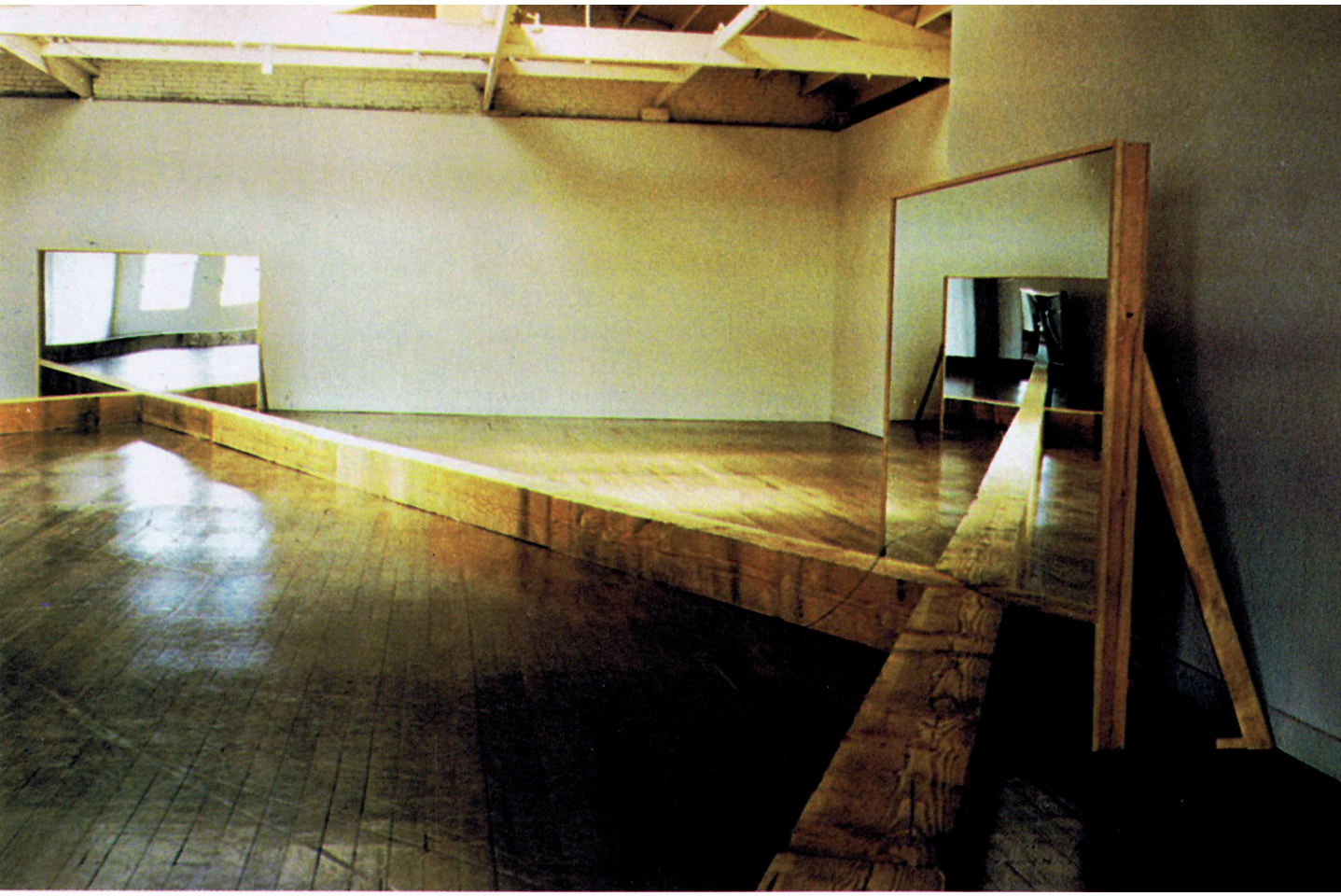
Otra forma de dar indicios de un espacio que no se puede medir es la esbozada por Michelangelo Pistoletto en *Metro cúbico de infinito* [*Metrocubo d'infinito*] (1966), una construcción cúbica cerrada, formada por espejos enfrentados entre sí. Se trata de una estructura hermética, cuyo significado sólo se transmite si hay una voluntad por parte del espectador de comprenderlo, ya que ningún signo exterior permite suponer el tipo de imagen que se observaría en el interior si pudiera penetrarse. Es, al igual que algunas obras de Manzoni, como *Línea de longitud infinita* [*Linea di lunghezza infinita*] (1960) o *Mierda de artista* [*Merda d'artista*] (1961), una obra incomprobable, condenada a desaparecer si se altera en lo más mínimo su composición.

Pistoletto concebiría poco después lo que puede ser entendido como la apertura de *Metro cúbico de infinito* en algunas obras formadas por espejos, como la serie *División y multiplicación del espejo* [*Divisione e moltiplicazione dello specchio*] (1975-1978), que proporcionan veracidad a ésta, porque ofrecen una idea parcial de infinito, una imagen infinitamente multiplicada que remite a este último. En esos años, Robert Morris realizará *Sin título* [*Untitled*] (1977), para el Portland Center for the Visual Arts, una obra más compleja, en términos estructurales, ya que incluye unas grandes vigas dispuestas en el suelo que crean una estructura alternativa a la de la habitación. Las vigas se enfrentan a espejos, y el espacio continuo del reflejo aparece a su vez articulado con una nueva lógica, que incluye la división de los límites reales de la habitación junto a la nueva división que imponen las vigas. La separación entre espacio real y espacio virtual es neutralizada aquí de esta manera.

No se trata, sin embargo, de una obra tan envolvente como la *Habitación de espejos* [*Mirror Room*] (1966), de Lucas Samaras, una habitación forrada de

87. *Edificio para un vacío* [*Building for a Void*], 1992
Anish Kapoor





espejos que miran hacia el interior. Mientras que el espacio parece proyectarse infinitamente en todas direcciones, generando una sensación de continuidad indefinida, el espectador, contemplándose a sí mismo en ese continuo, aparece fragmentado y dividido. Se podría decir que, efectivamente, el espacio viene delimitado por el objeto que lo ocupa, que aporta las coordenadas espaciales necesarias para darle forma. Visto así, se trataría de una tergiversación de la función del espejo, tal y como la reconoce Jacques Lacan:

> La función del estadio del espejo se nos revela entonces como un caso particular de la función de la imago, que es establecer, una relación del organismo con su realidad o, como se ha dicho, Innenwelt con el Umwelt[168].

El reconocimiento y la autoidentificación del yo en el ser humano es negada mediante la búsqueda del efecto contrario:

> El hecho de que su imagen especular sea asumida jubilosamente por el ser sumido todavía en la impotencia motriz […], nos parecerá por lo tanto que manifiesta, en una situación ejemplar, la matriz simbólica en la que el yo se precipita en una forma primordial, antes de objetivarse en la dialéctica de la identificación con el otro[169].

Una clave diferente para conseguir crear la ilusión de infinitud es la que proporciona Mike Nelson en *El arrecife de coral* [*The Coral Reef*] (2000) mediante el trazado de un recorrido que empieza como acaba, introduciendo un inesperado golpe de efecto al final que subsume la estructura entera al efecto de un bucle sin fin. La instalación está formada por una sucesión de espacios poblados de objetos dispares entre sí, y el conjunto es de una gran fuerza simbólica. Al final de la instalación se ofrece una réplica exacta del primero de los espacios, de modo que la ilusión de déjà vu se mantiene justo hasta el momento de salir, desmontando por unos instantes la memoria espacial del espectador.

La ciencia ficción ha proporcionado todo tipo de recursos fantásticos para reflexionar en torno al espacio y otros conceptos asociados a él: el tiempo, la materia o las dimensiones. Con el desarrollo de la física moderna, algunos mitos abiertos por este género, originados fundamentalmente en la literatura

88. *Metro cúbico de infinito* [*Metrocubo d'infinito*], 1966. Michelangelo Pistoletto.

89. *División y multiplicación del espejo*
[*Divisione e moltiplicazione dello specchio*], 1975-1978. Michelangelo Pistoletto.

90. Vista de la exposición de Robert Morris en el Portland Center for the Visual Arts, 1977.

de finales del siglo XIX, se han ido desmontando poco a poco. En ocasiones, la teoría de la relatividad ha servido como soporte de estos mitos, que a la vez han hecho uso de ella para distorsionarla y caricaturizarla a través de los canales de divulgación de masas en los que se mueve la ciencia ficción. Las incertidumbres en torno a la naturaleza del espacio reabiertas por Einstein han sido el foco de interés de muchos creadores desde entonces, y pueden servir aquí como hilo conductor de una serie de obras que, si no conscientemente, de algún modo se hacen eco de ese clima de fascinación que suscitan los interrogantes que aún rodean al concepto de espacio. En *Dune*, uno de esos productos de masas generadores de un verdadero entusiasmo, los personajes hacen uso de un fenómeno al que llaman «plegar el espacio», gracias al cual se transportan instantáneamente en el espacio, independientemente de las distancias que tengan que recorrer. Esta idea no es nueva, aunque cobra vigencia en la actualidad, con los medios telemáticos disponibles, y el principal inspirador ha sido, probablemente, el deseo de llegar a conseguirlo. Desde los avances en el conocimiento del espacio que se suceden después de Einstein, tiene un verdadero soporte teórico en el que apoyarse, la hipótesis de los llamados agujeros de gusano. Son canales abiertos en el espacio-tiempo entre puntos muy distantes entre sí, y se fundamentan en el hecho de que el espacio es una membrana flexible en la que los cuerpos, en función de su densidad y su peso, se hunden, dejando una concavidad más o menos grande. Ésta puede llegar a convertirse, por la deformación, en un túnel que conecte un punto de la membrana con otro, ya que, si el espacio es flexible, significa que puede plegarse.

Esto parecen querer demostrar, de modos muy diferentes, algunas obras realizadas siguiendo la lógica de una superficie bidimensional en un espacio tridimensional. La forma en que son montadas las imágenes planas resultantes les otorga una sorprendente independencia con respecto a la volumetría del espacio sobre el que están compuestas y consigue anular la tridimensionalidad de éste, que se convierte en una superficie que, en apariencia, no difiere de un cuadro o un papel. Esta transgresión de las dimensiones, consistente en

expandirlas o comprimirlas, vuelve con fuerza en la postmodernidad, pero también forma parte de la lógica de manifestaciones artísticas anteriores al descubrimiento de la perspectiva, desde el antiguo Egipto hasta la edad media.

Tanto en las imágenes del arte egipcio como en la pintura medieval entran en conflicto varios espacios: el espacio bidimensional del soporte pintado y el espacio de la representación, que es multidimensional, para responder a la ley de la máxima claridad. Las tres dimensiones donde transcurre la acción que se quiere representar se multiplican por la acción del artista de representar un objeto desde varios puntos de vista. La planta, el alzado y el perfil se combinan en la misma imagen para dar la máxima información sobre lo representado, ofreciendo su punto de vista más significativo. Como defiende Pável Florenski en *La perspectiva invertida*, si en la edad media no se hace uso de un tipo de representación en la que pueda crearse la ilusión de realidad, no es por un desconocimiento de cómo hacerlo, sino por una consideración simbólica, no naturalista, de la pintura. Según el gusto medieval, lo que no se ve en la pintura, no existe. Del mismo modo, los parámetros naturalistas de tamaño y escala se alteran siguiendo el criterio de la importancia de lo representado.

Así, levantando, girando, volcando, y, en definitiva, plegando y desplegando el espacio como si se tratase de una figura geométrica recortable, se llega a resultados ambiguos, como el que se describe a continuación, que hace referencia a una imagen egipcia del siglo XV a.C., hallada en la tumba de Userhat:

> El reguero de sangre del zorro aparece «levantado» en la misma composición en lo que, a primera vista, parece ser una escena de un animal envuelto en unas ramas parduscas. La perspectiva utilizada por el artista egipcio ha montado los dos planos en uno mismo, el vertical y el horizontal, logrando un conjunto chocante[170].

Esta acción de volcar un plano y presentar la superposición de las vistas resultantes está presente en la serie *Correcciones de perspectiva* [*Perspective Corrections*], de Jan Dibbets, comenzada en 1969 y en la que continúa

trabajando en la actualidad. En ella, el artista fotografió unos dibujos de figuras geométricas irregulares, trazados con cinta adhesiva sobre el suelo y las paredes de su estudio, que se convertían en cuadrados regulares cuando se observaban desde un único punto de vista. El paralelismo geométrico de las figuras «corregidas» y el espacio en el que se enmarcan, el espacio vacío, permite contrastar la contradicción entre unas y otro, ya que, si las primeras se presentan frontalmente, este último se muestra en posición oblicua, con sus correspondientes líneas de fuga evidenciadas.

El soporte final de estas obras es la fotografía, que viene a reforzar la idea de síntesis, convirtiendo en dos las tres dimensiones, y frustrando la curiosidad del espectador, al que no le es permitido experimentar la obra sobre el propio espacio cuyo volumen ha sido anulado. De ser así, la fragilidad de la perspectiva como artificio quedaría revelada inmediatamente, al romperse la ilusión al más mínimo desplazamiento del espectador por el espacio.

Por el contrario, hacer evidente el artificio es la intención de Brian O'Doherty en su serie de obras conocida como *Dibujos de cuerdas* [*Rope Drawings*] (1973-2007), lo que lleva implícito un carácter lúdico y experimental, en el que el espectador juega un papel decisivo buscando un punto de fuga. Esta serie de obras, en palabras del artista, supone «un empuje desde los dibujos planos «I», etc. hacia la tercera dimensión, o más exactamente, lo que la representa»[171]. Esta distinción entre la tercera dimensión y su sistema de representación, la perspectiva, es necesaria a la hora de hacer dialogar ambas, ya que el volumen real es ocupado por cuerdas de nylon que redibujan y coinciden, cuando el espectador se ubica en un único punto de vista —como en una anamorfosis—, con el volumen pintado que sugieren los grandes planos de color que ocupan las paredes del espacio. Así, el espacio representado, bidimensional, entra en diálogo con el espacio que habita la obra, y del que hace un uso activo. Será el caso de obras como *Petra, Dibujo de cuerdas #83* [*Petra, Rope Drawing #83*] (1987) u *Omphalos, Dibujo de cuerdas #98* [*Omphalos, Rope Drawing #98*] (1992-1993).

En el desarrollo de esta dialéctica entre espacio real e ilusorio, *Cuarteto de cuerdas (4 esquinas), Dibujo de cuerdas #64* [*String Quartet (4 Corners), Rope Drawing #64*] (1982) se centra en la ilusión de la prevalencia del espacio ilusorio sobre el espacio real. La obra, una intervención en la que pintó cuadrados sobre las cuatro esquinas de un espacio determinado, se construyó con la intención de anular el volumen que señalan las esquinas, alterando el modo en que la luz incidía sobre ellas, y procurando un efecto de estiramiento, de aplanamiento, de ese volumen, que parecía convertirse en un plano continuo.

Bajo el mismo recurso de la anamorfosis se construye también la serie de Igor Eškinja *Hecho dentro* [*Made In:side*] (2006-2009). En ella, el artista presenta una serie de dibujos realizados con cinta de embalar, usando las paredes y el suelo de la galería. Las imágenes simplemente aluden al material con que están hechas, pues representan grupos de cajas de cartón de diferentes tamaños. Sólo el contorno está trazado, aunque, en ocasiones, también incluye el interior de los planos. Como en las obras de O'Doherty, el espectador es libre de construir o recomponer la imagen, ya que lo que presenta son instalaciones, aunque efímeras, en espacios concretos.

91. *Correcciones de perspectiva* [*Perspective Corrections*], 1969
Jan Dibbets

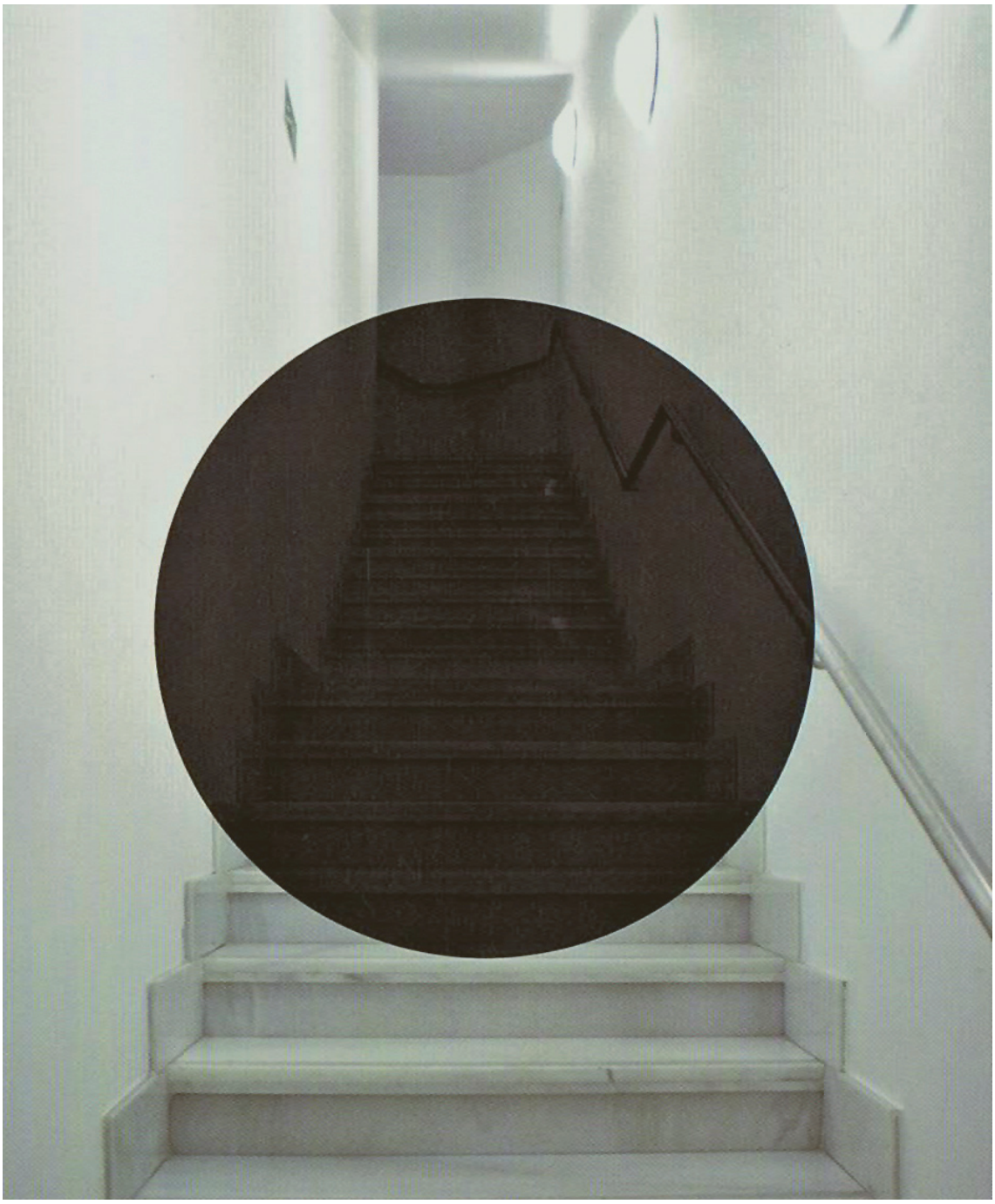
Georges Rousse prosigue la vía abierta por Jan Dibbets y la lleva a niveles extremos de sofisticación:

> Partiendo de los métodos de distorsión propios de la anamorfosis, pero estableciendo la imposibilidad de reconformación óptica de la ilusión a través de la experiencia directa, Rousse construye el efecto con cuidado tan sólo para la cámara fotográfica[172].

Para realizar algunas de sus obras, Rousse utiliza espacios abandonados sobre cuya topografía dibuja formas geométricas que parecen flotar en suspensión. Estas formas son fijadas primero en el visor de su cámara fotográfica, y transportadas al espacio con la máxima exactitud por un grupo de asistentes. El resultado es el de un «trampantojo invertido», donde el espacio «es fingido pared imposible»[173]. La manipulación, pues, es ejercida sobre el espacio, no sobre la fotografía, lo que lleva a Eleanor Heartney a la siguiente conclusión:

92. *Petra, Dibujo de cuerdas #83* [*Petra, Rope Drawing #83*], 1987
Brian O'Doherty

93. *Madrid*, 2006. Georges Rousse.



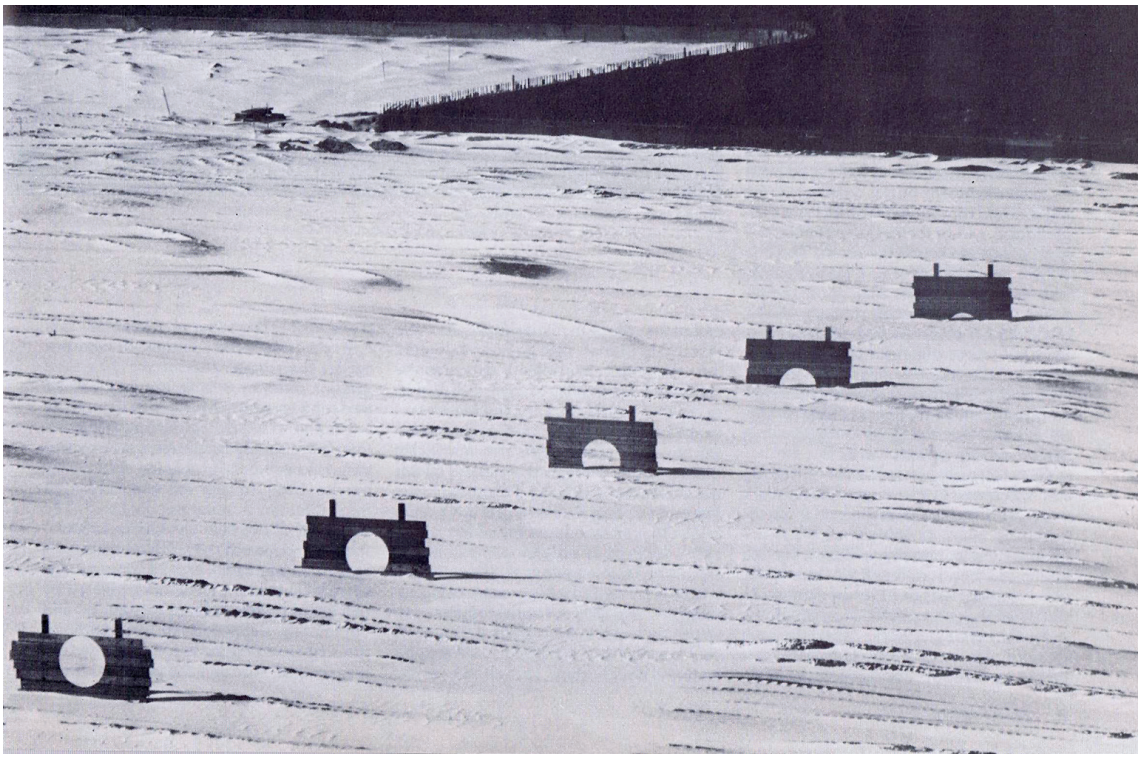
> Es tan fácil crear imágenes fotográficas fantásticas con un poco de brujería en el cuarto oscuro, que los prodigiosos esfuerzos del artista francés Georges Rousse de crear imágenes fantásticas con medios honrados son casi heroicos, si no un poco obsesivos[174].

Esta confusión de las dimensiones ya estaba presente en una obra exterior, *Sin título* [*Untitled*] (1973), de Mary Miss, pues, como afirma Lucy Lippard, las «vallas de tablas, sólo falsas fachadas clavadas a postes de sujeción por atrás, se convierten en lo que son —no la escultura sino el vehículo para la experiencia de la escultura, que de hecho existe en apenas una película de aire, o más bien en una distancia cristalizada»[175]. Efectivamente, la obra podía experimentarse recorriéndose en paralelo a su eje de profundidad, pero sólo al mirarla frontalmente se obtenía la imagen fija desde donde se abarcaba de un solo golpe de vista la sucesión de elementos que constituían la pieza. Como sucede con otras piezas del land art, la fotografía acaba por ser la única vía mediante la que aprehender la obra en su totalidad, supeditando con ello la experiencia del tiempo y las tres dimensiones.

94. *Sin título* [*Untitled*], 1973
Mary Miss

Las obras de *marcos* que Perejaume realiza en torno a 1986 consisten en una serie de fotografías en las que plantea diferentes cuestiones relacionadas con el paisaje y su representación. Como él mismo afirma, «es evidente que el paisaje es una cosa inasible, que no hay manera de llevártelo ni de transportarlo»[176]. Dialogando con esta idea, las fotografías muestran marcos que han sido colocados en espacios naturales en diversas posiciones, semienterrados o flotando sobre el agua. El marco alude a las dos dimensiones de la pintura, con lo que se diría que ponerlo en un espacio para querer atraparlo entre sus límites es un modo de comprimir las distancias, de aplanarlo. En ello reside la diferencia respecto a pintar un paisaje que pretenda ser un fiel reflejo de éste: en ese caso, sí hay una intención de crear una ilusión de tridimensionalidad, de volumen.

De forma muy distinta, Sery C. juega con la negación del volumen cubriendo amplias superficies de interiores de espacios con todo tipo de materiales que absorben la luz de un modo parecido a los usados por Balka o Kapoor en las



obras descritas anteriormente. Utilizando vinilos especiales o pintura siliconada, el espacio es cubierto y camuflado bajo una máscara oscura. En ocasiones deja sin cubrir algunas secciones, que incluyen determinado accidentes y protuberancias, en un acto que no sólo no deja ver, sino que confunde aún más la información recibida acerca del volumen escondido.

> Cuando Jackson Pollock, con su cuerpo jadeante y agitado, se sintió en una ocasión insatisfecho con la habitación donde se encontraba, exclamó: «Necesitamos algo de aire fresco» y rompió la ventana de un puñetazo[177]. P. FEND

4. SOPORTE Y MATERIAL. EL ESPACIO POR SÍ SOLO.

4.1. La estética de las ruinas.

La naturaleza como categoría estética no se materializó en términos de sensibilidad moderna hasta bien entrado el siglo XVIII, culminando en un punto, el del romanticismo, en que naturaleza y espíritu formaban un todo dentro de la particular concepción metafísica de las artes:

> Tengo que entregarme a lo que me rodea, unirme con las nubes y las rocas, para ser lo que soy. Necesito la soledad para conversar con la naturaleza[178].

A partir de ese momento, el binomio hombre-naturaleza se convirtió en una constante que atravesaría diversas crisis, comenzando con la retirada del concepto de lo sublime, para, después de un giro estético, regresar a una naturaleza, no ya imitada, sino reinterpretada, que introdujo la estética del siglo XX. Muchas de las causas de este giro aparecieron como consecuencia de la Revolución Industrial, que provocó, en gran parte, la paulatina separación entre la naturaleza y el individuo, en especial durante el período de las vanguardias históricas. Un nuevo reencuentro de ambos factores no tendría lugar hasta la llegada de la era postindustrial, si bien ahora iba a estar dominado por un profundo sentimiento de nostalgia, que favorecería la aparición de manifestaciones como el land art, así como el fenómeno, en términos generales, de la «inclusión en la práctica artística de las leyes de la aleatoriedad que rigen el orden de la naturaleza»[179].

Esta aleatoriedad, sin embargo, ya se había definido visualmente en el que sería uno de los iconos más recurrentes entre los artistas románticos: la ruina, configurada en la mayoría de los casos cuando la naturaleza, en su primitivo impulso, se apodera de un espacio arquitectónico. Una iconografía doblemente valorada hacia mediados del siglo XVIII —de lo que dejaría constancia, ya en 1758, *Las ruinas de los más bellos monumentos*, de Julien David Leroy—, tanto por la recién inaugurada condición de categoría estética de la naturaleza como por la inevitabilidad asociada a ella como parte de un proceso ajeno a la intervención y la voluntad del hombre.

La experiencia de las ruinas, tal y como la entendieron posteriormente los artistas románticos, suscitaba fuertes sentimientos de pérdida y añoranza, pues se trataba de los mismos artistas que habían asistido a la exhumación de una importante muestra de la Roma clásica, a la vez que sufrían las desafortunadas consecuencias de los intentos de Napoleón por instaurar un sistema político y cultural semejante.

El comienzo del siglo XIX es también el momento de mayor consciencia de la erosión progresiva de Grecia, devastada como resultado de la dominación turca, contra la que reaccionaría Europa entera, incluidos los artistas, dedicando gran parte de su trabajo a la denuncia de esa pérdida irreparable, como Eugène Delacroix, o adoptando actitudes heroicas y radicalmente románticas, como Lord Byron, que perdería la vida combatiendo en Missolonghi.

La sensación de la imposibilidad de recuperar Roma y Grecia, debido al curso de la naturaleza, o por efecto de la destrucción humana, transformaba la visión que de ellas se había tenido hasta entonces en una ruina alegórica, como vestigios de un tiempo que no volvería jamás.

En términos artísticos, esta secuencia de acontecimientos y el cambio de sensibilidad que trajo consigo, la transición de lo que se creía inmortal e imperecedero hacia su nueva condición de lejano recuerdo, se tradujo en la sustitución del movimiento neoclásico por el del romanticismo.

Este sentimiento, que impregnaría el arte temprano de este período, daría origen a un extenso imaginario en torno a la temática de la ruina, que incluiría a artistas tan importantes como Giovanni Battista Piranesi, Heinrich Füssli, Jakob Philipp Hackert, Karl Blechen, Caspar David Friedrich, William Turner, John Constable o Hubert Robert.

Así es como el arte respondió a la realidad social de su tiempo, a través de metáforas y simbologías. No obstante, como realidad paralela y ficticia, al mismo tiempo también respondía a las necesidades de su propio contexto. Había en la ruina romántica referencias a las ideas humanísticas de su momento, y había también respuestas a todo aquello que los artistas necesitaban expresar: desaparición, nostalgia, ausencia y vacío. La ruina se convertía así en la sustitución de la vanitas barroca. Ninguna imagen como el *Monje junto al mar* (1808-1810), de Friedrich, iba a reflejar mejor este último concepto, el vacío, a partir de su contrario, la plenitud:

> El monje se halla absorto. Su breve silueta es, apenas, un minúsculo accidente que no llega a turbar el predominio de los tres reinos. Tierra, mar, cielo, tres franjas infinitas empequeñecen la presencia del solitario; posiblemente también el ruido del silencio le anonada. La inmensidad le causa una nostalgia indescriptible y, asimismo, un vacío asfixiante[180].

En función del sentimiento de lo sublime, el universo gira en torno a esos dos antagonistas, vacío y plenitud, que actúan entre sí de manera recíproca: cualquiera de los dos termina donde el otro comienza, formando un círculo sin fin, y es donde sus extremos se conectan donde tiene lugar la ambigüedad, la fusión que conduce a pensar en uno u otro indistintamente.

Esta no es la única contradicción presente en esa obra y en todo el romanticismo:

> La antigua grandeza, perdida en el horizonte, le es retornada en forma de angustia: el mar se abre a sus pies como un fruto dulce y amargo[181].

Esta última paradoja aporta nuevas claves para comprender la capacidad expresiva de la ruina:

> Lo peculiar y fecundo de la «ruina romántica» es que de ella emana este doble sentimiento: por un lado, una fascinación nostálgica por las construcciones debidas al genio de los hombres; por otro lado, la lúcida certeza, acompañada de una no menor fascinación, ante la potencialidad destructora de la Naturaleza y del Tiempo[182].

Esa fascinación conducirá hacia la categoría de lo bello todo lo destructivo y destruido, en especial cuando la destrucción puede extenderse hasta quien contempla su belleza:

> Estamos ante el borde de un precipicio. Miramos al abismo, sentimos malestar y vértigo. Nuestro primer impulso es el de retroceder lejos del peligro. Inexplicablemente, permanecemos en él. Poco a poco, nuestro malestar, nuestro vértigo, nuestro horror se confunde en un sentimiento nebuloso e indefinible [...]. Pero de nuestra nube, en el borde del precipicio, se eleva, cada vez más palpable, una forma mil veces más terrible que ningún genio, que ningún demonio de la fábula; y, no obstante, no es más que una idea, pero una idea pavorosa, que hiela hasta la médula de nuestros huesos, y penetra en ellos con las feroces delicias de su horror. Es simplemente esta idea: ¿Cuáles serían nuestras sensaciones en el curso de una caída desde tal altura? Y esa caída —ese aniquilamiento fulminante— por la sencilla razón de que implica la más terrible, la más odiosa de todas las más terribles y de todas las más odiosas imágenes de la muerte y del sufrimiento que jamás se hayan presentado a nuestra imaginación, por la razón simple, la deseamos entonces ardientemente. Y porque nuestro juicio nos aleja violentamente del borde, por eso mismo nos acercamos a él más impetuosamente.
>
> [...] Permitirse tratar de pensar sólo un instante, es perderse inevitablemente; porque la reflexión nos ordena que nos abstengamos, y es por eso mismo, digo, por lo que no podemos. Si no hay allí una mano amiga que nos detenga, o si no somos capaces de un esfuerzo súbito para alejarnos del abismo, nos lanzamos, nos aniquilamos[183].

95. *Goethe en Roma visita el Coliseo*, 1786
Jakob Philipp Hackert

De este modo, la belleza de las ruinas inauguró, a su vez, una nueva actitud artística que todavía hoy no ha dejado de tener vigencia y que podría definirse como estética de la destrucción.

A medida que el siglo XIX avanzaba, el romanticismo evolucionó hacia otros lenguajes, y el recurso de la ruina perdió su carga simbólica, su razón de ser inicial, para utilizarse sólo esporádicamente por su aspecto formal, como elemento decorativo. Coincidirá, sin embargo, en un futuro, una vuelta al empleo de la imagen de la ruina con ciertos movimientos decadentistas,

S.P.Q.R.

característicos del final del siglo, como el prerrafaelismo, o el simbolismo; momentos de cansancio artístico que serían al mismo tiempo preludios de modernidad y renovación, y que iban a encontrar equivalencias a lo largo del siguiente siglo. En estos casos, va a ser la nostalgia asociada a este cansancio la que genere nuevas evocaciones de la ruina, por tratarse de su imagen simbólica más expresiva.

4.2. Aplicaciones de la teoría de la deconstrucción en el arte.

Para comprender bajo qué perspectiva se volverá a materializar el recurso de la llamada estética de la destrucción a lo largo del período de la postmodernidad, es necesario analizar primero algunas de las consecuencias que trajo consigo el fin de las vanguardias históricas, como la flexibilización de los valores que durante la primera mitad del siglo XX las habían definido. La desmaterialización del objeto artístico negaba la existencia de la llamada obra de arte, tal y como la vanguardia la había entendido, no tanto por influencia de las tendencias conceptuales que surgieron bajo esta luz, como por la momentánea falta de interés por toda obra que poseyera un principio y un final, márgenes que únicamente el artista podía decidir. En función de esto, el gusto se desvió hacia el arte de carácter procesual.

Ese movimiento hacia lo procesual corrió paralelo a un fenómeno engendrado en el ámbito del lenguaje, que rápidamente se extendería hacia las artes visuales: la teoría de la deconstrucción. Las ideas deconstructivistas de Jacques Derrida tuvieron una repercusión no poco importante en el transcurso de la postmodernidad más temprana, por tratarse de una forma de pensamiento que proponía un análisis riguroso de los estratos que se encontraban bajo la superficie de un concepto cualquiera, para comprender en profundidad su estructura y significado. Advirtiendo del peligro que, por su raíz transgresora, podían correr los procedimientos deconstructivos si sólo se limitaban a proponer una mera inversión de valores, el propio Derrida afirmó que «la deconstrucción no consiste únicamente en disociar, desarticular o destruir […]; la construcción

96. *La desesperación del artista ante la grandeza de los fragmentos antiguos*, 1778-1780
Johann Heinrich Füssli

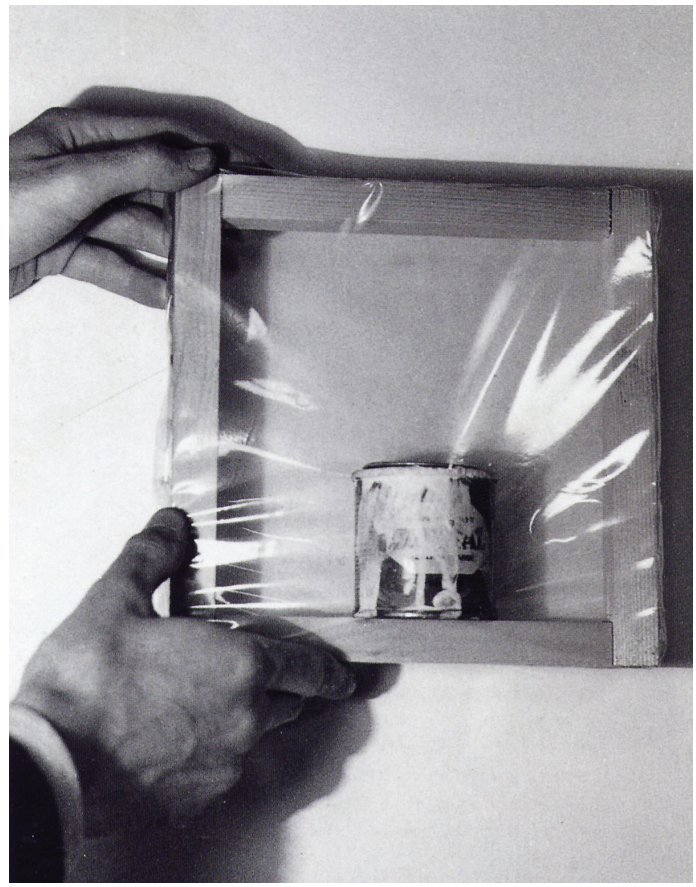
es posible únicamente a partir de que los fundamentos, los cimientos mismos, hayan sido deconstruidos»[184].

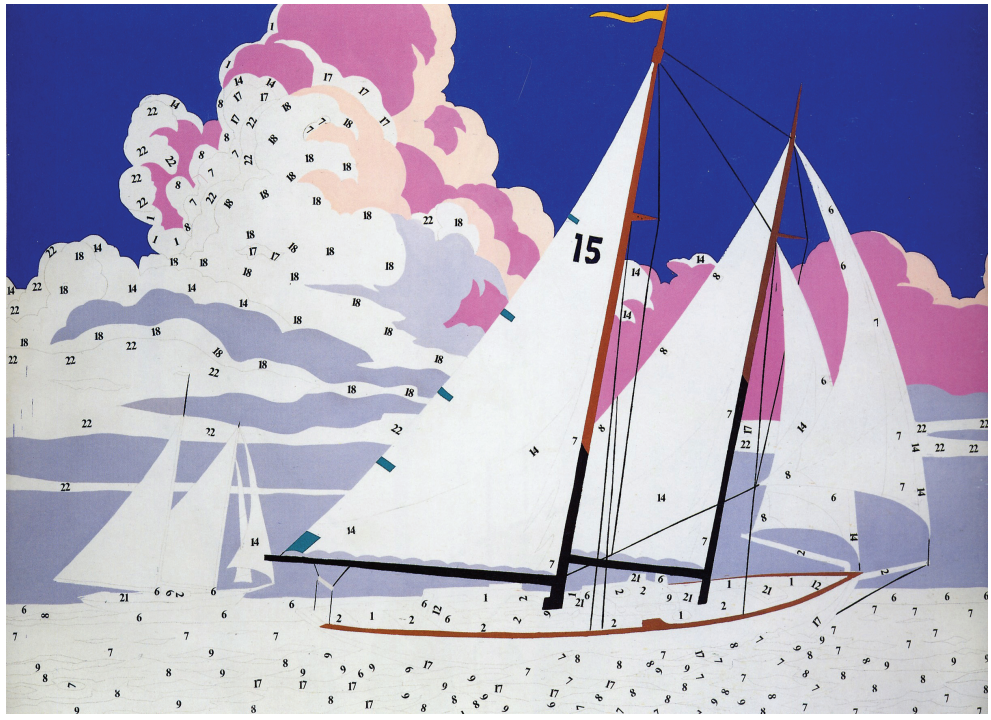
Las experimentaciones que tradujeron este mecanismo en el terreno del arte, de un modo más o menos deliberado, pero sin duda afectadas por la influencia de las teorías deconstructivas, oscilaron entre dos actitudes. La vertiente más analítica mostró interés por describir los estados del objeto artístico previos a su consideración como tal. En este sentido, había sido precursora una serie de obras sin título que Giulio Paolini realizara en 1961, en la que reflejaba los procedimientos para hacer arte, presentando los materiales necesarios para ello, y poniendo de manifiesto hasta qué punto la intervención del artista podía ser mínima. Proponía con ello un nuevo papel del artista como mediador en el proceso de producción y recepción de la obra de arte. Entre sus múltiples lecturas, también cabe la de interpretar este gesto como el inicio de la ruptura con el plano ficticio del arte —que surge de la búsqueda de la ilusión o la creación de una realidad paralela—, entendido como alternativa a la realidad. Dicha ruptura conduciría a una presentación de la realidad misma y sería una de las ideas fundacionales del arte de la instalación. Una obra reciente de Lara Almarcegui viene a actualizar, llevando al terreno del contexto expositivo, lo que Paolini hiciera cuarenta años antes. Se trata de *Materiales de construcción de la sala de exposiciones* (2003), una obra que consistió en introducir en el espacio expositivo los materiales empleados para construir la sala, en las mismas cantidades usadas para su construcción. Difícilmente podían asociarse los materiales presentados con su producto, en cuyo interior se mostraban, siendo esto, precisamente, lo que daba sentido a la obra.

97. *Sin título* [*Senza titolo*], 1961
Giulio Paolini

Avanzando en el tiempo respecto a la obra de Paolini, la preocupación deconstructiva estará presente también en el arte pop, y dará lugar a obras como la serie de pinturas de Andy Warhol *Hágalo usted mismo* [*Do it Yourself*] (1962-1963), que mostraba cuadros en su fase inicial y aportaba las claves para su consecución, en referencia irónica a la reducción de la pintura a un simple entretenimiento para la cultura de masas. En *Los placeres de la pintura* [*Painting Pleasures*] (1969), Jim Dine se limitaba a enseñar, por medio de la

98. *Hágalo usted mismo (Barcos de vela)* [*Do It Yourself (Sailboats)*], 1962
Andy Warhol




15

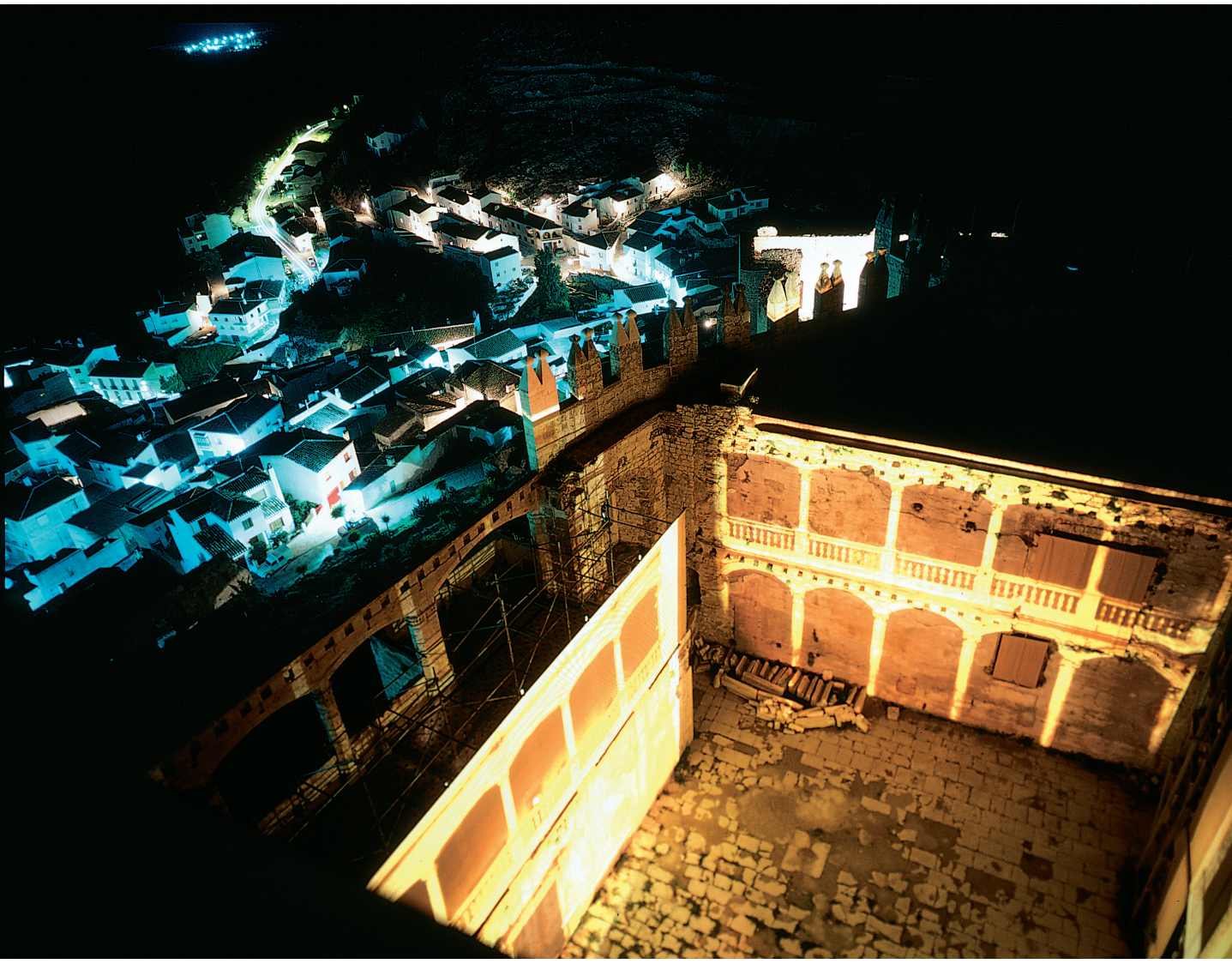
propia pintura, las muestras de color que, combinadas, darían como resultado una obra definitiva. La temática de *Los placeres de la pintura* no carecía de un antecedente: la serie inspirada en tablas de color que Gerhard Richter empezó a desarrollar a partir de 1966, ampliaciones de cartas de color que, en contraposición con la obra de Jim Dine, eran mostradas de un modo más aséptico como la materia prima de la pintura.

Una segunda vertiente planteaba el problema de toda construcción, ya sea física o mental, que no sienta sus bases sobre un terreno firme. En consecuencia, las obras surgidas bajo esta premisa adoptan la apariencia de objetos deshechos, descompuestos o destruidos, «constituidos por elementos aparentemente irreconciliables que, en palabras de Ulf Jonak "parece como si se vieran las tripas arruinadas de un piano o la complicada estructura de la maquinaria escénica de un teatro"»[185]. Esta nueva mecánica, «esta nueva formalización de la obra es la expresión, que no la consecuencia de intentar hacer evidente el proceso de análisis deconstructivo al que son sometidas las obras, en el cual el objeto, tras su descomposición analítica, se vuelve a reunir y reinterpretar desde un punto de vista que no le permite reaparecer bajo su forma original»[186].

Esta será la estrategia que van a utilizar los artistas interesados en desarrollarla desde su faceta más literal, agrediendo y rompiendo el espacio físico, mientras que, debido a su potencial expresivo, otros artistas se inclinarán por adoptarla únicamente como rasgo formal, asumiendo los resultados estéticos de una destrucción aparente. Ese hilo conductor, la apariencia de lo destruido, será la metáfora que les devuelva desde el pasado las mayores preocupaciones del artista romántico: desaparición, nostalgia, ausencia y vacío.

99. *Mayo 1904-1992*, 1992
Soledad Sevilla

Wolfgang Luy, Kathryn Gustafson, Anne y Patrick Poirier o el colectivo SITE, serán algunos de los artistas que trabajen sobre el uso de la apariencia de la ruina, y obras como *El Rompido* (2001), de Soledad Sevilla, o *Paredes blancas* [*White Walls*] (2007), de Andy Goldsworthy, llevarán esa apariencia al espacio específico de la sala de exposiciones.



100. *El Rompido*, 2001. Soledad Sevilla.

El Rompido forma parte de una serie de obras en las que la naturaleza aparece como instauradora de la ruina, apoderándose de la arquitectura, una preocupación con frecuencia presente en la obra de Soledad Sevilla. El desencadenante de la experiencia de las ruinas había tenido lugar anteriormente, con la obra *Mayo 1904-1992* (1992), una intervención llevada a cabo en el Castillo de Vélez Blanco, en Almería. Sobre sus muros arruinados se proyectaron imágenes del patio, que había sido arrancado en 1904 y trasladado al Metropolitan Museum de Nueva York, unas décadas después. Con la falta de luz, al caer la noche, las imágenes comenzaban a percibirse gradualmente, haciendo regresar a su lugar de origen una parte de la historia del renacimiento español en forma de presencia fantasmal. *Mayo 1904-1992* supone una transgresión de los conceptos de pérdida y vacío que evocaba la ruina para el hombre romántico, un intento de elusión del paso del tiempo, en contraposición a lo que años después significará *El Rompido*. Frente a la negación de la ruina que, en cierta medida, representa *Mayo 1904-1992*, la fascinación por los espacios arruinados de una almadraba abandona en El Rompido, será una de las fuentes que dará origen a la obra del mismo nombre:

> ¡Cuántas sugerencias pueden desprenderse de la imagen del muro y de todas sus posibles derivaciones! Separación, enclaustramiento, muro de lamentación, de cárcel, testimonio del paso del tiempo; superficies lisas, serenas, blancas; superficies torturadas, viejas, decrépitas; señales de huellas humanas, de objetos, de los elementos naturales; sensación de lucha, de esfuerzo; de destrucción, de cataclismo; o de construcción, de surgimiento, de equilibrio; restos de amor, de dolor, de asco, de desorden; prestigio romántico de las ruinas; aportación de elementos orgánicos, formas sugerentes de ritmos naturales y del movimiento espontáneo de la materia; sentido paisajístico [...]; rechazo del mundo, contemplación interior, aniquilación de las pasiones, silencio, muerte[187].

El Rompido adopta la destrucción como principio formal. Consta de dos grietas enfrentadas, ubicadas en dos espacios que han sido envejecidos haciendo uso de la pintura, para simular una ruina. Una de las grietas aparenta dejar ver el exterior, mientras que la otra, enfrentada y simétrica a la anterior, realizada en bronce, niega la transparencia. Esta obra refleja lo que cabría ver como la

necesidad de dejar constancia del paso del tiempo, para lo que la artista trató la totalidad del espacio como el soporte de una pintura que actuaba como trampantojo.

Paredes blancas, de Andy Goldsworthy, fue realizada cubriendo las paredes de la galería de pasta de porcelana. Con el transcurso de los días, la porcelana comenzó a secarse y a dejar huellas de erosión que parecían producir las mismas paredes del espacio, como si hubiera comenzado a envejecer aceleradamente por sí solo. Como indicaba una crítica de la exposición:

> El desgaste gradual dirigía la atención a los detalles arquitectónicos de la sala y traía al recuerdo exposiciones anteriores que implicaban la estructura de la galería[188].

El matiz que va a establecer la principal diferencia en las obras y los artistas que se analizarán a continuación versará sobre el modo en que éstos van a presentar ese espacio como un organismo que se autoabastece, que no necesita la más mínima adición, exceptuando la intervención del artista, quien se encarga de extraer la materia prima que lo constituye, para recomponerla y volverla a colocar según los criterios básicos de orden y caos.

4.2.1. Equivalencias entre soporte y material.

La ecuación que se cumple en estos casos, donde soporte y material son la misma cosa, ha sido, a lo largo de la historia, la base de ciertas disciplinas y corrientes artísticas.

La jardinería será una de esas disciplinas, en tanto que «el terreno es entendido como un gran lienzo sobre el que inventar y experimentar en tres dimensiones con elementos plásticos, tales como las piedras, el agua, y, sobre todo, las plantas que tienen la facultad de cambiar de forma, color y apariencia con el paso de las estaciones»[189]. En el jardín se pueden encontrar los instrumentos necesarios para llevar a cabo las estrategias que dan lugar al arte, en función de sus leyes y premisas:

> El jardín es una construcción física y también una construcción intelectual. En cuanto a los aspectos físicos, el jardín se construye con materiales vegetales, piedras y agua, que responden a formas, modelos o estilos culturales e históricos[190].

El problema de esta construcción, sin embargo, reside en la sobrecarga de prejuicios a los que se ha visto sometida desde los inicios de la modernidad, cuando el jardín comenzaba a ser visto como «una antigualla que representaba los peores hábitos del gusto burgués del *ancien régime*»[191]. Esto provocó un desfase considerable a causa de la velocidad a la que se sucedían los postulados vanguardistas y el anquilosamiento con que se castigaba su lenguaje particular.

El reencuentro, a finales de la modernidad, con algunos de los elementos que coincidían en el arte del jardín —el espacio, la naturaleza y el tiempo— tendría lugar en las propuestas del land art. Ambas formas de arte compartían estos recursos, a pesar de diferenciarse fundamentalmente en dos aspectos: por un lado, las necesidades que les habían dado origen en momentos históricos muy alejados entre sí —y los condicionantes que éstas implicaban—, y, por otro, los factores de control e indeterminación que incidían sobre una u otra.

La aleatoriedad que podía caracterizar al jardín llamado pintoresco no era más que una apariencia, bajo la cual la libertad de cambio y de movimiento propia de los elementos naturales quedaba absolutamente subordinada a los intereses del jardinero. No era así en el caso de las obras del land art, destinadas en la mayoría de los casos a disfrutar de una existencia efímera para terminar disolviéndose en la naturaleza.

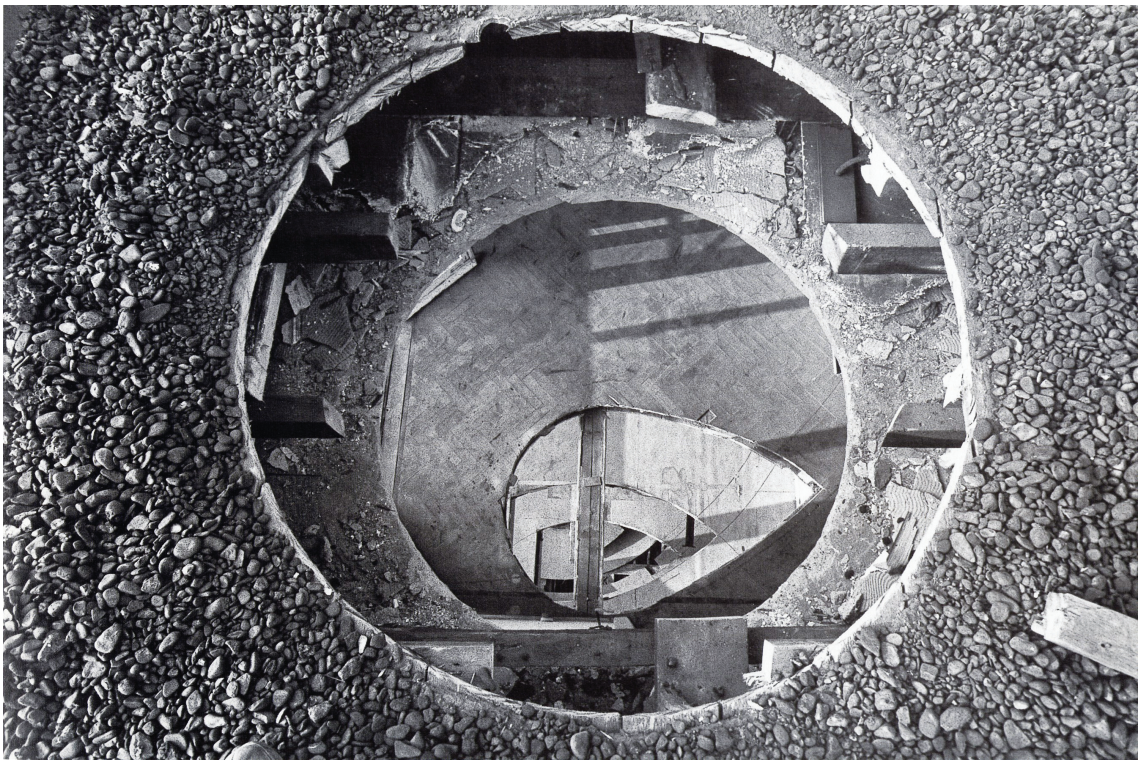
De un modo parecido a como hiciera Miguel Ángel cuatro siglos atrás, se podría afirmar que las obras del land art estaban allí, formaban parte del terreno, sólo era necesario reordenar los elementos que configuraban ese terreno. De este modo, los artistas del land art trabajaban a partir de un sistema de recomposición de la topografía de un paisaje dado. Y así trabajarían otros artistas, de una forma más o menos consciente, sobre un espacio que parecía limitado y carente de recursos: el espacio de la sala de exposiciones.

4.2.2. Ruinas modernas.

En «Gordon Matta-Clark: el mundo que se tambalea»[192], Corinne Diserens afirma que él «quería alterar todo el espacio hasta sus mismas raíces, lo que significaba un reconocimiento del sistema total (semiótico) del edificio, no según ningún método idealizado, sino mediante el uso de los ingredientes reales de un lugar»[193].

El «uso de los ingredientes reales de un lugar», entendido como proceso de sustracción, implica su mutilación total o parcial. Someter a ese proceso a ciertos lugares que habían sido concebidos para desarrollar una función específica fue la clave que generó un conflicto entre Matta-Clark y algunos arquitectos de su tiempo, como Peter Eisenman. La arquitectura, que compartía con el diseño el sentido de la funcionalidad, se enfrentaba en la obra de Matta-Clark a la inutilidad de la escultura. Destruyendo parcialmente espacios que la arquitectura había configurado, destruía también su condición de objetos arquitectónicos, para convertirlos en objetos escultóricos, que ya no respondían a las necesidades que la arquitectura debía solventar. Con esta maniobra, «Gordon Matta-Clark intentó aunar los conceptos de escultura y arquitectura en una nueva percepción del espacio a través de obras en las que el edificio […] se convierte en soporte y material de la obra de arte»[194].

Estas acciones no dejaban de ser, al mismo tiempo, intercambios simbólicos entre la esfera de lo real y la esfera del arte, que provocaban la siguiente inversión de conceptos: Matta-Clark destruía como arquitecto y construía como escultor. Tal paradoja sólo se explica si cualquier destrucción en arte se entiende como apariencia, en tanto que todo arte es creación, independientemente de los medios que utilice para justificarse. Esta no será la única contradicción, pues, «al contrario que la arquitectura convencional, que define los espacios estética y pragmáticamente, y también al contrario que la escultura convencional, que parte del relleno de espacios interiores, los cortes de Matta-Clark muestran una contrainterpretación de esas reglas: la arquitectura se torna escultura, es decir, interpretación del espacio, mientras que la escultura se torna en su contrario, en la generación de espacio»[195].



A pesar de las aportaciones que Matta-Clark llegó a hacer sobre el modo en que el espacio podía ser percibido cuando se reorganizaban sus componentes físicos, este concepto seguiría siendo conocido sólo parcialmente en las artes plásticas, debido, entre otras cosas, a las escasas incursiones que se habían hecho en este campo:

> Deseo explorar con otros un camino artístico para crear y expandir la «mitología» del espacio […]. Tampoco sé qué significa la palabra espacio. Sigo utilizándola. Pero no estoy muy seguro de qué significa[196].

Esta afirmación, junto con otra de Derrida —«no estoy seguro de que el espacio esté esencialmente sometido a la mirada […] el espacio no es necesariamente aquello que es visto»[197]—, no parecen sino evidenciar las dudas que, a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, seguía suscitando este elemento, frente a otros cuyo potencial parece tender a agotarse, aunque en muchas ocasiones se trate sólo de una percepción errónea, lo que ejemplifican los frecuentes vaticinios acerca de la muerte de la pintura que han tenido lugar desde el final de la modernidad.

101. *Barroco de oficina* [*Office Baroque*], 1977
Gordon Matta-Clark

Hubo un intento por sistematizar el modo de trabajo expuesto en el grupo conocido como Anarchitecture —que era el nombre con el que Matta-Clark definía su obra—, entre cuyos miembros se encontraban Suzanne Harris, George Trakas, Richard Landry y Laurie Anderson. Casi todos ellos abandonaron pronto las inquietudes que les vinculaban entre sí —debido, entre otras cosas, a la prematura muerte de Matta-Clark—, y sería Michael Asher quien, sin haber formado parte de Anarchitecture, llegó a desarrollar una obra que evolucionaría en coherencia con aquellos principios.

Lo que Asher parece querer demostrar es que «el espacio no es necesariamente aquello que es visto», y que el artista debe emplear los recursos a su alcance para crear de la nada, del vacío. Él mismo ha definido su trabajo como «la sustracción de materiales del lugar de producción y recepción»[198], un proceso en el cual los materiales son «sintetizados y contextualizados de un modo ajeno a su propia materialidad y método de producción»[199]. Más allá de los

102. *Intersección cónica* [*Conical Intersect*], 1975
Gordon Matta-Clark

materiales de que dispone, más allá de las limitaciones físicas a las que está sometido, se abre la esfera de lo inmaterial, cuyas fronteras están supeditadas a la capacidad de sugestión del artista. Se puede afirmar, por tanto, que toda obra de arte posee la facultad de incidir sobre el espectador en dos niveles básicos: el nivel visual y el nivel intelectual. Una de las obras que, de un modo más evidente, se caracterizan por una fuerte presencia intelectual es *Pintura secreta* [*Secret Painting*] (1967), del grupo Art & Language, que muestra una tela pintada en acrílico negro, junto a la que pueden leerse las siguientes palabras:

> El contenido de esta pintura es invisible; el carácter y la dimensión del contenido deben mantenerse en permanente secreto, siendo conocidos sólo por el artista[200].

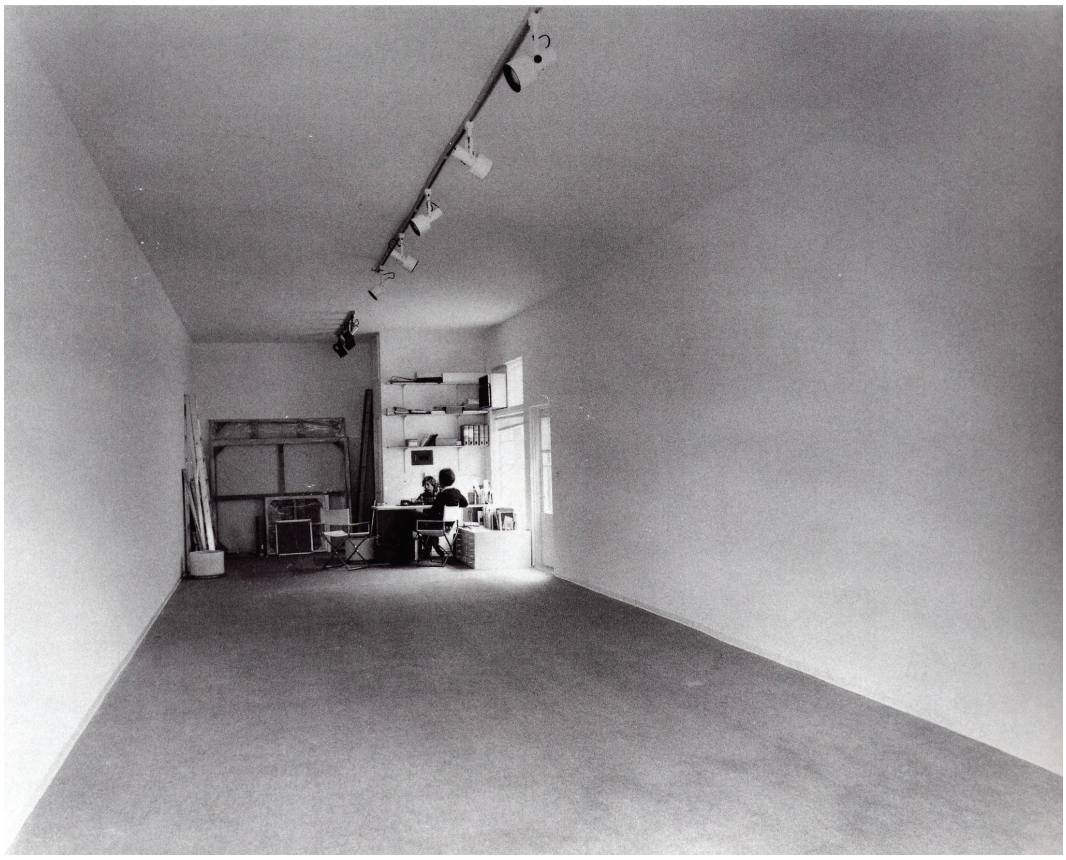
Esta característica es extensible a todas las obras que participan de las premisas del movimiento conceptual.

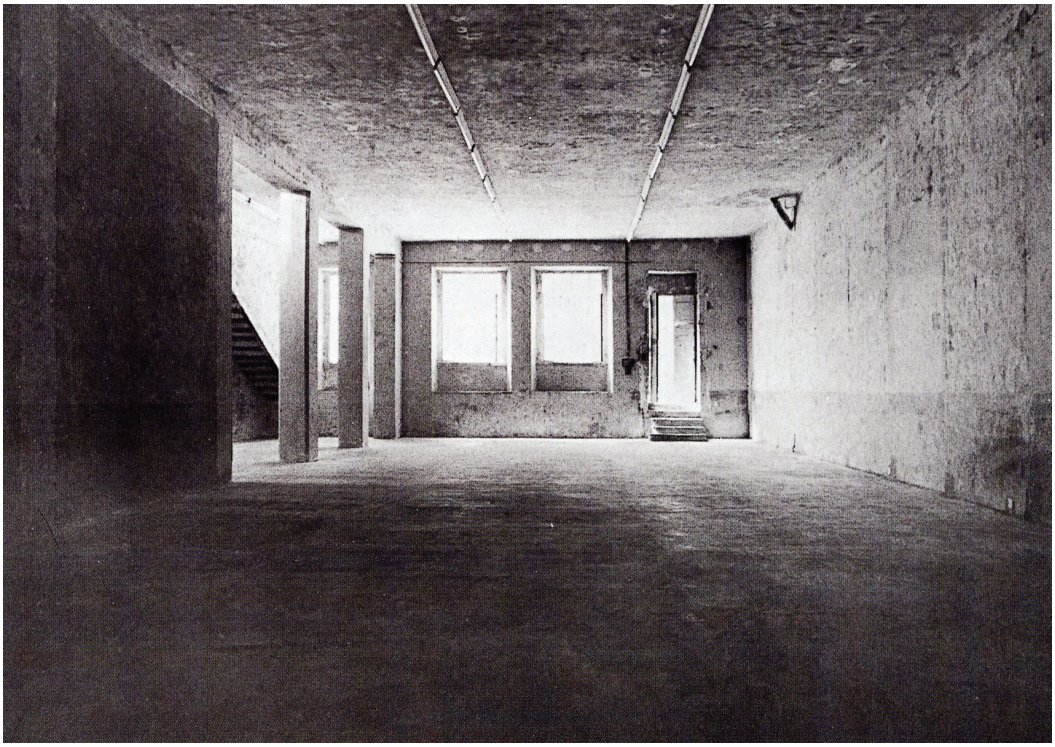
No obstante, las posibilidades de legibilidad de un arte que incide a un nivel casi exclusivamente intelectual son bastante reducidas. Cuando los códigos de comunicación empleados no son automáticos, no siempre se perciben del modo en que el artista espera. En contraposición con Matta-Clark, cuyas obras funcionan sistemáticamente a partir del impacto visual, esta particularidad será una constante en la trayectoria de Michael Asher, especialmente en intervenciones como la que realizó en la Lisson Gallery, en 1972, «"un recorte arquitectónico de 0,6 cm de ancho por 3,8 cm de fondo, en la pared, al nivel del suelo, en torno al perímetro de la habitación", una ranura tan ligera que "la línea del suelo se volvía indistinguible" del punto originario de unión a la pared»[201]. Una obra de estas características, apenas distinguible, debe ser cuidadosamente calibrada para evitar que pase desapercibida.

103. *Sin título* (intervención en la Claire Copley Gallery) [*Untitled (Claire Copley Gallery)*], 1974
Michael Asher

En la actualidad, este factor no parece ser un problema que afecte a la concepción de la obra. Artistas como Anish Kapoor afirman que hacen arte para sí mismos, y la discusión en torno a la difícil legibilidad del arte, tanto si se debe a falta de datos visuales como de conocimientos sobre el mismo, parece haber dejado de afectar a la práctica artística y haberse desplazado al ámbito de la práctica

104. *Sin título* (intervención en la Galleria Toselli) [*Untitled (Galleria Toselli)*], 1973
Michael Asher



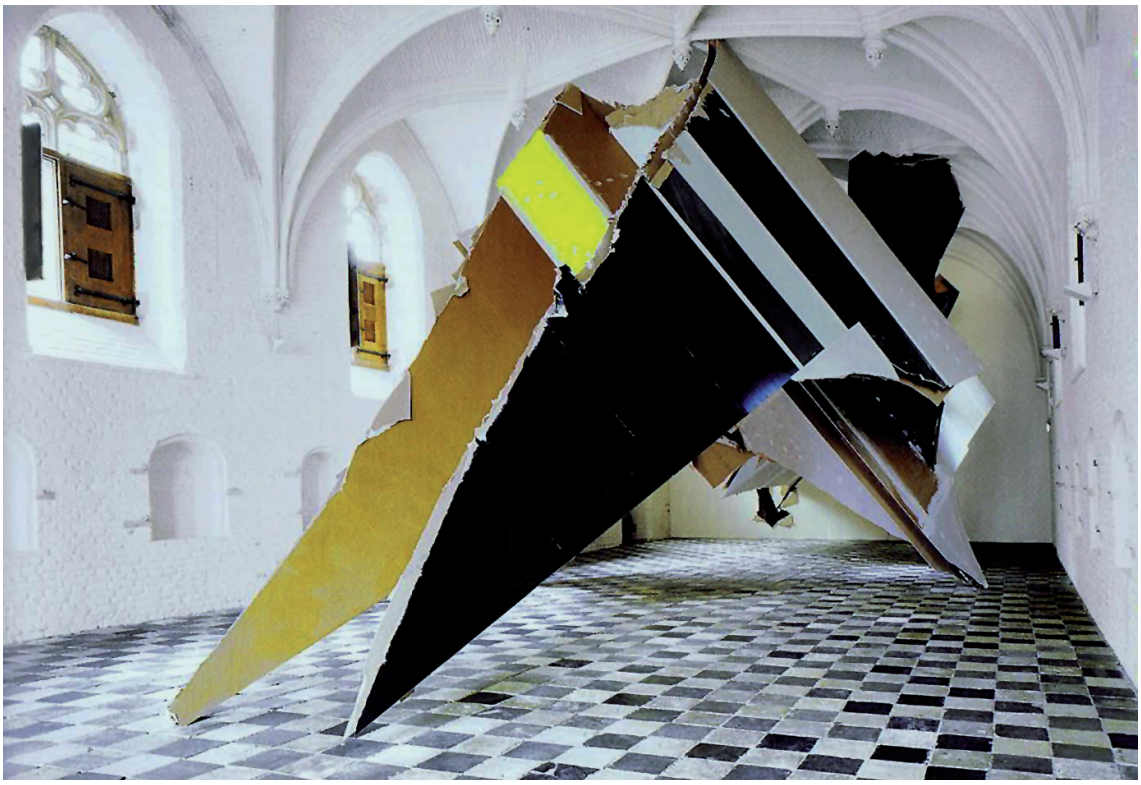


museística y otros elementos mediadores en la exhibición de la obra de arte. En cambio, sí se usan estrategias que dan lugar a establecer una diferencia entre un arte que podría llamarse metafóricamente silencioso y otro que no lo es tanto, en términos visuales. Dos obras son un claro ejemplo de este último caso, dentro de aquellas que continúan la trayectoria abierta por Gordon Matta-Clark: *En memoria de H. P. Lovecraft* [*To the Memory of H. P. Lovecraft*] (1999), de Mike Nelson, y la serie *Comber* (2005-2006), de Felix Schramm. Ambas ilustran ejemplos de ataques violentos contra los muros de la galería de arte.

En el caso de la obra de Mike Nelson, el ataque parecería provenir de alguna fuerza exterior que hubiera abandonado la galería durante el tiempo en que el espectador permanece en ella, lo que implica la amenaza de su reaparición de un momento a otro. La clave de que todo es pura ilusión la ofrece el techo, frágil y, sin embargo, a salvo de la agresión. El efecto es más convincente en las obras de Felix Schramm. En la pieza que instaló en Grimm/Rosenfeld, en Nueva York, la sección de pared arrancada y desencajada dentro de su hueco sobresalía por el exterior del edificio, y durante el tiempo que estuvo expuesta, el cartero dejó de llevar correo a la galería. El artista describe su práctica como «un proceso de transformación de la arquitectura hasta que no pueda ser categorizada»[202].

Al comienzo de *Terciopelo azul*, David Lynch ofrece, en un corto intervalo de tiempo, las dos posibilidades bajo las cuales cualquier objeto o espacio puede ser visualmente analizado: una visión superficial, que se limita a enseñar lo previsible, y una segunda visión mucho más profunda, que es radicalmente antagónica. Con una intención parecida, Michael Asher también intenta mostrar el espacio que se oculta bajo una superficie. Para conseguirlo, en ocasiones, ha eliminado paredes completas del interior de la galería, ofreciendo diferentes vistas de aquello que el espectador habitualmente desconoce, como hizo en la galería Claire Copley, en 1974. Otras veces, sólo ha sido necesario intervenir el muro levantando las capas de pintura que lo cubrían, para revelar una imagen erosionada del espacio de la galería de arte, rompiendo el callado hermetismo de sus paredes.

105. *En memoria de H. P. Lovecraft* [*To the Memory of H. P. Lovecraft*], 1999
Mike Nelson



Existe un antecedente de esta forma de operar, en *Tuberías* [*Pipes*] (1971), de Matta-Clark, donde éste «recortó limpiamente un nicho estrecho y muy alto en uno de los tabiques de una de las salas de exposiciones, le impuso en ángulo recto y en el extremo superior la pieza sobrante de ese recorte y pegó en la superficie de ambos una secuencia de fotografías que mostraba aspectos de la red de tuberías de conducción de gas, ocultos tras los muros y en los entrepisos del museo»[203]. En este caso, la adición de un material ajeno al que constituye el espacio, como es la fotografía, se comprende cuando lo que ésta enseña es una parte de ese material sumergido.

La intervención sobre los muros de una galería puede adoptar diversas formas, y profundizar a muy diferentes niveles en su estructura. Los resultados de lo que se puede encontrar son más o menos previsibles: los conductos del gas, o, más allá, la habitación contigua e incluso la calle, o el interior de la galería, como en *¡No te preocupes!… tras la ruina algo queda* (1987), de Nacho Criado. Esta instalación es más una performance, ya que consistió en tapiar la puerta de la sala de exposiciones y desmontarla a martillazos desde dentro el día de la inauguración. Formalmente, la obra podría asociarse con *Teniendo lugar* [*Taking Place*] (2001), de Elmgreen and Dragset, un acto menos agresivo por parte de los artistas, que aprovecharon la inminente renovación de la galería para exponer como la obra misma su demolición y reconstrucción. El carácter diferente de ambas intervenciones no es casual, pues provienen de momentos históricos muy distintos: uno que clausura las posibilidades de contestación del espacio expositivo como dispositivo esencial del sistema artístico y otro, casi quince años después, donde la hegemonía de ese espacio se da por asumida y se mira con ironía al debate que la pone en duda.

106. *Comber*, 2005-2006
Felix Schramm

Ejercer esta destrucción sobre el suelo despierta incógnitas más oscuras, especialmente si se trata de una planta baja, debido a los interrogantes que genera lo que esconde el suelo. Al margen de este sentimiento, casi primitivo, el peso del espacio recae sobre ese plano, el más estable, pero, al mismo tiempo, dicha estabilidad parece desmentirse por el modo en que es tratado, cuando se alude de esa manera a la precariedad de sus cimientos. Anular el

107. *Teniendo lugar* [*Taking Place*], 2001
Elmgreen and Dragset

uso convencional del espacio y negar o entorpecer su acceso de esa manera es lo que hacen *Subterráneo* [*Souterrain*] (1986), de Rosie Leventon, *Germania* (1993), de Hans Haacke, *Levantar el suelo de la habitación* (2005), de Lara Almarcegui, *tú* [*you*] (2007), de Urs Fischer y *Shibboleth* (2007), de Doris Salcedo.

Rosie Leventon ha poblado de imágenes oníricas el mundo subterráneo. Sus cortes y grietas, al contrario que los de Asher, no carecen de intencionalidad esteticista, y con ellos pretende crear una realidad ficticia. Mel Gooding ha escrito sobre *Subterráneo*:

> Finalmente está la imagen de un barco, bello y característico en su construcción, que encaja en su propósito como vehículo para viajar en el mundo físico y en el espiritual[204].

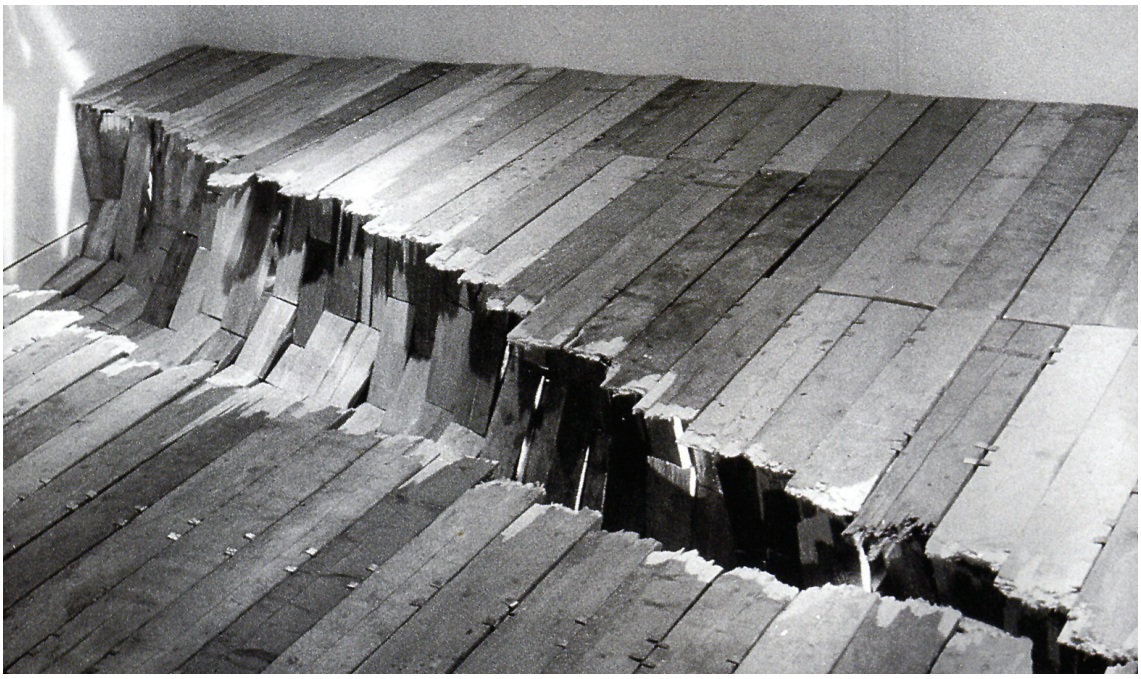
108. *Subterráneo* [*Souterrain*], 1986
Rosie Leventon

La intencionalidad esteticista, entendida de este modo, implica un diseño preconcebido de una formas portadoras de simbología, pero no existe ese diseño en las obras de Urs Fischer y Lara Almarcegui mencionadas, donde el suelo del espacio ha sido excavado hasta llegar a la tierra sobre la que se asientan sus pilares. Como en *Terciopelo azul*, el contraste de características —forma, color u olor— de los escombros resultantes con las paredes blancas es desconcertante, y más difícil de relacionar como frutos de la misma combinación de elementos que en *Materiales de construcción de la sala de exposiciones*.

Muy parecida formalmente a *Subterráneo* es *Shibboleth*, de Doris Salcedo, una obra diseñada específicamente para la Sala de las Turbinas. Consistió en abrir una enorme grieta de 167 metros de longitud a lo largo del suelo de la sala. Abarcaba con un único gesto la totalidad de la misma, que albergaría el recuerdo de la obra una vez desinstalada, a modo de cicatriz.

Todas estas intervenciones estarían condenadas a una vida muy efímera, debido al modo en que inutilizaban un espacio entero. Incluso cuando el espacio expositivo ha sido construido para albergar un objeto que por definición no tiene una aplicación práctica, ello no le exime de su propia funcionalidad. La galería vuelve a ser reconstruida fácilmente a expensas de las obras que han llegado a

109. *Shibboleth*, 2007
Doris Salcedo



anular su actividad durante cierto tiempo, precisamente porque nada por encima de la voluntad que rige la galería puede decidir acerca de esa actividad.

Dentro de una anarquía que sólo es aparente, el alcance de estas intervenciones destructivas es un factor estrictamente medido y controlado, al igual que el área sobre la que actúan, por lo que apenas se puede hablar de indeterminación en este tipo de obras, a pesar de las apariencias. Los artistas citados comparten intereses comunes, que se revelan en lo formal, pero también existen diferencias en su proceso, como se advierte por la forma en que sus obras ilustran diferentes grados de entropía, atendiendo a la siguiente definición del término:

> La entropía se puede interpretar como la medida del desorden entre los átomos que componen el sistema, dado que es prácticamente seguro que un estado inicialmente ordenado se volverá aleatorio con el paso del tiempo[205].

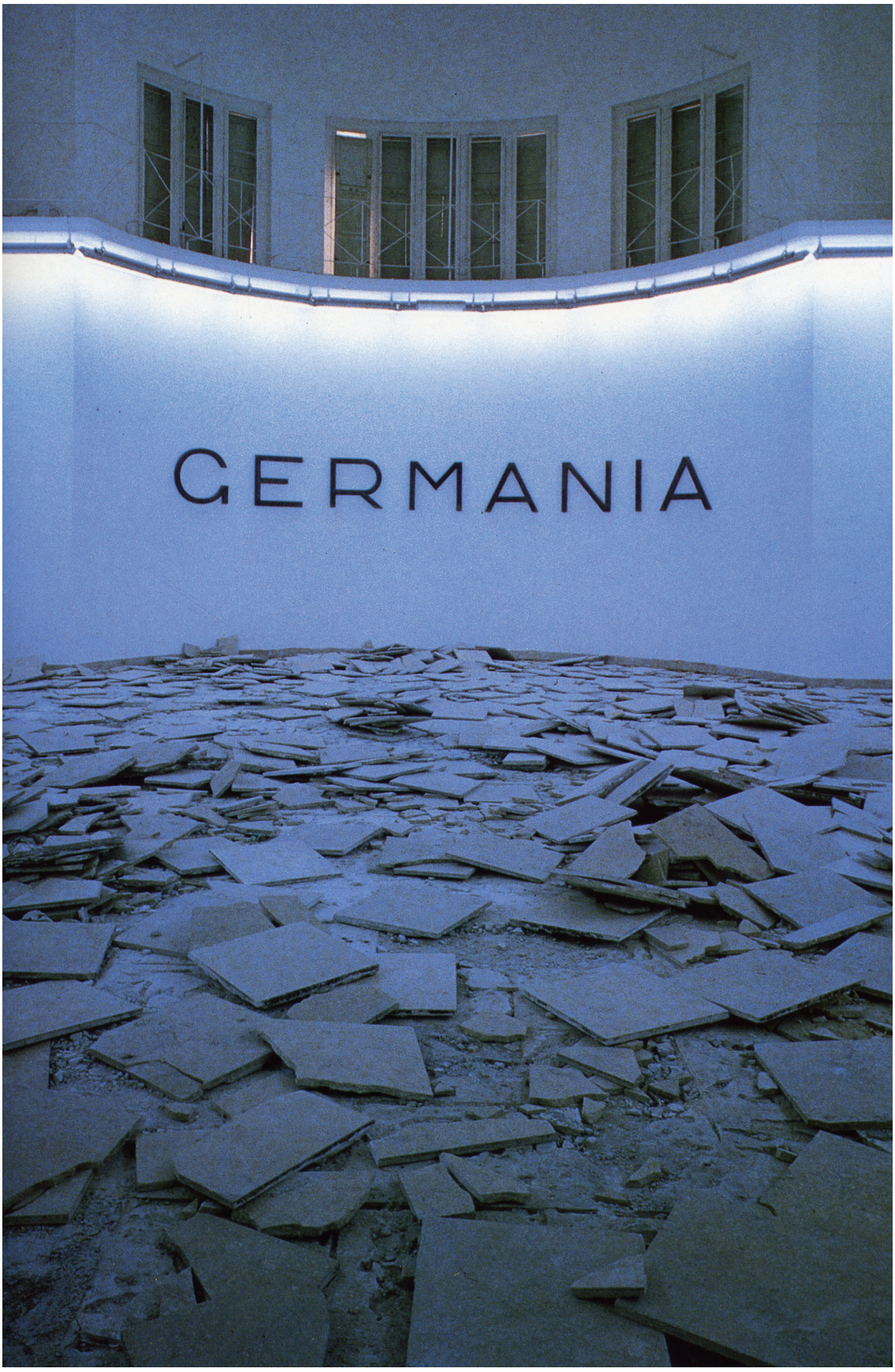
110. *Levantar el suelo de la habitación*, 2005
Lara Almarcegui

En 1962, György Ligeti dio a conocer al público su *Poema sinfónico para 100 metrónomos*, donde el elemento visual era tan importante como el musical, y que consistía en hacer sonar a cien velocidades distintas cada uno de los metrónomos que se encontraban en la sala. Se ponían en funcionamiento progresivamente, hasta alcanzar un punto de, en palabras del autor, «máxima entropía», que desaparecía gradualmente al silenciar paulatinamente los metrónomos en funcionamiento, hasta que uno solo permanecía activo.

En términos de caos y entropía, el nivel más bajo lo daría una obra como *Norte, este, sur, oeste* [*North, East, South, West*] (1967-2002), de Michael Heizer, formada por grandes vacíos que se adentran varios metros en el tejido subterráneo de la sala, proporcionado una visión de abismos inesperados en el suelo del edificio. Aunque hay un elemento añadido a los propios materiales que ofrece el espacio, que es la corteza en acero de las formas excavadas, su fuerza no disminuye por su presencia, ya que la limpieza del acabado de esas superficies otorga una mayor extrañeza al conjunto.

Subterráneo y *Shibboleth* no superan unos niveles muy altos de entropía, como sucede al inicio del poema sinfónico de Ligeti; *Intersección cónica* [*Conical*

111. *tú* [*you*], 2007
Urs Fischer


GERMANIA

Intersect] (1975), de Gordon Matta-Clark, y *Germania*, de Hans Haacke, representan un estado previo a la máxima entropía; finalmente, *Levantar el suelo de la habitación* y *tú* alcanzan un punto de irreversibilidad imposible de deshacer, por la forma en que el proceso ha tenido lugar, que impide la reconversión del objeto a su estado originario.

La elusión o, por el contrario, la búsqueda del caos absoluto aluden al discurso propio de cada uno de estos artistas, y en ese procedimiento se condensan algunos de los cambios sustanciales que el espacio de la galería —una pieza indispensable dentro del sistema en el que se desenvuelve el arte contemporáneo— ha experimentado en las últimas décadas. Dicho procedimiento, fundamentado en la destrucción, en la anticipación de la ruina, podría verse como una metáfora de las similitudes entre la historia del espacio expositivo y la del objeto artístico tradicional, cuya desaparición pareció pronosticarse con certeza por las mismas fechas. Si el objeto terminó triunfando como factor insustituible en la creación artística, también triunfaría el espacio, entendido a su vez como objeto, en su camino hacia la plena integración en el catálogo de recursos del artista, del modo aquí descrito.

112. *Germania*, 1993
Hans Haacke

PARTE EXPERIMENTAL

> […] «el cubo blanco es ahora la norma global para exponer arte. […] Mark Dion dijo en torno a 1990: "No tengo más preguntas que hacer a las paredes blancas". Y hasta aquí es donde creo que ha llegado por el momento».

1. ENTREVISTA CON CLAIRE BISHOP.

Nueva York, marzo de 2011. Graduate Center, City University of New York.

Claire Bishop es crítica e historiadora del arte. Vive y trabaja en Nueva York, en el programa de doctorado en historia del arte de la City University of New York, desde el año 2008, como catedrático asociada. Su tesis doctoral *Arte de la instalación. Una historia crítica* fue publicada por Tate Publishing en 2005 y tuvo una gran resonancia en el campo de la joven historiografía de esta forma de arte. Este libro, junto con *Arte de la instalación*, de Michael Archer, Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley y Michael Petry, *Del margen al centro. Los espacios del arte de la instalación*, de Julie Reiss, y *Comprendiendo el arte de la instalación*, de Mark Rosenthal, completa la bibliografía de la historia de la instalación desde una perspectiva analítica, sin que después haya habido ninguna actualización relevante que no trate parcialmente este lenguaje, ya subdividido en nuevas categorías.

Claire Bishop ha participado en numerosas revistas, como *Artforum*, *Flash Art* y *October*, y, en la actualidad, sus intereses giran en torno al arte de participación, que ve como la principal ramificación experimentada por las instalaciones en los últimos años.

Arte de la instalación. Una historia crítica, según Margaret Iversen, muestra «un profundo conocimiento del tema y un enfoque original. Lejos de tratarse de un estudio anodino, es crítico, y abre un nuevo terreno interpretativo tanto en el

fenómeno del arte de la instalación en general como en obras particulares»[206]. El libro se estructura en torno a las posibles formas de categorizar el arte de la instalación en función del tipo de experiencia que proporciona al espectador. Según eso, existen cuatro tipologías: la primera responde a la inserción del espectador en un ambiente psicológicamente envolvente; la segunda, a la creación de espacios que agudizan y alteran su percepción; la tercera, a las obras que desestabilizan los límites del espectador mediante su inmersión en ellas; y, por último, las que favorecen su participación activa en la obra.

Sus aportaciones sobre la singularidad y los rasgos definidores de este lenguaje, su naturaleza y su problemática, su recepción y documentación, o su recorrido histórico —en el que ve muchos desarrollos paralelos—, han contribuido a la definición de términos más o menos novedosos, como obra de lugar específico, experiencia, inmersión, o descentralización, término este último que entiende como la consecuencia de la ubicación del significado de la obra fuera de su interior.

Es una de las pocas personas que da una definición de arte de la instalación, no del todo cerrada, pero suficientemente excluyente como para no permitir la inclusión indiscriminada de ciertas formas artísticas a la que han cedido otros autores. Esto se debe, en parte, a que se trata del estudio general más reciente en esta materia, por lo que disfruta de una perspectiva —de la que carece, por ejemplo, *Arte de la instalación*— que la lleva a aventurarse a establecer una cronología de su historia. La definición del término que da en su libro es menos concisa, pero a la vez más específica que la que ofrecen Michael Archer, Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley y Michael Petry en el mencionado libro:

> Es un término que, en general, se refiere al tipo de arte en el que el espectador entra físicamente, y que con frecuencia es descrito como «teatral», «inmersivo» o «experiencial»[207].

A continuación, puntualiza que su enorme variedad de formas hace que el término, finalmente, pierda significado.

❒

CGC: I see the gallery space as a potential art instrument that can be conceived of not just as the context of the artwork, but as a provider of content: as an object rather than a container. I believe there is still a wide field for experimentation in the use of space as a material and subject of the artwork. Would you like to comment on this?

CB: This seems to be obvious, no? That the gallery space has a content makes me think of Brian O'Doherty's writing *Inside the White Cube* and the ideological content of the gallery space. But are you thinking more sculpturally, aren't you? What kind of content do you mean?

CGC: Yes, sculpturally. I mean the content that the interior architectural space can provide to the artwork rather than the ideological basis.

CB: So it's more formal.

CGC: Yes, absolutely.

CB: For sure, this comes over whenever you deal with installations that are relocated between different venues. Everybody comments about how it was better at this place, or worse in this venue, or better there, and these are results of the architectural differences between the buildings, and also their connotations. Whether it's a very large-scale public museum, whether it's a small private collection, whether it's an alternative space inhabiting a former industrial building… All of these things constitute the meaning of the space and operate in dialogue with the work of art that's inside it.

CGC: I think you establish different categories among site-specific art. I can't

remember all, but you make a difference between those works that can be simply installed in a place and those that are specifically made for a place. I think those that can be installed anywhere else are not really taking content from the space.

CB: Or maybe space is just lower down in the system of hierarchies of that work; so it's not about it being important or not, but it being more or less important. And it also depends on what kind or work it is. If it's work in a post-minimalist tradition, that's going to become much more important, because there is necessarily much less in the space, and the existing architecture of the gallery will play more of a role in the viewer's encounter with that work; whereas if it's a Thomas Hirschhorn's installation —I can't remember what it's called, *Cavemanman*, I think— you have absolutely no sense of the gallery space when you're inside. It's completely immersive. It creates its own space within the gallery.

CGC: In his introduction to *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, by Brian O'Doherty, Thomas McEvilley states that O'Doherty «investigates, perhaps for the first time, what the highly controlled context of the modernist gallery does to the art object, what it does to the viewing subject, and, in a crucial moment for modernism, how the context devours the object, becoming it»[208]. What are the determining factors, in terms of aesthetics and thoughts, that gave rise to the last step described in this statement? Is it a phenomenon concerning only installation art, or were there any other disciplines that approached this conciously?

CB: So, basically, does this matter for other disciplines as well as installation art?

CGC: Yes.

CB: The only thing that really comes to mind is architecture. One of the reviews of *Installation Art. A Critical History*, when it came out, was in *The Architect's Journal*

and it said: «She's not paying any attention to architecture». But that's a whole separate history. Did you hear Beatriz Colomina's talk on Thursday morning?

CGC: Yes.

CB: That's what I would give as the example of space, of architecture becoming the work of art. That's the parallel history, what runs in tandem with the work taking over a space.

CGC: And you actually talk about different histories of installation art, parallel histories that began in different moments.

CB: It would seem to me that that's the main disciplinary correlate for that. Theatre and dance? I'm not so sure if that's so strong. Were you thinking of any discipline in particular?

CGC: I was thinking about painting, because I think that abstract expressionism played an important role in expanding painting beyond the frame, towards the space around it and also towards the viewer.

CB: There's a longer mural tradition, though. My colleague Romy Golan's book *Mural Nomad* charts that history of painting expanding to the size of the wall and taking over the wall. I don't know whether I'd want to necessarily include that in a history of installation art, although, of course, there are clear relationships to this. That's an environmental gesture that has a relationship to design and decoration. The history that I'm trying to narrate in my book is more spatiotemporal in terms of a complete experience that is designed for the viewer to enter into. When you have a large-scale mural working in tandem with architecture, it's a very particular configuration, but you have multiple authorships existing in one space: you have the artistic authorship of the painting, or the mural, you have the architectural authorship of the building and you might have some other components as well. But the kinds of things

I'm trying to trace are a kind of singular authorship, a singular environmental experience. That singularity is, for me, the difference between installation art and an installation of art, where you would have several pieces put together in a room. When you have multiple discrete objects, or multiple authorships, this is a different entity that you're dealing with.

CGC: So, the space becomes more anonymous in this kind of works you review, is that what you mean?

CB: Not necessarily. Again, it depends on which genre, which history we're following here.

CGC: What is, historically, the starting point of the situation described by O'Doherty? The decentralization of the art object in favour of its context?

CB: Which situation do you mean? The gallery as gesture? For me it starts with the historic avant-garde.

CGC: El Lissitzky.

CB: Yes, as one example. But, it's even before that, also in Russia with the *0.10* exhibition in St. Petersburg. Bruce Altshuler talks about it in his book, *The Avant-Garde in Exhibition*. I would take it back to the historic avant-garde: Lissitzky on one hand, Schwitters on the other. And then surrealism develops it in a different direction through exhibition design. It's part of a larger utopian tendency of the historic avant-garde to want to create complete environments with the idea that these will be models of a new society. This is in the Russian instance and also in De Stijl, in Holland, in the 20s and 30s, which, of course, all of them have got very close relationships to architecture.

CGC: Do you think that the white cube, understood to be a place loaded with connotations, is still the ruling institution? Could you comment on the neutrality

of the gallery space? It seems to me that, nowadays the white cube is no less neutral than any other space, even though it is not a white cube. I think what they still call alternative spaces, are all subsumed into this politics.

CB: Do you know Elena Filipovic's article, «The Global White Cube»?

CGC: No.

CB: That's got my answer. That's in a book that Manifesto produced a few years ago, called *The Manifesto Decade*, saying that —I can't remember what she says exactly— the white cube is now the global norm for exhibiting art. It's a testament to the fact that it is so completely the norm that when someone tries to provide an alternative to it, it's commented upon, but it doesn't really seem to affect anything that goes on within the space. I'm thinking of Roger Buergel's Documenta 12, with its incredibly intensely hued rooms in orange, dark green and blue. People thought that that's not read as a gesture against the white cube, but instead as a kind of quasi retro throwback to Salon hangs, or 19th century modes of display. It was a great diagnosis that O'Doherty made in 1976, but Mark Dion said in about 1990: «I have no more questions for white walls». And that's how I feel how far it's come at the moment.

CGC: Yes, I think so. Its ideology is taken for granted, so people don't worry about that.

CB: It's more interesting to me to see how the aesthetics of a gallery hang so often dovetails with that of designer stores. That's something that's run throughout the 20th century as well, with Alfred Kiesler making both environmental architecture and being interested in shop design. Look at the Rem Koolhaas Prada store down at SoHo. Have you been to that?

CGC: No.

CB: With its amazing curved drop as you walk into the space. You have to go and experience that.

CGC: I will.

CB: It's interesting that experimental architecture takes place as much in that kind of context, a retail environment, as it does in biennials or experimental pavilions.

CGC: That's what Beatriz Colomina talked about, ephemeral architectures.

CB: Yes, but she didn't take it then into retail architecture, which is the next step that needs dealing with.

CGC: In my view, an indoor space, like the gallery space or any other kind that we can inhabit, with its floor, walls and ceiling, can be used as a laboratory where certain abstract notions related to space in general can be easily materialised: in and out, up and down, void and fullness, vertical and horizontal. This space can be used to provide more information about the space itself or to challenge assumptions about it. Can you think of any case that illustrates this idea?

CB: When you say «challenge assumptions about space», what kind of assumptions do you mean?

CGC: Physical laws like up and down, void and fullness, in and out… like what Richard Wilson does, for instance.

CB: Oh, right, I see what you mean.

CGC: Or Antony Gormley.

CB: Gormley? In what way?

CGC: When he locates those human-like sculptures going out from the wall and displacing the centre of gravity of the viewer.

CB: Right. I would say Carsten Höller and Olafur Eliasson are two people who do that. Also Elmgreen and Dragset, to a lesser extent. They're always tied to a critique of the power structure inherent in the white cube space, so that their *Powerless Structures* series comes to mind.

CGC: Yes, in a very humorous way.

CB: Yes, exactly, possibly a little bit one-liner. But you're right, it's certainly very light compared to the 70s tradition. Let me see if there are any others…

CGC: Also, James Turrell, Rachel Whiteread…

CB: Whiteread? Which one are you thinking of?

CGC: She makes the empty space, the negative space visible.

CB: I always think of that as sculpture rather than an installation.

CGC: I review her work, because she uses the space itself as a mould.

CB: I'm glad you're more fluid with categories than me, because I think the way I perceive this stuff it's a bit limiting, because when you decide to write about something, you need to decide where the lines are drawn, what comes in and what goes out. For me, these are discrete portable objects, even like *Ghost*, from 1990, which is very large; it's still a discrete portable object rather than an environment that you enter into. But I'm thinking of more things like Turbine Hall installations, whether there's any more of that…

CGC: Miroslaw Balka.

CB: Maybe Balka, but that was more about sight and darkness, and I think you can get some of that experience of dispersal and darkness on your way into a Turrell or video installation. For me, the Balka is related to that chapter where I deal with darkness.

CGC: What I liked of his installation at the Turbine Hall was the way he dissolved limits and the way he made the air tangible and dense.

CB: But, at the same time, that was when you walked in. It was always a two-way process: when you walk in there was a sense of being engulfed in the blackness, and when you turned around, there was the way in which that box framed the view of the architecture behind you. So for me it was yes and no. I think Dan Graham is the important precursor for that kind of work. His pavilions with a two-way mirror glass are not about gravity or the stability of the viewer, but certainly being able to position yourself becomes quite difficult. I'm thinking, particularly, of the pavilions for watching videos. There are moments when you're sitting there, watching a screen, and you're looking through, and you cannot tell if the person on the other side of the screen is actually on the other side of the screen or if that's a double or triple reflection from elsewhere.

CGC: I've always thought of his work as the viewer being the subject in the end: the viewers seeing themselves seeing.

CB: But he creates these very beautiful pavilion devices that also stand alone as beautiful architecture and sculpture to allow you to do that.

CGC: Regarding the work of James Turrell, you wrote the following reflection on darkness: «There is no "placement" in engulfing blackness: I have no sense of where "I" am because there is no perceptible space between external objects and myself. This is not to say that in darkness I experience a "void": on the contrary, encounters, when they occur, are sudden and all too present. […] one does not sense one's boundaries, which are dispersed in the darkness, and one

begins to coincide with the space»[209]. I would like to follow this idea more in depth. Do you think this can only apply to darkness or also any other strategy we can use in art? I think this could happen also in James Turrell's work made of evanescent, almost dense light.

CB: Yes, I discussed Turrell in that chapter, but also the use of mirrors to fragment and multiply your sense of limits. So, for me, it can also be a function of light or mirrors.

CGC: Did you have a chance to see *Blind Light*, by Antony Gormley?

CB: No, I never had a chance to see that one. That was at White Cube, wasn't it?

CGC: At the Hayward Gallery. I didn't see that, which is what makes me think of my dissertation as a fake. As you say in your book, you don't ever have the chance to experience all the works you analyse, and that's a conflict I have.

CB: It's difficult, isn't it? Presumably, Granada has given you money to come here.

CGC: Well, the Spanish Ministry. That's what's interesting of my stay here.

CB: I was lucky. I had a little bit of funding. I figured I had to go and see all this work, so I travelled around Europe for a month, almost day to day, each time a different city, a different work. Not everything in a collection is ever on display at any one moment, so it was actually quite difficult when you got to some place and you thought «right, now I'm going to see this», and it wasn't there. It wasn't installed or it had been removed.

CGC: As you say, you have to rely on powerful ideas and opinions about the works. We were talking about Gormley's *Blind Light*.

CB: What does that piece involve?

CGC: Again, the resource here is this foggy air that he uses…

CB: There was an amazing one, in Berlin, last summer: Olafur Eliasson's retrospective in Martin-Gropius-Bau, in Berlin. It was a room you walked into, and it was actually the equivalent of several gallery spaces and each, there was a rack of lights above in different colours, but everything was filled with this foggy mist, a smoky cloud. You walked through and it was absolutely saturating on the retinas. You'd be in a very yellow space and then you'd go into a more pinky-orange space. You couldn't tell the limits of the walls. And it was huge. There were security guards walking around to help you. You were really fumbling and it wasn't until people were quite close that you could see them. This was an example. Another one that I remember very clearly, that I didn't write about in my book, was the piece by Martin Creed, the Scottish conceptual artist. It was a room filled with balloons. It was the same as the Eliasson. He successfully produced a sense of almost anxiety-provoking infinity within the space. You can't tell where the limits are. You get immediately disoriented, because you can't position yourself in relationship to the architecture. I've never seen it reinstalled. And there's also the South American tradition of that stuff, with Soto.

CGC: And Ernesto Neto.

CB: Neto, yes, but I'm thinking more of the 60s and 70s. What's he called? Cruz Viegas?

CGC: The kinetic one?

CB: It could be the kinetic one.

CGC: Cruz-Díez?

CB: Cruz-Díez, yes. He did a series of very coloured spaces, like five years before Bruce Nauman was doing his work with *Green Light Corridor*. But, again, that's more in a post-minimal tradition of very clean spaces and the use of very bright fluorescent light to create coloured environments that affect your eye.

CGC: Do you think it is possible to create a whole environment involving all of the space and envelop the viewer in it using only a single discrete sculpture?

CB: Well, the one thing that comes to mind here is not pieces like *Ghost*, which, although they exert a very powerful presence on the viewer, I've also seen very well curated with other pieces of art in the room. There is one piece that I don't know whether you would even call it sculpture. It was an Anish Kapoor's piece; you walked into a little hut, like a little cube that you'd walk into, and when you got inside the room, what you saw was something that looked like a black circle on the floor.

CGC: Oh, the *Building for a Void*.

CB: I don't know. And as you got up close to it and your eyes adjusted to it —everything else was white—, you realized that this wasn't a black circle on the floor, but, in fact, was the top of a huge, spherical hole underground that you were looking into the top of.

CGC: That's scary.

CB: Yes, it was. Now, I would find this a little bit too mystical. But at the time I absolutely loved it. So, going back to your question, «using only a single discrete sculpture», it depends on the definition of sculpture here. What are the minimum criteria for sculpture. Is it simply putting a yellow film over the light? Is it the way Eliasson just completely changes a room by turning everything in

it into very intense light, and that's the work? It has the effect, then, of turning everything into monochrome, so that everyone looks strangely black and white; the colour drains out of you when everything is this yellow.

CGC: You're right. I was also thinking of the way you place objects inside the room to make you stop on one single object. Because, on the other hand, you have sculptures, or installations, where you have no objects at all. It's just the light, again, and the environmental conditions.

CB: That's what I think. That's why I say, what's the minimum definition of sculpture here? With Olafur Eliasson, you wouldn't call the light a sculpture. It doesn't make any sense. That's not the object that we're looking at; the object is the experience of the colour.

CGC: I think that in installations, the art object loses its meaning in favour of the space and other objects around it. It seems to me that the use of the art object as a mere tool with no intrinsic value is necessary for the results obtained in the work. Do you agree? I am thinking of Antony Gormley's work, for instance.

CB: I absolutely hate Antony Gormley's work, so I almost deliberately don't look at it. But I'll give you the example of Mike Nelson. I think his work is incredibly powerful and it really matters what the objects are in those rooms that you encounter.

CGC: Yes, I'm thinking of *The Coral Reef*.

CB: Yes, exactly. Have you seen this at the Tate?

CGC: I just saw the photographs.

CB: It's the first time it's been reinstalled since it was done in 2000. Of course, it's done at the museum, so it's very cleaned up. There's a security

guard wandering around, there's all sorts of things which are contextually very different about this work, relocating it from an alternative space in the East End to a national museum. But, for example, the objects don't matter in the sense that they're sculpturally crafted. They matter in terms of their symbolic resonance, what they denote. So, for example, a mattress on the floor and a sleeping bag denotes transient labour, a migrant worker. A room with a chair and some Bibles in it denotes a religious community. But I don't know if that's what you mean.

CGC: It's another way of putting it, and that's interesting. Mike Nelson was selling different parts of his installations in art fairs. For me, this is a bit disappointing, because the object was just a part of a whole environment and then he separated it.

CB: But he's making small objects in parallel, although he's best known as an installation artist. He does have a lot of object relating to the installations, that sometimes appear in the installations, but also have an independent identity, like this fictional motorbike gang, the Amnesiacs. There's a lot of ephemera around this fictional gang that he sells.

CGC: Maybe that's it.

CB: Not a lot, but maybe one or two things. But what have you seen? Did you see something at the Armory?

CGC: No, something at the Frieze Art Fair a couple of years ago: one of those hats with horns on it, imitating animals' heads. I saw those in an installation by him, and then I saw them isolated. They were smart, but once you've seen them inside the installation, they lose part of their meaning.

CB: That's true, but I think it's important to recognise that someone like Mike Nelsen doesn't sell his installations, nobody buys them. It took ten years for the

Tate to decide to buy his best piece. He lives entirely on project money, on commissions to come and do things. He's also in his 40s, has two kids now, so whenever he needs to earn money, it means going to Australia, Istanbul, America for a month and a half in order to accumulate all the materials. He's got a very specific, very labour-intensive mode of working which is pitifully not lucrative.

CGC: That's very much interesting, because some artists working with Matt's Gallery complained about the same problem. Matt's is not a commercial gallery. Richard Wilson said the same: he left the gallery at a moment in his career, because he had to feed his family.

CB: You can't support yourself on the alternative space ethos. That's sad.

CGC: Some installations are conceived of as being physically obstructive, to be seen as a traditional three-dimensional architectural scale object. What are the implications of the fact that an installation can be penetrated or not by the viewer? In the latter case, is this not a pictorial form of conceiving of an installation, something that you look at without being in it? In your book, you insist on the need to be physically inside the work. Let's think of, for instance, the Earth Room by Walter de Maria.

CB: I think of that more as a tableau somehow, because you're always on the outside of it. Just as a lot of Kienholz's o George Segal's works are tableaux. All the Oldenburgs, *Bedroom Ensemble*, all of those. From the curatorial or gallery perspective, of course, they are installations, because they've occupied that space totally and you can't go into it. But, from the viewer's point of view, it's a different experience when you're looking over a rope, or over a threshold, at something to being immersed in it. I know that's a little bit hard-line though, it's not so useful perhaps. I think, from a curatorial perspective, a lot of people would challenge that.

CGC: For me it's more, like I say, like looking at a painting.

CB: Yes, it's pictorial rather than physical… or optical rather than phenomenological.

CGC: Have you observed any important changes in the situation described in your book?

CB: For me, this book signals the end of installation art and its use. I really thought that this marked the end of it as an interesting way of working, because, by the end, when I finished this research —as you can start to see in the last chapter—, things had moved much more towards a participatory, social-orientation of work. It was much more about what was happening with whom in the space than to create a mise-en-scène that the viewer would enter into. And it seemed to me that there were fewer and fewer important examples of this taking place, and those that were taking place, like the *Weather Project*, are so incredibly high-end now. It was so essential to museum branding to be having this scale of environmental sculpture, because of its destination appeal. It turns the museum into a destination that you have to go during the time period to catch this or that. Especially the Turbine Hall, that was my local example at the time. I really think that fewer and fewer artists use this word, and you also have people like Thomas Hirschhorn saying that they don't use the word installation, they don't like it. So you're in a situation of rejection of this term and, certainly, the artist associated with relational aesthetics wouldn't refer to their works as installations at all. This is why it felt like naming and marking something that was in its dying phase. Of course, there are still people who are producing good installations now, whether its Elmgreen and Dragset or Olafur Eliasson; that generation are still doing things. And I think Mike Nelson is very good. I'm very curious to see what he does in Venice this year. He's representing Britain. But it's happening at such a high-end scale that it doesn't seem to be something that young artists are interested in doing anymore.

CGC: So it's not fashionable anymore.

CB: Not fashionable, or that it's something that's slightly exhausted itself. What more can we do inside a space? What matters much more to a younger generation is what is done inside the space. All these questions you're asking me are quite formal in their concerns: gravity, space, light, form… That's why I've moved on to thinking about participatory work. There's a continuity in thinking about spectatorship: what's the position of the viewer in these works. But, for a younger generation, there's much less interest in creating an immersive environment, and if there is an interest in installation, it tends to come over in the form of artist-curated exhibitions. Say, for example, someone like Jeremy Deller. When he had carte blanche at the Palais du Tokyo, he organised a series of exhibitions in the space. In a way, he sublet his different spaces to different curators that he invited to come in and organise things. So we've got this notable phenomenon of the artist-curated exhibition with somewhere like Camden Art Centre every year, inviting an artist to come and curate an exhibition. Simon Starling has just had an amazing run there, which goes hand-in-hand with museums inviting artists to come and re-hang collections and that whole tendency. I wrote a funny, crap little article for *Tate Magazine*. I basically said that, for me, installation art had died and gone in three directions: one was relational aesthetics, i.e., thinking about the social uses of space; one was the artist-curated exhibition, playing on the ambiguity between multiple authorships present in the space and the singular curatorial authorship of the artist through whose work you have to necessarily view the exhibition; and, on the other hand, it would be design as art, the kind of Jorge Pardo, Tobias Rehberger-type work, or even Liam Gillick, who would never refer to himself as an installation artist: people who were doing specific things with design, acknowledging that they have an environmental impact on the viewer, but not being experiential to the same degree.

CGC: In my view, the second point is very interesting: the exchange of roles between the artist and the curator. Artworks, with their own meaning, are used as a material to give your own meaning to them. Sometimes it can maybe pervert the original meaning of the work.

CB: There is an essay by Boris Groys, called «Multiple Authorship» —which I responded to at the time, because it irritated me hugely—, in which he argues that, because of installation art —of course he's always thinking of Kabakov—, there is no distinction between a curated exhibition and installation art: these two things are the same. Now, I really resist the conflation of these two things together, but for him it's the same principle: you're finding things in the world and you're putting them into a specific configuration in a space. I would say that —I have to be more precise on this— there's no difference between installation art and an artist-curated exhibition, but I would disagree that there is no distinction between installation and the curated exhibition by a curator. Because, precisely this kind of blurring of authorships that he's describing, seems most appropriate to the artist-curated exhibition and not to the curator-curated exhibition.

CGC: Absolutely. I agree with that. How do telematic media and the simultaneity they give rise to affect the experience of space? Do you think that this is reflected in the conception and materialisation of artworks today?

CB: It's more of a new media question, and I'm much less interested in the modes of immersion that are found in new media, probably because they are primarily optical rather than physical. I was completely fascinated by games like *Tomb Raider* when they came out, and the PlayStation games where you're kind of immersed. But, in that case, you're watching Lara Croft jump around rocks or swimming. Then, there were other types —I can't remember what they were, this was about fifteen years ago—, a hand holding a weapon in front of you, so you feel more like the protagonist in the space. But because technology moves so rapidly, now we're dealing with a completely different type of technological networking. The difference is between a virtual reality situation, which is still primarily visual, and one which is about networks and connections between people, which would be the Twitter and Facebook mode. In a way, it's not unlike the difference between the kind of installation that I was talking to you about, that happens at the end of the book, where, instead of an immersive environmental experience, you have an emphasis on the sociability

and conviviality of what takes place within the exhibition space. If we go back to *Relational Aesthetics* for a second, it's interesting that the spectre of the internet and virtual relations hovers over that book. In almost every chapter, he [Nicolas Bourriaud] talks about the increasingly virtual relationships that we're having, and how this gives rise to an artist's desire for face-to-face relationships. It's interesting that he's writing this in the early 90s, because that has accelerated so exponentially since then. The whole thing is too huge for me to be able to make a connection. This thing that we have of constantly experiencing the world through a screen is so consuming for me that I don't know how to discuss it at the moment. I went to a very good talk two weeks ago by the Italian theorist Bifo, Franco Berardi, where he started talking about the affective impact of having so much exchange with people through screens, whether in the form of e-mail, Skype or Facebook, and the problem of this being the first generation who will have learnt more words through a screen than they will have done from their mother. He discussed what impact this is having on social relations and the way in which this increases alienation and isolation; also, the whole kind of somatic, bodily, psychological effects of this degree of mediation that we experience daily by looking at the screen, which I hate and I love. It's my social life and it's my work, and it means that there are no boundaries between the two, but as to how that affects works of art… I don't know. It's too soon to say. But I do know that I don't particularly like new media art. I don't know to what extent it can also lead to a desire for more tactility in a work of art, because tactility is so comodifiable. It's so desirable on the market to have things that look like they bear the traces of the artist. But it's so over-determined. I can't make any decisions on that one.

CGC: Before I visit an installation that I have already seen some photographs of, I always have a blurry idea of its size and structure. What do you think of installation shots as a means for understanding these types of works? What are the effects on the viewer?

CB: It's exactly parallel to our knowledge of exhibition history, that we only

know it through a few, partial photographs that don't capture the whole thing, and through reviews, so you have to assemble the two things. If you're lucky, you might have a floor plan that relates to either of them. For me, this seems like an easy problem compared with the work that I write about now. At least, if you have the installation, you can take photos from a range of angles and you'll capture something. The problem is bigger with the kind of work that I've been dealing with if it lasts three months, if it involves fifty people at different moments, different times, different events, different activities… I'm having this problem now, because the publisher has just asked me for the photographs for my book and it's so hard to choose just one image of something. Ideally, I'd have maybe three or five images of each thing, which itself would be very inadequate. It would also tell you nothing about the dynamism, the affectual exchange between things.

CGC: Like with a film.

CB: Yes, but it's even less visual than a film. A film is given to be seen, and a lot of the participatory art that I'm looking at is not given to be seen; it's given to be experienced. So, for me this problem of installation art seems very easy compared to my current problems.

CGC: This may seem a bit naïve, but, now that some of my questions have been answered, do you think it is possible to define installation art in a few words? What is the place of space in it?

CB: Well, I think I do it in the introduction… What's the place of space? Space is essential to it, but so are the adjustments and the things that are put in that space.

CGC: And the way we relate to it.

CB: Why are you interested in installation art?

CGC: Because, as a student, I made sculpture and painting, and then I became interested in space in my own work. That's why I began this theory-based research. I want to incorporate the conclusions I come to into my own work as soon as I am able to go back to painting. Space —indoor space— is the place where we spend most of our time in our lives. I think that's why Bruce Nauman began questioning it, because he spent a lot of time inside his studio, watching at its four walls, corners and features while working, and maybe that's why he began doing these performances that speak about them.

CB: But I feel bad that this is such a familiar canon of work. It's very North American, and I think that much more needs to be done with European installation art from the 60s and 70s.

CGC: Yes, it's difficult to avoid this mainstream. So, well, thank you so much. That was really interesting.

«No creo que la idea del espacio del cubo blanco sea necesariamente negativa, pero creo que es problemática. Creo que es un concepto que debe ser cuestionado para ser comprendido».

2. ENTREVISTA CON DAVID FALKNER.

Londres, octubre de 2009. Stanley Picker Gallery.

David Falkner es el director de la Stanley Picker Gallery desde hace siete años, una galería vinculada a la Kingston University, en el extrarradio de Londres. Desde el principio, la trayectoria profesional de Falkner se ha caracterizado por la multidisciplinariedad, reflejada en su actividad como artista, profesor y comisario, que imprime a la galería que él dirige.

La Stanley Picker Gallery, como el Arts Council de Inglaterra la ha definido, es como un invernadero al final del jardín de Londres, donde se dan las circunstancias adecuadas para cultivar un arte de carácter experimental. No se trata de una galería comercial, sino de un espacio para la maduración y desarrollo de ideas, una especie de plataforma concebida para la introducción del arte más nuevo en el sistema de galerías y el circuito general del mercado del arte.

Por esta razón, la galería no se adapta a la serie de reglas asociadas al cubo blanco. Ejemplo de ello es uno de los proyectos desarrollados allí, *7,9 Metros Cúbicos*, una versión reducida de una galería dentro de otra galería, que examinaba el marco formal del cubo blanco, en tanto que compartía sus determinantes físicos, pero ignoraba su marco teórico. Esto se podía advertir no sólo en el discurso de las obras que se desarrollaron en su interior, sino también en el hecho de permanecer dentro de otra galería, restando vigencia a la idea de neutralidad y de inalterabilidad del cubo blanco.

Bajo estos presupuestos tuvo lugar la exposición *En el espacio de alguna otra parte* [*In the Space of Elsewhere*], en 2008, comisariada por Deborah Smith, que giraba en torno a «desafiar la forma en que nos ubicamos, navegamos y determinamos nuestra relación con la naturaleza, estructura y cualidades del espacio interior»[210].

La relación de Falkner con su galería plantea una serie de cuestiones a tener en cuenta, como el intercambio de roles entre el artista y el comisario, que tiende a predominar en este tipo de espacios. Su actuación ofrece un modelo que, lejos de limitarse a una labor de gestión, se adentra en la forma de pensar y actuar del artista. En ocasiones, las obras realizadas específicamente para la galería —que constituyen la casi totalidad de las que han sido expuestas allí— han sido fruto de la colaboración entre Falkner y el artista. Su nivel de implicación comprende desde materializar la obra a partir de una serie de instrucciones, como en el caso de *Esquina oscura*, hasta convertir una pieza de vídeo en una instalación.

❒

CGC: When did you begin as the director of the Stanley Picker Gallery? What was your motivation for this?

DF: I began at the Stanley Picker Gallery nearly six years ago. I was trained as an artist at the Chelsea School of Arts, and I practiced as an artist for about a decade after I graduated. And I slowly began organising exhibitions; I wouldn't say curating, but organising exhibitions that involved friends of mine who were artists, and then more people that I didn't necessarily know, but we had a common interest in setting up exhibitions. I was at that point living in Spain. I was organising exhibitions in Barcelona and I was also teaching Fine Arts at Winchester School of Arts, that used to have a base in Barcelona; it's not there anymore. They used to run an MA called MA European Fine Arts, and it was mainly foreign students visiting Spain for one year. So I was teaching

in the university, organising exhibitions and making my own work. I got to a point with organising shows when I realised I actually just quite enjoyed organising exhibitions. I was enjoying developing exhibition themes, but also the relationship between the artwork and its audience, once the artist wasn't involved in that exchange. Then, I decided to come back to the UK. I got a job, like a kind of traineeship, with a gallery called Bury St Edmunds Art Gallery, in Suffolk, which is a public art gallery. The job was a combined work experience traineeship in curating with an MA programme in Arts Administration and Arts Management. I spent two years doing that, and I stopped making my work as an artist during that time. I actually found that a lot of what I enjoyed about art, and making and presenting art, wasn't because I had made it, but because I was interested in the presentation and the communication of what artists and artworks were about, and how that related to audiences. I knew I was particularly interested in public galleries. I wasn't particularly interested in the commercial sector. I was also interested in the teaching of art, but that wasn't something I was doing at that time. So I had identified really quite early on that a university-based art gallery would combine all of those interests: my interest in teaching, my interest in student life and the learning of art, but also the public presentation of art. Obviously, there are only so many university galleries in existence. It's quite rare to be in the position I'm in; there's not that many university galleries… and the Stanley Picker Gallery job was advertised. I spent a period, after Bury St Edmunds Art Gallery, working at the Pump House Art Gallery in London, which is another public venue, also local authority. This job at the Stanley Picker Gallery came up and I applied for it. It was quite a special situation, because what the job entailed was to restructure the whole place. The university had never had a full-time director before for the gallery, so I'm the first ever full-time director. They had a director who was also the head of the Fine Arts School, called Professor Bruce Russell, who had actually established the art gallery in the first place. He retired a few years ago. What was changed in order to create my post was that the university made the gallery the whole university's art gallery, so it wasn't just belonging to the Fine Arts School. The new programme of the newly restructured gallery was to reflect

all of the disciplines within this faculty, which at the time was Art, Design and Music, and since then became Art, Design and Architecture. It really did fuse a lot of my interests: in teaching, in the interdisciplinarity of the programmes, and also the idea that the programme was going to be reflecting art, design and architecture, but that it was also here as a resource for the whole university, not just for one school or one department. The gallery is not autonomous from the university, but it has more autonomy than before, and we were able to negotiate the status of the gallery within the university, and who the stakeholders were. We have a management group who advise me. They're like an advisory group. There are ten people now on the management group, and half of them come from different departments in the university, and half of them are external. We also have practitioners, we have another gallerist from London, we have someone who runs a design agency, and we also have a representative from the Stanley Picker Trust, which is an independent, private trust that supports this gallery, which is why we call it Stanley Picker Gallery.

CGC: I see the gallery space as a potential art instrument that can be conceived of not just as the context of the artwork, but as a provider of content: as an object rather than a container. I believe there is still a wide field for experimentation in the use of space as a material and subject of the artwork. Would you like to comment on this?

DF: It's very interesting in relation to the Stanley Picker Gallery, because we're part of an institution that is about teaching art and design, but it's also about researching art and design. We have a research culture here, at Kingston University, so the gallery is not just to present work. We are definitely here as a kind of thinking space, and a place where experiment can happen. We have, obviously, a programme of exhibitions, which, to some extent, sit within this idea of it being a container. But we definitely try to think around that as well as of it. We have a programme of events and activities that take place around the core programme of exhibitions, but I think also, because of the research nature of the faculty, we're definitely trying to test the ground. Certainly, we do that

across our programme, in terms of the diverse disciplines that we represent, so we're looking at art, design and architecture in a very broad sense. One of the key roles that we play is exploring territories between all of those disciplines, between those broader disciplines and thinking in between and around and beyond what people might expect of an art gallery. We also have studio spaces within the building, and a fellowship programme that we appoint every year. Those two things alongside our exhibition space mean that we're testing and developing other ideas around exhibitions and exhibits that we might not do if we were a straightforward art gallery. We have experimental projects happening in our studios, like the *7.9 Cubic Metres* project, which James Carrigan and Eliza Tan are running. That's very exciting for us, because we have this kind of gallery within our gallery that's questioning the infrastructure and the politics of galleries as well, which is very interesting. We also commission new work from our fellows, so one of the primary purposes of what we're here to do is develop brand new work with our fellows, both design and fine art. We appoint our fellows as a result of public advertising. They propose what they might like to do with us, and then, over about eighteen months to two years we develop that work with them. One of the principal objectives of the project is always to have an exhibition, but what that exhibition might be is quite open to the proposal. For example, you could argue a relatively straightforward proposal that we had, say, from Deborah Smith —for our exhibition *In the Space of Elsewhere*—, was to curate an exhibition. Within that, she commissioned new work, but there was existing work, so it was a curatorial proposal that was presented as a thematic exhibition, much like the same way that *Strange Places*, which is the current exhibition. But we had other exhibitions, such as *Juneau Projects*, that we exhibited in December of last year and January of this year. *Juneau Projects* actually turned the gallery into a bar and a live venue. It was an installation, it was an artwork, but it was also something else. The nature of the gallery became something very different to a white cube space; it became a social space, a performance space. We weren't a gallery, we were another type of venue, but not an art gallery, to some extent, during that period. The way that the students and members of the public interacted and used the

space was very different. They didn't just come to observe; some of them came to actually inhabit the space in very different ways. For example, we had a design fellow three years ago, called Public Works, that were a design, art and architecture collective. They turned the exhibition space into a workshop, a thinking space for a series of themes around the use of public space, and the mapping of how public space gets used. They held a series of workshops —conversation workshops, really—, talks, as their exhibition. So it wasn't really fully functioning, unless there was something happening in there. That was a very different use of space as well, and a very different use of exhibition as a format. Sometimes that's quite difficult for us, because we're here both as a kind of resourcefulness for the university, but also as a public venue. It can be more complicated for events for the public to understand what kind of interaction is expected of them if they don't want to participate, if they don't want to be involved in something, and they just want to come and observe. That's very different when they're staging things like that. This year, after Christmas, we're not going to have an exhibition for some weeks; we're going to run a live art performance programme for seven weeks. Each week, there'll be a live artist, a performer, in residence in the gallery. We'll only be open to the public when there's a performance taking place, but there'll be workshops happening the rest of the time, which I don't think the general public will be invited to observe. I think there'll be opportunities to be involved in events and workshops, but if you want to observe, then the public event is for that purpose. There'll be one event every week, and that's another very different way of using the space. I think it's a dilemma; I would like to think that our experimental ethos means that we don't have to present things as finished objects that you observe, but we also have an exhibition space that we like to fill, and we like to run a programme in. I think it's a very particular thing that we have set up here, and, to some extent, it's helpful that we don't look and feel like a traditional gallery space. We look like a large hall with something that can be used for different purposes. Artists, designers and performers tend to respond very positively to the space, because it's not conventional. I think we have our problems with the building, but I think its advantages outweigh its disadvantages as an exhibition space.

CGC: Last time we met, we spoke about the question of restrictions. What kind of limits do you establish when artists want to work with the gallery's architectural space itself?

DF: We try to be as open-minded as possible about what might happen, and how the space can be used. Obviously, we want the public to come, we want to be open to the public, but, at the same time, I do see us as a space to experiment. I think it's really important that artists and designers have an opportunity to try things out, to experiment, and not to worry about things being complete. The nature of research is that you never finish, you're always developing. Most artists and designers are always going to be pursuing a line of inquiry, and that manifests itself with works on a journey, on a career, through a career. I think —particularly with our fellowship projects— that the exhibition is often not the end of the journey, and that things that we develop and commission through our fellowship programme have a life beyond the exhibition here. It can very often be that life beyond which has a lot more resonance than the exhibition here. It's very important that our gallery provides that opportunity to try something else, and, if we can, to support the artists and designers that show here as much as possible with thinking beyond a strict convention of what their exhibition might be. But, generally, I think it works in lots of different ways.

CGC: I assume that the Stanley Picker Gallery is not in the tour of the London galleries. You might have two kinds of public: the viewers from the area, people in the town, that have no opportunities to see art, and the public that is coming specifically here with a notion of what contemporary art is.

DF: Yes, definitely. We're not an easy venue to find, and I could say that, to some extent, it's an advantage and a disadvantage. So you're right. We serve one role, which is as a local arts venue. We're part of greater London, but we are right on the edge of greater London, right in the suburbs, and there are very, very few opportunities for people to see contemporary work

on the edge of London, ironically. The country is probably better served in the provinces by provincial capitals than suburbia, and part of that problem is anyone that lives in suburbia has relatively easy access to central London. There is a phenomenal amount of work that you can see in London, so we have quite a special situation, because there are very few good contemporary galleries on the edge of London. Most of them are in the middle, or they're much further away from London. So we do serve, I think, a very important role to provide local audiences with access to good quality, brand new work, than no one would have seen elsewhere. This is another reason why we might get people travelling to us from outside, because we're showing things very often for the first time, especially when we're commissioning new work. So yes, you're right. We'll get people coming from further away, but for specific reasons, because they're interested in one specific artist or designer, or they're interested in a specific theme of the show, like this one, the architectural photography. We had a group yesterday from a photography course, from South Hampton University, which is quite a distance to travel, and they were particularly interested in architectural photography, which is obviously what the show is. So we get those people coming for a very specific reason, maybe a talk or a particular show, and then we'll get local audiences who might drift in to see everything we do, perhaps because they live locally, because they walk past, because they like popping in for five minutes. And also one of our core audiences is students from the university here. Kingston is undoubtedly a university town, so students are an important target audience for us; we're here to serve them as well as the general public. We also run an education programme for local schools, so we also work with large numbers of very young children. We have a what we call a participation officer, who works with the local schools and runs programmes of workshops that are sometimes to do with our exhibitions, and sometimes are independent programmes. They are also an important audience for us. They're young, and they're also enthusiastic. They also have families, and their families will come to see exhibitions that the children talk about when they go home. There are different levels that it's all working at, and it's important that we can be all of those things. I think I told you this little

anecdote when we talked at the private view, but there are two analogies, two metaphors that I use for how I think we function, and one was something that the Arts Council in London described us as. They said they felt that, in a city as vibrant as London, it was very important that there are places where new work can be nurtured, and that —even physically, in terms of the design of the building, but certainly geographically, in terms of our location in relation to central London— we're like a greenhouse at the end of the garden of London. We're not the Tate Modern… clearly not! We're not the place that millions of people will go to over the course of a year to see well established ideas, well established artists, well established works; we're a place where artists and designers of all types and career levels can develop their work, and think it through. We provide a kind of thinking and, like I say, a kind of greenhouse, a hothouse where people can germinate new species, new ideas about their practice beyond what they're maybe known for, what they're established for, and be able to do that with some space and some resources to think. I think that's a really nice analogy; somewhere away from central London people have an opportunity to develop work with the time and resources available to them to really do it at the pace they feel comfortable with. It's not about a massive, high profile presentation; it's about that nurturing process as well. The work can then go on to be exhibited in other places beyond Kingston as well, and have a further life. I'll give you an example of the Spanish designers El Último Grito, who are based in London. They've been based in Berlin and London for a little while. They were born in Madrid, but both of them were trained here, in the UK, and they were our very first Stanley Picker fellows in design. They had already established a very, very strong reputation, an international reputation for their product design, but were moving into fields of practice that wasn't conventional, or commercial; it was much more experimental thinking around what design products and environment were. I think that they were able to use the fellowship as an opportunity to really think beyond their present practice and experiment and be quite brave with those experiments. We were also able to secure funding for them to produce their first ever prototypes, and that they'd funded themselves; so rather than rely on industry, they were able

to develop new prototypes for their designs, free of any commission process from an industry, from a commercial client. Nonetheless, what happened is, as a result of that fellowship, one of the products that they prototyped as part of their residency with us did go into production with an industrial client, and has eventually ended up being purchased by the Museum of Modern Art in New York, and is part of their product collection. That's a fantastic trajectory for us to be able to say that we were at the point where those ideas were in gestation, that they were in development, and we are able to provide designers like El Último Grito with enough space, thinking space, and resources to actually work under their own steam, without a client, without a brief in place, and to really take what they do in another direction. I think that happens with the best of our fellowships, that has been happening across the board now for six years. Does that answer your question? It's beyond the space, isn't it? It's beyond the exhibition space.

CGC: In his introduction to *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, by Brian O'Doherty, Thomas McEvilley states that O'Doherty «investigates, perhaps for the first time, what the highly controlled context of the modernist gallery does to the art object, what it does to the viewing subject, and, in a crucial moment for modernism, how the context devours the object, becoming it»[211]. Do you see your gallery in these terms?

DF: Yes, I think it's interesting. I wouldn't say we're a very pure white space, not a white cube at all, but, to some extent, we have a neutrality to our exhibition space which means that the things that come into it can exist in an environment that's not cross-referencing all sorts of other places outside. It's, *neutral*, I say in quotation marks, as far as it can be. I think because we programme across design and fine art, the programme reflects the fact that the space is used in very, very different ways by different artists and designers at different times. So we're relatively unprecious about how a finite object is presented. And because we're not a selling gallery, we're not showing objects that can be carried away, can exist somewhere else in a private collection, although, ironically,

of course, I'll take the call from someone who wants to buy something. But that's quite rare, and very often the things that we're exhibiting are much more about communicating ideas and conveying experiences than they are about presenting objects. I think very often the space is part of the work. The artists and designers that we exhibit here use the space as an inherent part of the project in a way that possibly wouldn't happen if we were talking about a commercial gallery. And because we very often, more often than not, are showing solo exhibitions, that makes a difference as well, because it gives that individual group of practitioners an opportunity to manifest themselves in very different ways without impacting on something next to it. I have a kind of love/hate relationship with this concept of the white cube. I was talking to someone a couple of weeks ago, when I was on a trip to Iceland. We were in an artist-run space having a conversation with one of the directors, and some of the people on the trip didn't have venues. They're curators or they're practitioners that constantly have to look for places where they can show work, and that might be on the street, that might be in a theatre, that might be in a museum, or a conventional white cube gallery space. They almost accused me of being too comfortable having a space knowing that that's the space where the work will be shown, and that it was more adventurous, or perhaps more challenging, to take work out of the gallery space, out of the white cube into other locations where people would encounter it, or have some response to it. I said, equally, I think it's really important that there's a common understanding of what that space represents in relation to the work. That you can walk into the Stanley Picker Gallery, for example, and understand a set of relationships that you are likely to encounter there. You choose to come into the door, you don't have to encounter the artwork, it's not thrust in your face. And, as I said, I think it's really important that there are places that exist that people can choose to encounter the work or not. Obviously, we would love to have a lot more people visiting our exhibitions, and one way of doing that would be to put an artwork on the pavement outside rather than in the gallery, and rather than having a sign there saying «please come in», we would just knock down the walls and have a gallery without a space. That might be a very good way of accessing those

audiences, but it might also mean we lose something: we lose the opportunity for people to choose to come in and see the work and have a relationship on those terms that I think are quite special as well.

CGC: Would you say that some works that you have exhibited in your gallery were really a kind of architectural scale object made out of space, instead of a series of objects connected to each other inside a space? I think a good example would be Graham Gussin's Dark Corner, from the exhibition In the Space of Elsewhere. There were no objects there.

DF: No, there were no objects there. Well, there was a layer of paint, which was material. It had a material matter to it, but it also implied an absence of the wall, it implied that there was no wall and there was a hole, but it wasn't: it's still a layer of paint in the corner of the room. Yes, I think we've had lots of works. For example, this Public Works exhibition we had that was a series of workshops, and there were lots of things in the space, there were structures and photocopies on the walls. It's arguable whether they were really objects, or it was just information. Actually, until there were people interacting in the space, the objects themselves were meaningless, there was nothing happening until people were talking about what was happening, and that's interesting. Potentially, what we do next year with the live art programme will be similar; until something's physically happening, the gallery is empty. I agree and I think there are individual pieces of work like Graham Gussin's corner which are as objectless as you could possibly go. They certainly do what you're suggesting here, which is using the space itself and the architecture of the space as the material. But you could still argue you couldn't do it without a pot of paint, so the paint itself is the object. Actually, it's funny, because I physically painted that myself, so Graham Gussin didn't come to the exhibition.

CGC: Really? Were there any instructions?

DF: Yes, we just followed the instructions to install the piece. It's a really interesting

paint. It's a paint that's used in theatres and, basically, what happens is that it dries, and it leaves a layer of pure black pigment on the surface, so if you rub it with your finger it comes off. It's very physical. It's a material that exists, it's just minimal, a minimum amount of stuff. The paint is a material that is quite vulnerable, so if you actually wiped it with your hand, the black would come off, even though the paint had dried, because it's just pigment. It basically absorbs light, so you can see very, very little detail of the surface. It's used a lot in theatre. If you want to disguise something you hide it by painting it, so it's just a very, very matte surface. And that's what he used, this theatre paint.

CGC: I've been looking for that result with black velvet.

DF: Velvet still has a texture; it always reflects because of the surface of the fibres. When you see large areas of it, has a kind of tone, whereas if you saw a large area of that black paint it would just keep absorbing light. It is interesting that it's still about the material, so it's actually still about the object of that paint, because the materiality of that paint is still physically in the room. It's not objectless, because without that surface of paint you wouldn't have an artwork. I think it's the illusion of it not existing, the illusion of the hole in the wall which is interesting. It's a very physical presence in the room, but it's almost nothing, I mean, materially, it's a layer, it's a coat of paint.

CGC: I guess it depends on the imagination of the viewer, but I'm analysing works where the whole room of the space can be considered as a cube of clay, by using small interventions like that of the black corner.

DF: These were the themes that Deborah Smith, who was our Fine Art fellow and curated *In the Space of Elsewhere*, was thinking about when she was developing the exhibition. They were very much what you're talking about: the idea that you're really playing with the space and getting artworks to exist within the space in very different ways, but also getting people to behave within the space very differently. I think some of the works were more successful at doing

that than others, but the combination of all of them certainly created some of the kind of excitement you have about this idea of the space being used in different ways. But I do think that happens with every exhibition in different ways. It can happen very subtlely. The exhibition *Strange Places*, that we have on at the moment, is a relatively traditional exhibition, compared with *In the Space of Elsewhere*, but actually it's a very similar premise. We still had to decide how the works relate to each other. Alexandra Stara, who curated this show, had to think about the wall surfaces, whether you paint a wall red or not, whether you paint it grey… They're relatively straightforward decisions that have a history now, they have a convention to them, but they're still about the same thing; they're still about getting people to read the space differently. That will always happen every time you hang a piece of work on the wall in different ways with different shows; the space will behave differently. Our next exhibition will be a film and we'll simply be showing the film in the space. There will be places to sit, so you can sit and watch the film. The space will behave very differently again, and there are lots of factors to that, including sound; the fact that the film will have a soundtrack and the sound will exist in the space. It creates very, very different experiential relationships between the works and the people who are looking at the works each time you hang an exhibition, even with something as relatively straightforward and relatively traditional as pictures on the walls, which is what this show is. It does some of the similar things that Deborah's show was doing, anyway. Deborah's show was pushing it further and saying we can put a doorway in a wall that exists, and we can block off an area and create a dark space and a light space, and we can have these mesh screens that you can see work through, and have a sense of going through from one room to another; we can have what looks like a hole in the wall painted onto the surface next to this piece by Vernon Ah Kee, which is black type on the wall, like a vinyl. It's vinyl lettering stuck to the wall. You've got this piece, which is a different substance, but what it is materially in the space is exactly the same as Graham Gussin's; it's a layer of black on the wall, but that layer of black on the wall is doing something radically different to Graham Gussin's layer of black on the wall. And Graham Gussin's is relating to the architecture in a very different

way to this. But it's interesting that they're both materially, essentially, the same thing. It's a very thin layer of black stuff; one is paint and the other one is plastic, it's vinyl, but that's in the shape of a series of letters which give a linguistic, very different meaning to that blackness that Graham Gussin's has. Ah Kee's doesn't have a linguistic meaning as much as it has a special meaning in relation to the architecture. But then, equally, you can argue the way that this dominated the space, and the way that it related to the architecture, and what you would normally see on a page blown up to the scale of a billboard advertising, it's still physically the same thing. So Deborah Smith was playing with some of the things we're talking about, much more overtly with the space than Alexandra is. But Alexandra, with the *Strange Places* exhibition, is possibly doing some of the same things, but with much more restraint. She's just thinking of it in much more restrained ways about how the works behave with each other in the space. *In the Space of Elsewhere* was a much more overt, but still very beautiful way of having the work in relationship to each other. I have to say that the images in the catalogue don't do the exhibition justice, because the whole point of the show was this layering, a kind of physical journey around these thin doors, these screens. You saw some work through the screen. This piece, for example, that you really almost can't see in the photographs, that was pieces of thread. It's elastic thread and it ran from a rock that was sitting on the floor and emanated from the rock and then up and beyond it, and was fixed to the wall. That was a very, very different use of the physical space. But, again, you could argue that physically, when all of that thread is taken down, the object is very, very small, the surface of that thread is tiny, but the volume of space that it's occupying is massive.

CGC: What you've said raises another question, the question of installation shot. Sometimes is the only way of acknowledging the installation artworks. Before I visit an installation that I have already seen some photographs of, I always have a blurry idea of its size and structure. What do you think of installation shots as a means for understanding these types of works? What are the effects on the viewer?

DF: It's very difficult. But it's very difficult with all types of work, I think, to be honest. I don't know a painter —that's probably a lie, but I would imagine—, I certainly know a lot of painters who would never be happy with photographic reproductions of their works. That's why they're painters, otherwise they'd be photographers. I think reproduction of artworks is problematic. I think it's always going to be even more problematic if there's a time-based element to the work; you can't photograph a video. You can have stills from the video, but there are certain conventions that are more commonly understood. For example, if you see an installation shot of a film, you're missing a lot, but, when you see a photograph of an installation, there's the temptation to understand that what you're seeing in the picture is what you would see if you were standing there. But there's a lot that a photograph can't do, that any kind of documentation can't do, really. Even if you can provide a 360 degrees photograph that you can stand in, it's still not going to smell the same, to sound the same, you're not going to walk into it physically. Something like *Juneau Projects* exhibition just didn't look in the photographs how it felt. It felt very different. The walls were painted orange and green, which look orange and green in the photographs, but, actually, standing in a space that's normally white. That physically felt very different. I'm also very aware that one of the privileges of doing the job that I do, and one of the excitements that I get out of the job, is what I can do with the space, how I can make the space feel different, how I can change it with each exhibition. What I can never feel is that first time you walk in to see a new show, that moment when people that come regularly to see our exhibitions walk in the door and say: «Oh, wow! The space is completely different». I know, because I've planned it, so I never have that experience of walking into the gallery and saying: «Wow, God, that looks amazing, that's so different». It's the feeling of the space what is really important. For me, it's important that the space feels different with each exhibition, and those feelings can never really be represented in photographs, whether it's installation or not. We had an exhibition of an artist called Mike Marshall last year and it was video work. It was absolutely beautiful. There was a huge screen that sat on the ground at one end of the gallery. You can see some images on the website.

CGC: I know. I think the big screen was a decision of yours.

DF: Yes, the big screen sitting on the floor. It was something that he'd talked about at the very start. Then he changed his mind, and then we went back to it. In a way, you could say that that's not installation art, it's a video, but, actually, I think the way that we installed it used the space, the reflection on the floor, the acoustics in the room, in very special ways. He said himself that it was the most beautiful he had ever seen his work installed, and that's not just because of the work, that's because of the nature of the installation. It became a piece of installation rather than a piece of video, I think, and that's where it was most successful. I've seen the piece since exhibited in another gallery and it looked very different, it felt much more modest, and much less like an installation, much more like a piece of video. But those stills of that piece can never convey that immersive experience of standing with this volume of the soundtrack booming, and the reflection on the floor, and the way that the lights on the video screen changed all of the colour of the room. In the video piece, there are moments that the video just shows colour, so there's a black and white video, but the black and white imagery fades into solid colour. At one point it's magenta, and then it's cyan, and then it's yellow… And when it's projecting pure magenta onto a white surface, the whole gallery becomes magenta. The whole gallery is painted a colour for that moment, and then it all becomes a different colour. Interestingly, when it's projecting black —because at one point it fades into black—, of course the gallery doesn't go dark, because it's white. The point at which it projects black, the gallery looks lighter than the screen, because, although it's projecting black, actually it's not black at all. It's not the black of Graham Gussin's corner, which is absorbing light. It's a black that's reflecting light, which isn't black at all. That's a nice little loop for you.

CGC: I know I asked you this before, but the example of this exhibition has to do with something I want to know: What kind of negotiations enter into play between you and the artists? Have you ever taken decisions on either the content or the form of the works that you have dealt with? You told me before that you are like a film producer.

DF: When I'm describing my job to people that don't work in galleries, I explain that it's more like that, I'm more like a producer. When they ask me what's a curator, that's what I mean, for people that don't know what curating is; I say my job is like producing.

CGC: In this specific case, the change of the scale of the projection was something very determining in the final result.

DF: True, true.

CGC: Fortunately, you were trained as an artist, and as an artist you can contribute to the success of the works.

DF: People can tell that I think like an artist rather than like a curator. I'm not an art historian, and I'm not an academic. You could argue I'm not a curator in that sense; I'm a facilitator, but, equally, I think my prime motivation for working in a gallery was because I was excited by the prospect of helping people make their work happen. I'm very lucky that I ended up doing a job which is exactly that. I can remember having conversations years ago, while I was still making my own work, and artists friends of mine saying that it's clear that I enjoyed helping them as much as I enjoyed making my own work. That's very rare for an artist. Most artists like making their own work, and they're not too interested in helping other people make theirs. They might be interested in the results, but they're not necessarily in a position where they would be excited by helping other people make work. But that wasn't the case for me. I really liked that, and I think I'm still doing that; I'm still helping people make their work. I think that is curating, but it's not the same curating as curating in a collection, or a more critical type of curating where you might be developing thematic shows that are questioned, like the *Strange Places* show that Alexandra's curated, which is much more about drawing out the themes of people's work, and cross-referencing between them. Maybe like Deborah did with her show a little bit more as well. I think, in that respect, that's why I see what I do as much more like

a producer's job. I'm managing projects, and I'm helping to develop ideas from the very start, but then also seeing them through to development and delivery, and hopefully, through that whole process. That's my curatorial role. I think if you look at the Stanley Picker Gallery's programme overall, that's my curatorial ethos. It's what all of those projects have in common and how they differ. It's something organic, and it's not something that I'm even self-conscious of when I'm making decisions, but, as the programme develops, the kind of family of projects that we're creating is probably where I'm most like a curator, because a lot of the decisions I'm making are as a result of an interest and expectation on the gallery. I'm interpreting that interest and expectation into a programme of projects that the gallery can be recognised for. We've ended up becoming one of the very few galleries in the UK where art and design is shown with a very level playing field. They're not shown even as separate disciplines, in a way, they're being shown as interrelated disciplines. So the decision to take the *Strange Places* show and to trust Alexandra with the curation of it was because I felt very strongly that it was an exhibition that, although has a traditional aspect of being wall-based show photography, it's actually also very much about architecture. It's not just an exhibition of photography by artists; it's an exhibition about the nature of cities. That's going to appeal to architects and designers as much as it's going to appeal to fine artists. I think that's a very important characteristic of our programme. Overall, all these different avenues —which are treated very evenly— are treated with equal respect.

CGC: Is there any specific factor in your gallery that somehow determines site-specific works built here?

DF: There are physical factors that are quite unusual here. The height of the space is something that a lot of artists love. It also changes the acoustics in the room quite a lot. The fact that we can hear those people talking downstairs makes a big difference, but it can be interesting. That is a real determining factor, and there's very little we can do about that. If anyone wanted a very quiet room we can't really do that; if you wanted to show several pieces that

have sound, it would almost be impossible to do that, because it would just be like a cacophony. The kind of acoustics of the space are very particular and they determine how site-specific works can be built here, and, apart from that, there's all sorts of different things that we've changed, and that we can alter. For example, the lighting. The lighting in a gallery is always difficult, and I don't think I've ever seen a gallery that has perfect lighting; I'm sure there are places that do, but I think there are always problems. For example, because of the height of the room, we actually have theatre lighting that we inherited. It's not that I installed it here, but these are actually spotlights for the theatre that I painted white to be more neutral, which obviously they're not. They're white theatre lights and they obviously create a very different type of lighting in the space. You can see now it's a bit dark outside, and the lighting in the exhibition space is much more dramatic, it's much more theatrical. We have pools of light, and it's very difficult for us to flood the whole gallery with light, because there's so much height, and there's so much distance. They're really quite determining factors in the way that we light the exhibitions, and then also how it sounds. They're really important aspects of staging any exhibition, but especially if you're doing work with installation. If we want to black out this space we certainly can't paint the whole space a different colour, we can't. It would be very expensive to paint the ceiling black if we wanted to. It's very difficult to make a completely dark space, but, in fact, we did that, actually. We did something for a project by an artist, who was Elizabeth Price, a couple of summers ago. It was basically to build a black felt box that she showed her work inside, so the gallery contained a projection space that you went inside. There are images of the box from the outside, and it had this black drape to the floor, very much part of the work. It was a sculptural presence in the gallery, but there was nothing to see outside the box, apart from the box itself, and then you went in and you saw the film. She made a film that she shot at Stanley Picker's house when he was alive. He died in 1982, but he has a house on the Kingston Hill, a very beautiful late nineteen sixties, early seventies house.

CGC: Was it *At the House of Mr X*?

DF: Yes, exactly. That film was shot at the house, and then shown here inside a box, so the drapes of the box referenced the curtains of the house. The ground floor of Stanley Picker's house is draped with coloured curtains, so this idea of space and other spaces was very much part of that piece, in a way. It has been shown as a conventional film in studio cinemas and screenings as well, but I think that has been the only time at the moment that she has shown it as a large-scale installation that you can walk into to have an experience of another place, which is also about Stanley Picker. I suppose she was particularly interested in, to some extent, her work dealt with her relationship with an artist, to the man whose money was supporting her making a piece of work. She made a piece of work about this house, so it was a circular thing, in some respects. Stanley Picker made his money from the production of cosmetics, I was telling you before, and made a lot of money with some very successful brands of cosmetics through the 20th century. Elizabeth Price used to wear one of those brands, called Outdoor Girl, when she was a teenage girl. She particularly liked this idea that, as a young girl, before she became an artist, she was buying the product that made Stanley Picker rich, which later on paid for her to create a piece of work in his name, but not naming him.

CGC: So she was investing in her own work, in a way.

DF: Yes, or at least in the kind of politics of that. I think it's a very complex piece, very beautifully made, but very multi-layered. She was quite carefully negotiating this relationship between her as a recipient of a fellowship, and the house, and him, and why he would make the money, and who he was, and what his house now has become, and how his art collection exists within this house without an audience, and without its owner there anymore… She was looking at all of that and creating an artwork out of it, which is great.

CGC: Some installations are conceived of as being physically obstructive, to be seen as a traditional three-dimensional architectural scale object. What are the implications of the fact that an installation can be penetrated or not by

the viewer? In the latter case, is this not a pictorial form of conceiving of an installation, something that you look at without being in it? An example of this would be *Field*, by Antony Gormley, the work with little clay figures filling the space completely.

DF: Do you mean works that stop you from entering the space? That occupy the space but don't commit you to occupy it with them?

CGC: Exactly. We could call them installations, but they are more like traditional, three-dimensional art objects in the sense that you cannot enter them.

DF: I don't think we've had anything quite like that here, in the gallery, things that would obstruct the viewer coming in to see the piece. I don't think we have. We haven't necessarily had that situation here yet. There are always going to be issues about audiences' understanding of what that is. It's very different to what you're saying, but, for example, this live art programme that we have next year, will basically mean that we don't function as an exhibition space for certain things. We won't be open to the public, but there will be work going on inside, although it will be the development of work, not the final product. So that's different, compared with this *Field for the British Isles*, it was called, wasn't it? Did he do different ones around the world?

CGC: Yes. It was called *Field* as a generic name.

DF: The one that I've seen was *Field for the British Isles*. I've not had an experience of it here, so I've not had to deal with it as a practical thing yet. Funnily enough, it's got me thinking about *At the House of Mr X*, just because —and, again, it's very different— one of Elizabeth Price's interests was the fact that Stanley Picker had spent his life buying art to live with, so it decorated his home, and he lived with these objects, and he bought very nice furniture as well, but he certainly bought a lot of art, and he ended up making an art gallery in his garden to accommodate his growing collection. It doesn't stop you going into the house

now, but actually the artworks occupy that house more than people do. No one lives there, no one lives in the rooms where Stanley lived. One of the things that Elizabeth liked about that, as a concept, was that it was like his artworks now possessed the house, they now owned the house rather than Stanley owning them. They've outlived him, they now represent the occupancy of the house.

CGC: Do you think that the white cube, understood to be a place loaded with connotations, is still the ruling institution? Could you comment on the neutrality of the gallery space?

DF: I don't think the idea of the white cube space is necessarily a negative thing, but I think it is problematic. I think it's a concept that has to be questioned to be understood, and I think constantly questioned so that it's never fully understood, because the idea that white is somehow neutral is relatively recent; it's only for the past few decades that art galleries have been white. Having art displayed on coloured silk drapes, or whatever, was a convention that we don't think of as neutral anymore, but it certainly would have been at certain points in history. So the idea of neutral white space can't exist. You are always going to have types of design, types of sort of mechanisms in that place which are about looking at the work, which are about framing the work in different ways: the colour of the white wall, the particular colour of white, what the floor's made of, how the lighting exists, the way you walk into that space, what you can hear outside, how much daylight there is in the space, whether there's someone working there that you have to walk past to get in, whether there's an individual there watching you watching the work… all of these things are kind of mechanisms. There are art world mechanisms that we can perceive of as neutral, but they're anything but neutral; they're conventions that we come to accept. I don't think that's necessarily wrong. It's just better to understand them as accepted conventions rather than as neutral.

«El tema central de mi obra ha sido intentar reconciliar el espacio de la imaginación, o el espacio de la conciencia, con el espacio en su totalidad, y tratar de encontrar una forma material de construir un puente entre ambos».

3. ENTREVISTA CON ANTONY GORMLEY.

Londres, diciembre de 2009. Estudio de Antony Gormley.

Antony Gormley (Londres, 1950) es artista plástico. Trabaja en un estudio que ocupa tres grandes naves cerca de King's Cross, en Londres. Es miembro honorario del Royal Institute of British Architects y académico en la Royal Academy of Arts. Ostenta el título de Oficial del Imperio Británico desde 1997.

Desde hace casi cuarenta años, Antony Gormley trabaja en torno a la relación de la conciencia humana con el espacio que la contiene, pero también con el espacio que la rodea, y los procesos perceptuales que intervienen entre ambos. Este discurso se ramifica hacia la exploración de unos cuerpos con otros, y cómo éstos dialogan con espacios que abarcan desde pequeñas habitaciones hasta vastas extensiones de espacios abiertos. Ha mostrado su trabajo en los Estados Unidos, Dinamarca, Suecia, Alemania o Inglaterra, donde es conocido, sobre todo, desde que le fuera concedido el Premio Turner, en 1994, y por sus intervenciones en el espacio público, como su icónica *Ángel del norte* [*Angel of the North*] (1994-1998), en Gateshead. En el año 2009 recibió el encargo de realizar una obra en el marco del proyecto El Cuarto Plinto [The Fourth Plinth], en Trafalgar Square, en Londres, que captó una gran atención mediática.

En esa misma ciudad ha realizado importantes exposiciones individuales, en galerías como la Tate Britain o la Hayward Gallery, en Londres, para la que

creó la instalación *Luz ciega*. La exposición, del mismo nombre, celebrada en 2007, constituyó la mayor retrospectiva del artista hasta el momento, y recogía sus principales preocupaciones:

> Toda la exposición, en un sentido, es sobre la percepción, y sobre usar tu cuerpo como instrumento. Intento plegar la arquitectura dentro del cuerpo o el cuerpo dentro de la arquitectura, y esta dialéctica entre el espacio que está articulado por la arquitectura, y el espacio experimentado por el cuerpo en el espacio colectivo que contiene la arquitectura[212].

Su presencia, junto con la de artistas como Fred Sandback o Mel Bochner, destaca en el conjunto de obras que exploran el espacio y su arquitectura, concentrándose en sus límites y el modo en que el cuerpo puede ser el principal vehículo de ese examen. Esto sucede de un modo más explícito cuando hace uso de su representación (*Dibujado*, *Filo* y *Probando una visión del mundo*), o implícitamente, cuando, antes que una representación, es el propio cuerpo del espectador el que investiga el espacio, como ocurre en *Despeje*:

> Era sumamente consciente de mi propio cuerpo y sus movimientos —especialmente cuando ocasionalmente un paso mal dado enviaba una clamorosa vibración en espiral a lo largo de la habitación[213].

Con todo ello, su objetivo es el de romper con las certezas acerca del espacio y la percepción. Gormley ha evolucionado desde utilizar su propio cuerpo como principal instrumento de trabajo en su taller, y punto de partida para plantear sus interrogantes, hasta el uso de voluntarios que imprimen un carácter anónimo y universal a la obra.

En ocasiones, sobre todo al intentar sugerir una mayor idea de introspección, el cuerpo adquiere la apariencia de una carcasa que no permite ver su interior. El material utilizado, hierro o plomo, proporciona opacidad y pesadez a la obra y potencia la idea del cuerpo como un recipiente que entra en contradicción con su interior, formado por un homogéneo espacio infinito, el espacio que

puede abarcar la conciencia humana. Esa dialéctica entra en relación con los vacíos de Anish Kapoor y las cámaras anecoicas de James Turrell, y su deseo de recrear la infinitud por diferentes medios. Como en algunas obras de estos artistas, en *Luz ciega*, de Gormley, el exterior «parecía sorprendentemente pequeño a la vista del espacio aparentemente sin límites del interior»[214].

Estas ideas le vinculan fuertemente al cristianismo, siendo San Agustín uno de sus principales referentes, aunque se diría que, a medida que su obra se carga de referencias espirituales extraídas de diferentes tradiciones religiosas, el cuerpo se va transformando en un armazón que permite ver a través de él y se expande en todas direcciones.

❒

CGC: I see the gallery space as a potential art instrument that can be conceived of not just as the context of the artwork, but as a provider of content: as an object rather than a container. I believe there is still a wide field for experimentation in the use of space as a material and subject of the artwork, and I think this is related to what Mitchell has said regarding your past exhibition at the Hayward Gallery: «His aim is not to use the building as a container for his work, but to transform it into a work»[215]. Would you like to comment on this?

AG: Are you interested in particular in the Hayward Gallery exhibition, or are you aware of other examples of similar interest for you?

CGC: I'm interested in that exhibition, and I'd like us to speak about some of your works from the 1980s up to now, like *Edge, Testing a World View, Drawn, Clearing, Blind Light*…

AG: I think if we want to give a proper and considered reply to this question, we have to go back to, probably, 1990, and the making of *Field*, which was the first work that did two things: on one hand, it was the result of a

collaborative process. In other words, the artwork was the result of a shared event between multiple people and, in this case, about sixty individuals in San Matías, Parish Cholula, in Mexico. It was an escape from, if you like, the kind of ordinary conditions of artists working on their own, in their own space, giving value to their work by what was made before and made after. This was, in a way, a spontaneous, collective production. And, on the other hand, I think that transformation in production is mirrored also by a transformation in its exposition: *Field* completely occupies the space. You can see it now. I have just installed the second *Field* to be made, which was made two years later: the *Amazonian Field*. It is now installed in Burlington House, at the Royal Academy. There you see an entire and quite ornate 19th century room that is un-enterable, because it is entirely occupied by the work. What that means is that the room by its very nature goes from being an accommodating architectural space into a reflective space of the imagination. You have to stand at the threshold, and the work, in some senses, is the result of this challenge, or kind of confrontation between an existing architecture and this invasion, total occupation of the floor by 20,000 little sculptures. And when you're proposing that architectural space in some senses becomes the subject, certainly you'll see in this installation, in this very ornate room with two fireplaces, high ceilings, gilded plasterwork and decoration, radiators… that the room and the values that it represents bring a certain content to the work which wouldn't be there if it was, for instance, in a white cube space. And a white cube space also is questioned. What you have is a transposition here, it's like an internalization of an external landscape. This is as near as you can get after you've cooked it to raw earth, that is dumped, what you would normally find in a landscape or outside. It's called *Field*, and it's a field in a room. It's normal to have a room in a field, not the other way around. And whether it were a white cube or this ornamental 19th century room, the room, or its nature, is contested; its underlying rationale, the cultural values that are made physical by the room, are contested by this insertion of earth, in the manner that the white cube is contested by Walter de Maria's *Earth Room*. But, in a sense, the fact that this earth has been touched, and formed, and made conscious or given an imagistic nature, and made

into a number of body surrogates, ups the ante. You could say the scale of the room is also questioned. Our relationship to this room is questioned. The room's relationship to the work is questioned. I guess this was the beginning of using the physical space of a room for imaginative projection, or implying it as a potential zone of reading or meaning. And you could say the empty space —because it's really only the floor that is occupied— becomes an arena for our projection, for our kind of reflection. And the space of our imagination, of our consciousness becomes then an arena for these projected gazes. What happens across this threshold that we cannot cross, the threshold from which we are excluded? We have to enter the room in a different way, and we have to look at it in a different way. I guess *Field* was the first time, then *Host*, then *Clearing*, *Breathing Room*, *Hatch*, very much with *Hatch*. All of those works, in some senses, use the condition of architecture and test it, or use the syntax of architecture and try to undermine it, or complicate it, or confuse it, or disrespect it, or orientate us within it. For me, there are only two subjects: there's mass in space or bodies in space, whether those are human, planetary, molecular, or lumps of stuff, and whether the space is space at large, deep space, cosmic space or the space contained by architecture or by consciousness. So there are two subjects: bodies and space, and sometimes I work from, as it were, within and without the *skin*, the skin as the interface between substance and appearance, both of a body and of a room. Sometimes I work out from the skin of a body to articulate, in a way, the energy field of the body and the place of the body as a void space within that energy field. But, equally, I work from within the skin of architecture, and I think that's what *Clearing* is. *Clearing* is an attempt to activate the space of a room not by introducing bodies into it, but by simply putting in a different kind of linear element. And with the Hayward exhibition I tried to apply attitudes to individual rooms, attitudes that I might have associated with individual rooms or singular architectural spaces, to the whole building. I tried to make an interrogation of the building the basis for the exhibition as a whole, thinking about buildings as objects and containers in exactly the same way that I think of a body as an object, but also a container. This was my starting point, and from there on I interrogated the

question of what is the built environment as opposed to the elemental or natural environment, and what is the human place within it.

CGC: Some installations are conceived of as being physically obstructive, to be seen as a traditional three-dimensional architectural scale object. What are the implications of the fact that an installation can be penetrated or not by the viewer? In the latter case, is this not a pictorial form of conceiving of an installation, something that you look at without being in it? Did you ever, at any moment of its process making, consider the possibility of turning *Field* into a penetrable installation?

AG: Well, the very first one was, wasn't it? The first *Field* is a kind of magnetic field with a pathway in between, where you can walk between two hemispheres or half circles that roughly conform to the cross-section of a brain, and where all of those body forms are facing inwards and you become the focus of this gaze. There were moments when we were making the *Amazonian Field*, for instance —it was very beautiful in the brick drying sheds—, when we would make the work so that it faced an inner pathway, and we'd fill the whole of this shed up with the work, and then you would be able to walk down the middle of it. I did think that maybe I would continue with this idea of a penetrable space, but, in the end, this confrontation with architecture was quite important, this idea of exclusion. Because if this was, on one level, the idea of being confronted by an artwork that gave you no choice, in order to engage with it you had to submit to this collective gaze, a massive collective gaze. It was very important that there was a kind of threat, or that you were being barred from the room. This was an important reinforcement of the accusation that was inherent in the work. That's what the accusation of the individual object in *Field* makes to the subject who looks at them: «You made this room, you are responsible for the future, where do we fit into it?». That's the question that they ask, and I think it has to be a very loaded question.

CGC: In your work, you enable the viewers to experience a given situation

by immersing them in it, giving them the possibility to contrast it with their own situation. Sometimes, you have moved the floor, a synonym for stability, to let it occupy the place of the walls or the ceiling rising up what I see as a paradox between the center of gravity of the viewers and that of the space where they are. This is one of the assumptions about space that you have challenged, together with the opposites void and fullness, infiniteness and limits…, where always takes place, in my view, a contradiction between perception and cognition. Is that the case of works like *Edge* or *Testing a World View*?

AG: Yes, I think that's very good: always trying to break, or not allow a reinforcement between the palpable, the perceivable and the conceivable, the imagined, the perceived and the physically touched and, therefore, empirically known. That issue about the unstable relationship between image, substance and imagination is something that I'm very interested to mind. In *Drawn* or *Edge*, the whole point is to use the work as a lever that destabilises the certainty of the subjects —because the subject is always the viewer—, their sense of assurance of their own position in relation to the world as a known, in order for them to begin to experience themselves and the world as unknown or incommensurable, unknowable, fugitive, ineffable… all the words you could use for a non-quantifiable phenomena. It seems to me that's a very important job that art has to do: to release us from the tyranny of the known.

CGC: I think that in your work, the art object loses its meaning in favour of the space and other objects around it. It seems to me that the use of the art object as a mere tool with no intrinsic value is necessary for the results that you obtain in your works. Do you agree?

AG: You mean to what extent do I undermine the aura of the unique object?

CGC: Exactly.

AG: I think the aura is not something that is intrinsic. It's something that people

give, and it's to do with the accretion of knowledge, or you could say mythology, or magic thinking, or thinking, generally; how thinking or thoughts attach to objects. And that's not something that I am in control of. I would like to think that I'm floating these things that didn't exist before, which, nevertheless, have a very concrete relationship with things that do already exist out into the world, with a view to testing that world. It's very important to me that they go out, in a way, naked, or as close to bare as possible. The way that they declare their nature as industrially produced, indexical, non-interpretive, non-expressionist, non-virtuous objects is a way of making them as bare. You could say that bare is boring or neutral, or bare is having no subplot, and it's possible that the works will acquire auras, or the aura of, in a way, projected thought that they could accrue over time. It's very important to me that they start their journey in time without an aura.

CGC: Do you think it is possible to create a whole environment involving all of the space and envelop the viewer in it using only a single discrete sculpture?

AG: Sorry, you have to ask that question again, because it sounded to me like the beginning of it was about the dispersion of the object, but then you ended up with the reassertion of a singular object.

CGC: I have in mind some of Richard Serra's works, for instance, where you can find a single object creating a whole field of energy around it.

AG: Well it does and it doesn't, doesn't it? I think that *Weight and Measure* works, or the forged steel, the forged iron, the forged steel blocks, I think they're very, very interesting, but they are very, very inert on the whole. This field of energy that we project onto Serra is less to do with what it's actually doing and more to do with what we believe it to be doing. There's an unstable relationship, I think, between this application of absolute mass which often threatens the frame which is in and, thereby, has. When he did *Weight and Measure* at the Tate here, the building had to be propped up and the actual

steel blocks were not standing on the floor of the building. There were props that went through the floor holding the steel off it, and those props had to be adjusted according to the tide in the river —because that changed the amount of geo force underneath the building—, in order for the block to appear to be standing on the floor. In order for the building not to be destroyed by the blocks, they had to be entirely independent of it. That's a very physical example of instability between object and context. The issue for me, as well, is: was it worthy? Did it really create a field around it? I'm not convinced that it did. It might have, in a rather old-fashioned way, created a perceptible relationship kind of aesthetic, but in terms of actually what it was doing, very little, I think, very, very little. Especially if you contrast that with the latest pieces, that are strongly architectural. They may be objects, but actually they are much more spaces. It is absolutely extraordinary the way that these elliptical eye-shaped objects provide very, very powerful psychological and physical energy fields which are to do with polarization, with light and dark, with, in a way, these spiral anti-clockwise and clockwise motions that you wind the piece up with. Again, you are the subject of the art, because it contains you.

CGC: I want to ask you about *Edge*, which I think is involving not just the whole room where it is, but beyond: the building.

AG: The issue for me is I want to put the inertia of all objects often into action, so I will suspend all cantilever, whereas Serra is much closer to accepting the inertia of objects and the architecture of sculpture. He uses cantilever to give a kind of psychological dynamic, but the idea of *Edge* is that it does act as a lever on the space and it makes you question your own body relationship, both to gravity, and, therefore, to the planet and to the space in which you are. That's obviously the point of it, that's the idea. And I think, in that respect, it's different. I think that Serra, in a sense, is happy to accept the classic relationship of floor to wall and then kind of test it in a confrontational way. But he doesn't seek to destabilise a room. I think he's more interested in destabilising you than he is in destabilising the room.

CGC: How does *Clearing* alter the experience of space? Did you try to dissolve the limits of the room where it was installed?

AG: Yes, obviously. The loss of perspective and the clear delineation of planes —floor, walls, ceiling— means that you are bringing in a different form of geometry and drawing into the space, and that's the whole point. If this is a quantum diagram or an attempt to make an energy field which relates to the positions of the viewers, in terms of this space and their time within it, the idea of a single-point perspective —which is the characteristic of Cartesian perspective— is not going to work. It doesn't work, it doesn't function. And, yes, that's the point about *Clearing*, that it's a fundamentally different way of investigating space, not with a view to fixing it, but with a view to making it more chaotic and energising.

CGC: Only after minimalism was art able to freely deal with real —not only illusory— space, which is not reserved exclusively for the field of art, but belongs to the shared field of everyday life. Do you think that at least part of the impact of your work is due to the fact that space is a phenomenon shared by everyone?

AG: Space and the body are phenomena that are shared by conscious human beings. The difficulty is to escape from the picture and to escape from the games of art and its virtuosity, and, in a way, return people to themselves by giving them an existential experience somehow. That's the challenge of a lot of art forms, and I would include dance in that. It's a real challenge. How do you stop making pictures in time or pictures in space that stop people from being in time and being in space? I think that more than a challenge, it's the worthy focus, perhaps, for an artistic endeavor where art has been sidetracked into perhaps secondary matters to do with language, or with formal things.

CGC: How do you approach the work in a specific space from the very beginning, particularly those works dealing with space and its content as an inseparable whole?

AG: I guess I just sniff around in it. With the Hayward exhibition I just got a ladder and I went up behind the ceiling and tried to find the skeleton of the building and investigate its nervous, and elementary and cardiac systems. I was looking at its plumbing, its air exchange, then all of the capabilities of the building: what weights it could carry, where they were carried from, what the light levels were, what the heating exchange ratios were… By this kind of diagnosis and understanding of the pathology of the building, I was then able to begin to understand how I could work with the space.

CGC: I have always been amazed at the story of Saint Augustine and the child in the sea shore, do you remember that one?

AG: Remind me.

CGC: The child was trying to put the whole water of the sea with a shell into a little hole in the sand. The saint said it would be impossible, to what the child replied that it would be even more difficult to enclose the mystery of the Holy Trinity into a human mind. There is this image of an infinite space that is inside a finite container. I think it relates strongly to your work and also to those series of Kapoor's black voids covered with pigment.

AG: The voids inside stones, you mean?

CGC: Yes, exactly those. Have you ever think of any relationship between that story and your work?

AG: Yes. The quote of Augustine that I like the best is how does the mind contain this limitless capability that it has of infinite extension. It seems extraordinary, whether we're talking about the many roomed dimension of memory, or we're thinking really about the imaginative capabilities, or the *sky* nature of mind that the Tibetans talk about; the idea that, in some way, we have a very finite body with physical processes, and yet we have this extraordinary

power of imagination and extension. I guess that's the fundamental paradox of consciousness, consciousness in a material world in which everything maybe can be measured and even processes can be mapped. But the difference between having a map and actually going on the journey is a very, very great one, and I'm very aware of the limitations of art. I think that art has the same limitations that any body contains. It always has to be in time, and it always has to, as it were, displace space. But art can be, in its crude and limited way, a catalyst for accessing the limitless and the timeless.

CGC: In my view, an indoor space, like the gallery space or any other kind that we can inhabit, with its floor, walls and ceiling, can be used as a laboratory where certain abstract notions related to space in general can be easily materialised: in and out, up and down, void and fullness, vertical and horizontal. This space can be used to provide more information about the space itself or to challenge assumptions about it. Do you see your work in these terms?

AG: The way in which science models notions of replication and infinity measurement; the way in which, in terms of space travel, things are measured in speeds of light —which are the absolute opposite of bodies—, make us aware that there is a finite limitation of all gravity, and that our dependency on this planet is what will stop us from really experiencing space physically. We will never be able to travel at the necessary speeds, these are the limitations. Light is, in a way, a disembodied form of energy and we have an embodied form of energy. We exist within the mystery of the second law of thermo-dynamics, in which mass and energy have an absolute relationship. Light is mass-less and is infinitely fugitive, and I think that there is no way in which my explorations of space can be equated. They have nothing to do with measurement in an empirical, scientific way, even though I'm very, very interested in science. The central issue of my work has been to try to reconcile imaginative space, or the space of consciousness, with space at large, and try to find a material way of making a bridge between those two things; the experience of the body being spatial, and how can we re-engage with the body as an arena of experience

that links the darkness of the body with the darkness of the sky at night. And I think that's at the core of my project, and both of those darknesses are the opposite of measurement, as is a fundamental unknowing and acceptance of the incremental. I think this is certainly about contesting the notion of space as a container and proposing the notion of space as an infinite extension.

CGC: I find a strong connection between most of James Turrell's works and *Blind Light*. Both of you defeat the premise that light exists because we see what it illuminates. In *Blind Light*, it seems to exist as an independent body, as if it was a dense matter that you could disassociate from its container, as if it was a cast disassociated from a mould. How does *Blind Light* alter the experience of space?

AG: I think James Turrell is a pioneer of understanding that perception itself is a form of material that can be altered, and molded, and extended, and all the rest of it. I think that with *Blind Light*, I wanted to make that even more physical, to make the lucid nature of light also a substance. That's why things like temperature and humidity were very, very important. And I think there's just a big difference with Turrell. I think with Turrell you are, in a way, involved, you walk across the frame and into a picture, whereas with *Blind Light*, perhaps you walk across a threshold and you walk into yourself. The fact that you disappear, not only to others but also to yourself, is very, very important. The notion of a known self in a maybe limitless space is collapsed into two unknowns. I'm not being very sensible about this. I think the main thing is that with *Blind Light* it's cold, it's wet, and it's a real loss of the body. And I think that's maybe true in the very dark spaces of Turrell, when you're in a so lightless space that you don't know whether the thing is happening out there or inside you. I think that is quite close to what you have with *Blind Light*, but the missing thing there is that the space is not socialised, and you don't move around. In most of those dark spaces of Turrell you're encouraged to be relatively static and to be sitting, whereas the whole point about *Blind Light* is that you're moving in a social space in which you're hearing voices, you're aware of other presences, and

the idea of disappearance and appearance both of your self-perception and sound is very important. It's not just about perception; I think that's the important thing. It's about, somehow, a bigger spectrum of experience.

CGC: The collective.

AG: Yes, I think so.

CGC: I think that Miroslaw Balka has done exactly the same as you did before with *Blind Light* in his last installation at the Turbine Hall, but using totally different means. It's the same kind of experience. I think that he's trying to look for the same kind of experience that you achieved in *Blind Light*.

AG: Do you think it works?

CGC: I think so. When I saw it from the outside, I began to feel disappointed, but once you're inside… I think what maybe can happen is that there is a disconnection between what the artist wants to mean with the work and what the viewers are really aware of inside the work.

AG: Yes, I think it is very good. People have made a lot of connection between it and *Blind Light.* I think the thing that is different is that this is genuinely a very large object that I think that you're very aware of the people in it as a group, whereas with *Blind Light*, the thing that happened was when you came across another individual they were right within your body space, and they came as an image and as a reality at the same time. It was a very intimate and personal, and often quite uncanny thing. Whereas with Miroslaw's *How It Is*, if there are a lot of people in there when you go in, you are much more aware of this collective. And certainly when you're in it and you're looking back at these silhouettes of people, you also see them as collective, and there's none of that encounter with the subject, either of yourself or of the other, because you are aware. I think it's much more loaded. The loadedness of the Holocaust, of

collective loss, of genocide, of the depersonalization of the individual is what I get from Miroslaw's. This has very much to do with the whole thing. This is a great, big, black box of forgetting. And I think it's a very good work, but very profoundly different in terms of its spirit, you could say. I thought it was very, very good use of the Turbine Hall space.

CGC: What I really like about it is its formal simplicity.

AG: Yes. That's the first time somebody's used the language of the Turbine Hall and its sort of industrial intercourse, and managed to make something even with the dead end. I mean, just to make the dead end of the Turbine Hall mean something.

CGC: Do you think that the white cube, understood to be a place loaded with connotations, is still the ruling institution? Could you comment on the neutrality of the gallery space?

AG: The white cube is just one of many spaces. I think that the white cube is the institutionalization of the utopia. In other words, there's a space without quality in which something with quality —even a tiny bit of quality— will become apparent. I think the issue is that the white cube has certain advantages because of the amplification that it gives quality. But the quality can be very minimal and it will still work very well, obviously, in an, as it were, anaemic environment. The real question we have to ask ourselves is: why do we need this level of teenagedness in order for art to become visible? I think it's not the only space. I would say that it's one of many, and those that choose to use it exclusively get sick. The issue, for me, is that every place should be, in a way, a testing ground for the capability of art. I like bedrooms, living rooms, streets, mountains, beaches, gardens, roofs… I don't think I want my work to be so dependent on that kind of framing.

CGC: So, would you rather work in an outdoor space?

AG: No, I don't know… I'm not frightened of the white cube. I think the white cube's really good, but it's a bit of a luxury, and I think with that luxury in the end, if it becomes the precondition of engagement, everybody loses: the art loses, the viewer loses, and the artist loses, because art should be a dialogue with life and life is very messy on the whole.

CGC: In the past, you have stated: «I question the notion that retinal response is the only channel of communication in art, and the notion that objects are discrete entities. I want the work to activate the space around it and engender a psycho-physical response, allowing those in its field of influence to be more aware of their bodies and surroundings»[216]. Well, we've been discussing about it, but would you say this applies to your whole work, or can you think of any specific work or group of works where it happens more clearly?

AG: Well, I think that's for you to say which ones work better than others. I don't really care. I hope I'm getting better at it, but everything is an experiment.

CGC: But is this your main purpose, in general? Could this be seen as a personal statement?

AG: Yes, absolutely, completely. I think the issue here is: can we transform art from being an obsession with objects and the concentration and sublimation of experience into a finished, polished, absolute thing to becoming an open place of exchange where what happens is more important than what is there already? You could say that happens always with art, but to which degree art can provide an open space in which the existence of the viewer is both questioned and extended, and the terms in which that existence is symbolised to themselves. It's very much about escape and language. And I'm in a very strange position at the moment, because I have spent most of my life making objects, but I don't believe in the object. I've said this often. The found object, in a sense, is what art has always dealt with, and we have to find the lost subject. And this has to do as much with art's function as it has with art's form.

«Creo que tengo un buen sentido de la presentación, sé cómo poner las cosas, pero no tengo una definición de arte de la instalación. Se ha convertido en un término como impresionismo o fauvismo».

4. ENTREVISTA CON ROBIN KLASSNIK.

Londres, octubre de 2009. Matt's Gallery.

Robin Klassnik es el creador y director de la Matt's Gallery, ubicada en el Mile End de Londres. Cuando la galería comenzó a funcionar, en 1979, ésta era en realidad el lugar donde el propio Klassnik desarrollaba su obra como artista. Desde ese año, en que abrió por primera vez las puertas de su estudio desinteresadamente, la galería se ha convertido en una plataforma fundamental para el arte británico, donde artistas de su elección trabajan en obras diseñadas para ese espacio durante el tiempo que cada una requiere antes de estar preparadas para ver la luz.

Este modelo tiene como antecedente la Galeria Akumulatory 2, que Jaroslaw Kozlowski abrió en 1972 en Poznań, en Polonia. Klassnik expuso allí en cuatro ocasiones y formó parte del proyecto Net, en torno a la creación contemporánea, en el que también participaron Lucy Lippard, Richard Serrra, Joseph Kosuth o Bruce Nauman. Ambas galerías compartirían, pues, el interés por llegar a ser no sólo un espacio de exposición, sino más bien un taller donde se dieran las condiciones adecuadas para engendrar y crear un arte nuevo que no necesariamente debiera estar sujeto a ningún tipo de condicionantes institucionales.

Matt's Gallery se inauguró con la exposición *Objeto supremo* [*Supreme Object*], de David Troostwyk, en cuya nota de prensa se podía leer:

> El estudio de Robin Klassnik se convertirá en la Matt's Gallery a intervalos de dos meses tras los que mostrará obra nueva durante siete días. La galería es vista como una breve pero concentrada parada para experimentar y comprobar nueva obra —tanto por el artista como por cualquiera que esté realmente interesado. Londres no corresponde a los intereses y puntos de vista más liberales que el continente europeo ofrece a los artistas británicos y Matt's presentará la obra tanto de artistas europeos como británicos[217].

Un espacio de exposición con esta génesis fue pronto calificado de alternativo, aunque algunos de los artistas de la galería atribuyen este calificativo a su falta de preocupación por vender la obra expuesta, por un lado, o al hecho de tratarse de una galería regida por un artista. Richard Wilson hace la siguiente puntualización a propósito del uso del término:

> No creo que como artistas pensemos nunca en hablar de que Matt's Gallery sea alternativa —creo que esta es una etiqueta periodística que se le puso cuando Matt's era la única galería del East End. Creo que la vemos como otro grupo de condiciones a las que responder. […]
> Matt's Gallery […] te permite poner cualquier sueño en su interior para ver si realmente puede existir[218].

No obstante su carácter inicialmente alternativo y no comercial, Matt's Gallery se convirtió pronto en un modelo de gestión y un tema de discusión en torno a las estructuras del arte contemporáneo, lo que la introdujo en el sistema principal de galerías. Lo que mejor ilustra la despreocupación de Klassnik por su ubicación en un lado u otro del debate, es su deseo por combinar la mejor parte de un espacio alternativo con la mejor parte de un museo. En la actualidad, la galería recibe apoyo económico del Arts Council England, la fundación Henry Moore y The Elephant Trust.

Sus principales intereses, en su ambivalente papel de director y artista que adopta una actitud activa que configura en parte las obras que exhibe, son aquellos que conciernen al espacio de su galería como elemento inspirador, como poco, y única razón de la existencia de la obra, en todos los sentidos: conceptual, formal y procesual. Con esa condición, Robin Klassnik no sólo

permitirá, sino que contribuirá a llenar su galería de aceite industrial (*20:50*), arrancarle una ventana (*Ella entró por la ventana del cuarto de baño*), bajar su techo (*Matt's Gallery*), abarrotarla de columnas sin función aparente (*Idilio*), o distorsionar su lógica espacial (*El arrecife de coral*). Nunca se verán objetos en ellas, sino obras para un espacio.

En ello reside, como afirma Jane Fisher, la razón de su difícil definición como galería:

> Si Matt's Gallery ocupa un lugar de algún modo misterioso e indefinible dentro de las convenciones aceptadas de los espacios expositivos, es quizá porque su foco de atención no se centra en la ideología o la estética, ni en el significado específico de las obra de arte que alberga, sino en una esencia intangible que es el espacio del arte en sí mismo[219].

❒

RK: I think I would start with this question here before the others. Some of these questions are too hard. We'll make them easier as we go along. This question here, which is your third to last question, it says: «Before I visit an installation that I have already seen some photographs of, I always have a blurry idea of its size and structure. What do you think of installation shots as a means for understanding these types of works? What are the effects on the viewer?». I think I understand what you mean by this question. I think it's important to say, first, that I actually started my gallery in my own studio —I'd studied painting in 1979—, and my studio wasn't that big. It was roughly about eight-hundred square feet, which is not a lot; basically, it was about six meters wide and maybe eight meters long, so it wasn't very big. It was about a quarter of the size of each gallery that I have now. In the early days, everything was made for the space, but what was interesting was that most people did know about the gallery via a magazine, what they had seen in the 1970s and 1980s. I was quite keen on documenting everything, and everyone always thought the gallery was much bigger than it was, because a wide-angle lens just tells

a lot of stories; it's lies. Everyone really thought the gallery was much bigger than it was, and when they actually got there, if they actually saw it for real, they realised it was a much, much smaller space. I think that's purely because in the early days my gallery really was more known by magazines rather than people actually attending, and, to some degree, even so now, but now we've got the internet. *20:50*, by Richard Wilson, that really was in a space as I've just described, it filled the room, and it would have been a space six meters by eight. That's not very big. But the image itself looks… actually, I don't know if it looks bigger or not.

CGC: It looks bigger, yes, although the only experience I've had of that work is the installation at the Saatchi Gallery, which looks bigger than the installation in your gallery.

RK: The one with doors in it? The installation there was actually even smaller than the original installation. That's the kind of the beauty of that piece of work; he fits it into whatever space is available. When it was in the first Saatchi Gallery, after mine, it was much, much bigger, it was vast. It's just been made again for Iraq. At the moment, it's being shown in some prison where Saddam Hussein held prisoners.

CGC: I see the gallery space as a potential art instrument that can be conceived of not just as the context of the artwork, but as a provider of content: as an object rather than a container. I believe there is still a wide field for experimentation in the use of space as a material and subject of the artwork. Would you like to comment on this?

RK: I don't think I entirely know what you mean. Do you think this exhibition on at the moment [*Hotel*] answers any of your questions? It seems to answer quite a few of them, because you talk about scale, for instance.

CGC: I don't know if you would agree, but I think, in this installation, we could

talk about a big architectural object which distorts the space, rather, but it is not really using the architectural space as a part of the work.

RK: So, does Gordon Matta-Clark do that?

CGC: Yes, exactly. James Turrell and Rachel Whiteread, for instance, are doing that when playing with architectural space.

RK: But isn't this Rachel Whiteread [*Ghost*] an object in a room?

CGC: It is an object in a room, but it is an object made out of a room.

RK: It's a cast of a room. Richard Wilson sees the oil in *20:50* as the element of casting. It's a liquid that fills a room if it went solid, it's just the same as that.

CGC: Yes, and the same as Walter De Maria's *Earth Room*. And I think it's also the same with Turrell, because he kind of, again, uses the space as a mould, because the light has a kind of solid object quality in his installations.

RK: You're asking me to be theoretical. I've run this gallery as a non-theoretical gallery. I don't think in theories at all. I've always seen the space as offered to somebody to make a piece of work. What's more important to me is that the same artist gets this space more than once to use it over and over again. That's why I'm not terribly interested in working in factories or different galleries, or curating shows. I quite like having my own space, and I know that over the years artists have changed it, sometime physically, sometimes psychologically; sometimes just by putting up a painting you can actually just change the space. I don't think that the space is necessarily that important to the work. Some artists relate to the space and make works which have got something to do with it. This piece I am exhibiting at the moment could be in any cube. The main thing that we've done is to lower the ceiling, the height of the space. And the reason is that he's been making everything you see over a period of three or four years

in his studio; those four sculptures in there, apart from the lift, were all standing in his studio, but the height of his studio is the height of the ceiling in there, so that's as big as he could make those sculptures. If the studio had been lower, they would have been smaller, and if the studio had been higher, there's a good chance that some of these might have been higher. The only new things, the only interventions, are the lift and the mini-bar. Everything else there was in his studio. I've watched his studio over a long period of time, over ten years, and, for me, there are like five sculptures in there, but somehow he wanted to keep them, including the daybeds that were in his studio, obviously not displayed, because his studio's not as big as that space. It's not a remake of his studio in any way, but he doesn't see these works as being finished at all, he says that it's an ongoing process.

CGC: So, is he still adding things to the work?

RK: I think because of the way he thinks today and the way his mind works, he'll be adding for the rest of his life. The only day he really smiled during the two months that he was installing that was once we put the lift in. The lift was there for a week or even two weeks, and it's just a lift. Then, I came back in the morning and he had put the wall in the lift the evening before; there's a wall in the lift, that for him is a new beginning. He's been obsessed with lifts for a long time. I think it's probably because his father installs lifts, but putting that wall in and the shelf in the lift, makes it a space within a space, and he has the potential to go upstairs. That's what's important for him, or important for all that.

CGC: When I came to see the exhibition, I had the feeling that every part of the installation could be a single part. You wonder inside the space, and it seems to be something more inside.

RK: I think every part is a single artwork, is a single sculpture, and I think, potentially, he would sell if it came to that. I've discussed this before; it can be

broken up, but he would have to get a ceiling, and to get a daybed to go with it. So yes, you're right.

CGC: Would you say that some works that you have exhibited in your gallery were really a kind of architectural scale object made out of space, instead of a series of objects connected to each other inside a space?

RK: Probably, yes. Well, I think the objects are connected with each other. I think when having more than one object, the way they connect with each other makes it a stronger exhibition. For instance, you could take those daybeds, and they create some interest. You could put them just as a bed or as a sofa into someone's flat, and if it went into a flat of someone living in a squat, it would mean one thing; if it went into somebody's flat in a very smart penthouse flat in Chelsea, it would be seen as furniture. I don't see it as furniture, I see those beds as sculptures as well, but I can understand them looking as rather nice furniture for very fancy, rich people, and it would lose a lot of what I think it's meant to be. Everything in there is reclaimed by the artist. Everything is second-hand, or third-hand, or fourth-hand, whether they be the cushions or the windows; everything there is found, reclaimed, put back together again to create some kind of architectural living space. It is for living in, it's like a hotel, that's the way he calls it. It's a transitory space; people come, people go. I think that's also why he uses the lift so often; a lift goes up and down, up and down.

CGC: I find it quite unsettling, because, for instance, with the lift, you know that you can't actually go upstairs, because there's the ceiling.

RK: But that's because you're clever, Carmen, and you're thinking there must be more to this, but it's just a lift. You're thinking it's poetic, you are thinking in poetical space, aren't you? You are too clever, but that's good. It does feel uncomfortable, I think. It's uncomfortable whether to sit down or not: «Do I sit on this, or don't I? Do I open up the fridge and have a drink?».

CGC: Yes, you don't really fancy anything inside, nor the drinks or the lift. You don't really want to take a drink or to lay on one of these beds, or even to look inside one space, because you're not sure what you're going to find inside. Maybe it has to do with the light there. It's a dark space.

RK: Are you familiar with the other artist I've worked with quite a lot, Mike Nelson and his spaces? Does he fit into your research?

CGC: He does, in some senses, with *To the Memory of H. P. Lovecraft*, for instance. The one with the holes in the walls.

RK: Have you seen this in photographs or somewhere?

CGC: Just photographs of the installation at the Hayward Gallery.

RK: It was somewhere else before. So, again, you've seen all these things in photographs only? Because this is quite interesting. This is slightly similar to Richard Wilson's *20:50*. I believe that Richard Wilson's *20:50* was best when it was originally made in its original space. That's the way it was originally conceived, and it was quite different to some of the other spaces. When it was in the first Saatchi Gallery, in my opinion, it was at its worst, purely because it was probably big, the ceiling was too low and there wasn't enough height for it to actually work. Also, it looks better at the Saatchi space in the South Bank, with all sort of architectural things all around, and it is a very much smaller space. Mike Nelson first made *To the Memory of H. P. Lovecraft* in the Collective Gallery, which is not a very big space in Edinburgh. In the Hayward, it was much, much bigger, and he added other things to it. In a way, he constructed the space, whereas in the Collective Gallery he just constructed a wall, and everything else was there. The whole scale of it was vastly different at the Hayward, it was very, very different in both scale and feeling. It was much more contained at the Collective than it was at the Hayward.

CGC: It's very difficult to realise from these shots, and, going back to what we said before, you have no feeling of scale. And there is another one of your artists, Melanie Counsell, who did this installation called *Matt's Gallery*. I find it quite interesting.

RK: It was in the gallery next door, which you've probably never been into —because there are two galleries—, and it's got two pillars in it. All she did, and I say all, was that she lowered the whole ceiling by about one meter ten, and made it out of a kind of soft board; it wasn't hard board and it wasn't soft board. It was soft, it was brown and in large panels. I'm not sure what they use it for, I think they use it in building sites, but it was like a very thick card, very light, and it was brownish in color. There are two pillars in that space and she brought the board to the end of the space. And at the end of the space, there's a window that overlooks the canal, and where those houses are now there were three gasometers, great big gas things, there were no houses there. A meter from the end, where it dropped, she faced it off with black plexiglas so that everything outside was reflected on the black plexiglas, not too different to looking at Richard Wilson's oil, which I suspect did influence her. Melanie Counsell's very interested in cinema, so it was almost like having a film. The ceiling had been lowered, and it was at its normal height again almost one metre before the windows, so the whole of the space left in front of the windows was faced with Plexiglas. There was a space where you would see the window, the plexiglas, and whatever was reflected. And then she stripped bare of the plaster the two pillars in the space. In the first instance, we also stripped the concrete underneath the window, and once we'd done that we realised it was no good, it didn't look right, so she put that back. And that's also quite important to the work. The artist working in this gallery is given this opportunity to make something, to look at it and to say: «I don't like it, can we put it back or change?». This idea of using the space to make the work.

CGC: I wasn't sure if the plexiglas was a mirror.

RK: No, it's black plexiglas. This was quite frightening —although it was an empty room—, because you did feel as if the ceiling was falling. The photographs are too light, in fact; they should be a bit darker. And the landscape doesn't look like then today, unfortunately. There are lots of houses and flats there.

CGC: Do you think that all of the viewers who entered this installation saw, in fact, the installation? Because I think that the point of this is that the viewer reaches the far end of the room and looks at the reflection on the plexiglas, but maybe if I were the viewer and entered an empty room, I would just go back.

RK: Only one person did that. I know that, because she came out and said: «It's a shame you didn't hang some paintings on the wall or something». No, I don't think so. I think everybody would go in. Everyone, I think, but that's the nature of the gallery. The people that actually come here know what we do, they know the kind of gallery. It's fairly obvious that it's not an empty room. You mean would people take the time to walk to the other end? I think so. They would have to. A lot of her work deals with cinema, so it was quite cinematic. And, in fact, this is the same room in which Richard Wilson's oil was. Except that he had the window. She had brought the window in for her piece of work, so this was, I think, eight meters by seven. So this is the same room, and in *20:50* you have the window and the skylight being reflected in the original.

CGC: Every time you deal with site-specific art, as a curator, what kind of negotiations enter into play between you and the artists? Have you ever taken decisions on either the content or the form of the works that you have dealt with?

RK: What do you mean by «negotiations»? How much of me is in the show?

CGC: In the works.

RK: It varies from artist to artist and it varies from relationship to relationship. In some shows quite a lot, in some shows quite a little. Things don't just come

here. I'm not interested in things just coming. My relationship with Paul Carter goes over ten years, so I'm quite closely related to the guy. To some degree, his show, it's kind of just come from his studio and then been transplanted and rebuilt. But I've closely talked about it, if you spoke to him today about this, he actually talks as if it belongs to two of us. It doesn't belong to two of us, it's his work, and though it's quite close, this is why I do it. This is why I find most of these questions to me are too hard, because I really do only think as an artist, I actually think as a painter, but what I think I would do is dealing with space, and so, and that's the only reason I do this gallery. Maybe it's the same reason that you are doing your thesis, because you studied painting, you're now doing an art history degree. I've quite a few shows, whether they be at the Whitechapel Gallery, the ICA, I've got quite a few shows abroad. I didn't run out of ideas; ideas are quite easily to get, but to articulate your ideas is harder, and I run out of ways of thinking: «Oh, I'll do this». And you go to the studio in the morning and you try to do it, or paint it, or photograph it, or film it, or perform it, and it doesn't work. Although tonight in your bed when you're lying in your bed it seems very clear what you can do in the morning, very, very clear, very easy. You're very excited when you wake up, and when you go to your studio it's not that easy. I think that was one of the reasons for beginning to work with other people. The first artist I worked with was an artist called David Troostwyk, and he was fifty years old. He has just died and we're going to bury him on the thirty-first of this month, aged eighty. I didn't really know him very well then, but we made a show together. We prepared a room, we painted it, we made it look a bit like a gallery, and made one exhibition, and made another. Then, it just kept going and I got enough satisfaction and enjoyment out of working with other artists and being part of their artwork, and them allowing me to say «well, we need to do it like this», or «I think it should be like this». It has just gone on and on. So, yes, there is part of me in each exhibition. Sometimes not for the better either. Sometimes they've listened to what I'd have said, when it would have been better if they hadn't.

CGC: How was the process making of *20:50*?

RK: *20:50* was Richard Wilson's second exhibition with me. His best one is called *Sheer Fluke*, and this was the second one.

CGC: And when did he make *She Came in Through the Bathroom Window*?

RK: *She Came in Through the Bathroom Window* was the one after *20:50*. The window that she came in through is this window which Melanie Counsell blocked out. Do you know that one as well?

CGC: Yes, I know.

RK: I think it's probably one of the best works he ever made. It's a better sculpture than *20:50*; *20:50* is more magical. To answer your question before: «Did anyone walk into Melanie Counsell's installation and think there was nothing there?». You could walk into *20:50* and you'd never realise, because there is nothing in *20:50* except oil. That's why you have to stick your hand in it. Here we go, this is Richard speaking [reading]: «The idea came to me after weeks beside a swimming pool during a holiday in the Algarve. I was due to make a new piece for Matt's Gallery, in the East End of London, 1987, when I returned and over the weeks I became increasingly fascinated with both the horizontal surface of the pool and how the interior can be larger than its boundaries». So, basically, he was sitting by a swimming pool with his wife in Algarve and he had this idea, and he made a model of it in a shoe box, of filling the room with oil. He came back and said «I want to fill the room with oil», and we said yes. He built a false tray, which was only that deep originally, around two inches. Now, it's very deep, because people put their hands in. When it was two inches deep, you could just stick your hand in, or you could stick a pencil in, or your glasses down. Now the tray is built so that down the walkway the tray is just around one metre deep. But if you ever ask the artist how deep it is he just says: «It's just as deep as you want it to be». Richard and myself collected the oil from garages around Hackney. It had to be used, it was not new oil, it was oil that had gone through a car, so it was black, it had already been burned.

We collected it from second-hand garages and poured it in. Originally, there was going to be another element to this piece of work, and the press release still says that there is. Richard himself talks about *Alice Through the Looking Glass* up here: «I suppose it is the escape you need to focus on oil as Alice did when going through the looking glass, the impression given should be falling out into a city skyline». The original press release which I still have, that we sent out before the piece opened, said there was also going to be a block of ice in the piece. I can't remember whether the ice was going to be melting or not. But there never was, because that would have been a different kind of work if the oil was being held by the walls. Something inside the ice would keep it frozen.

CGC: I had not heard of it.

RK: No, no one ever. The press release of *20:50* talks about ice. The artist originally intended to have this ice block in it. It's the way the work is marketed these days: you need to write a press release, you need to send it out, it needs to go out a long time beforehand, and because the artist is working in this space, things change. This is what we do here: things change. You can say one thing, but it actually turns out to be something else.

CGC: Yes. I cannot tell, but I would say that it is better without the ice, because he would be mixing different ideas.

RK: Mixing metaphors, yes.

CGC: Sometimes, it seems the simpler the better. What kind of feelings do you think this work would provoke on the viewers?

RK: I think this work is so magical that you need to know nothing about art to experience it. I think to look at Melanie Counsell, you need to know a little bit about art. That's being slightly unfair to Melanie Counsell as well, because I think her work there was so good. It was the idea of oppression. It was quite

frightening, in a way, because the ceiling did feel as if you had sunken down. But I think Wilson's is one of the most famous works of contemporary art, because anybody can understand it. It's magical. You're standing in a sea of oil and you have a perfect reflection. Well, you probably never experienced it, have you? Every piece we're talking about so far, you've never really experienced them, apart from this.

CGC: I saw *20:50* in the Saatchi Gallery.

RK: The one with the doors and the clocks, yes, you said that before. Did you ever notice what it said on the clocks in there?

CGC: No.

RK: Well, only I would know that, and Richard. There were lots of clocks in the Saatchi Gallery, if you remember. They were all not working, and they had apparently stopped at *20:50*; if you looked at the clock, it actually said 20:50. This is purely something that no one —apart from myself, and I think Richard Wilson— actually knows. He obviously stopped it with the clocks that say 20:50, which is ten to nine. Being there was a very different experience, because at Matt's Gallery, it also had that window and there was a light behind the window. It was shown in January and it snowed, and the snow would be falling upwards as we were in the reflection.

CGC: Could you tell me something about *Water Table*?

RK: I think I would like to talk about *She Came in Through the Bathroom Window* first, because after *20:50*, he made this piece, *She Came in Through the Bathroom Window*. There was quite a lot of writing and this piece made him famous. It was a brilliant piece of work. And after *20:50*, he was slightly nervous. What was he going to follow it with, in the same space where everyone was going to walk in and say: «Oh, this is where *20:50* was». I feel

sorry for the artist that followed him the next show. This is even worse… I can't remember who it was now. Richard Wilson was in the space for some time and he decided that the most important thing in *20:50* was the way he reflected the room, and reflected the doubling of the window, and the doubling of the skylight. He decided he would pull the window into the space. It was an eight meter window and he pulled five or six meters of it into the space, so the whole of the outside was now inside. There was very little space left in the gallery, the same way as there was very little when the oil was in, except that you could only walk down a narrow gangway. By pulling the window in, it made the gallery much smaller, and brought the outside inside. In *Water Table*, he, if I remember correctly, wanted to put a garden hut, or a garden shed in the floor, because he was doing quite a lot of works with sheds. There were lots of sheds in the Serpentine Gallery, in a show called *Jamming Gears*, where he carved up certain bits of space and he took out bits of the wall, and bits of floor, and turned sheds upside-down. And, if I remember correctly, he wanted to make a big hole in the floor and to put a shed down there. Now thinking about it —I don't know if he was thinking about it—, maybe a better idea would have been to put a lift down there. It would have been a better idea thinking about a lift, make a big hole and put a lift down there, anyway. So we had to get permission to make the hole, and we found out from a structural engineer that we could put a shed down there, but it was going to cost hundreds of thousands of pounds to secure the rest of the building. We would have to underpin the building. So we had to think again, and because we didn't know that the water table was so high —it's only three meters from the ground, even two and a half meters from the floor—, he had to think again. He came up with the idea of the billiard table, or a snooker table. He would sink it in the ground, and then he would use one of the holes and would make it larger, and would drop a big pipe from the billiard table down to the water level, so when you looked in you could see the water. It was real water. It looked as if it moved, as if there was a rat in there, or an eel, or something. Again, I break the magic for you, but there was a little piece of something he put in there which was a little bit of engineering that moved it. It was just this complete flat surface which was green baized

and the table, and you looked down to the water. It responded to what he had below. You never knew that the water would be there. That's the last piece that he's made here. He does quite a lot of works with buildings outside, with architects, so they're much bigger pieces of work. I think it's very different working with architects as architectural monuments to working within an art gallery.

CGC: Is there any specific factor in your gallery that somehow determines site-specific works built here?

RK: I think there are two factors that determine the works: I think there are four pillars in that room, and me. To be perfectly honest, I think part of the factors that determine what goes in there are the four pillars and me as the person that runs this gallery. Some people might say that maybe I determine too much, maybe, or too little. I think that I do determine what happens to some degree, only because I need to be part of it. I think that's part of the kind of deal that you know if you're going to make an exhibition here. I don't understand every work that I've shown. I can understand certain artists far better than others. The thing that I do know about is I can respond to their works, and they touch me, and they make me think about things, and they move me. But sometimes I don't entirely understand how they come to that point, or how they make it. Even when they talk about it, I sometimes don't understand. I think I understand Richard Wilson far better than, for instance, someone else I worked with a lot: Mike Nelson. I love his work. When I go into a Mike Nelson I experience a Mike Nelson. It's always brilliant, but the way he might sometimes talk about it is not necessarily the same way as I think about it. I understood so clear the last work that he made here, *Double Coop*. It was based on Bruce Nauman's room within a room, the cage within a cage.

CGC: The *Narrow Corridor*?

RK: Not that one. The *Narrow Corridor* is the one where you walk down and then a while later you appear on the film. It's happening at the John

Baldessari's exhibition at the moment showing at the Tate. In the last piece in the gallery, which has just been made, there is a human brain on the wall made out of foam, I think. Just hanging down there is a video projector and it's projecting the brain, and on the wall opposite there's a camera stuck there, a little video camera. So you see people walking, and then suddenly you realise that there's a ten to fifteen second delay, that is you standing on the film looking at the piece of work. It's very similar to Bruce Nauman and his corridor.

CGC: Yes, and *Going Around the Corner Piece*, also by Nauman, which is a square with four monitors in every corner, so the viewers walk around it and never see their face. They just see their back.

RK: That's right, yes. I thought for what you're writing, that one is very important. Who else are you interested in?

CGC: Well, Anish Kapoor, Antony Gormley, Rachel Whiteread, Mona Hatoum…

RK: I taught Mona Hatoum for three years when she was a student.

CGC: Oh, really?

RK: A lot of her ideas were formulated as a student. Of course, she's changed a lot since then, obviously, but as a student she started formulating some of those ideas. I know she made a big piece of sand, doesn't she? And it was a bit of sand and a little thing just going around.

CGC: Yes, drawing and erasing at the same time, wasn't it?

RK: Probably, I can't remember. I'm sure it must have been, because everyone did things about making and erasing, I mean that's a very good one in art, the

erasing, the water coming into the beach. You do a drawing and the waves come in and the waves go out, so it creates and then erases.

CGC: Some installations are conceived of as being physically obstructive, to be seen as a traditional three-dimensional architectural scale object. What are the implications of the fact that an installation can be penetrated or not by the viewer? In the latter case, is this not a pictorial form of conceiving of an installation, something that you look at without being in it?

RK: Have you ever seen Walter De Maria's *Earth Room*? You mean things that you can't get into?

CGC: Yes.

RK: Like Antony Gormley's millions of little people that you stand and look? Right, I understand what you mean. You can't physically penetrate, but you can mentally penetrate, can't you? I mean you stand there and you can dream. Art's about dreaming, in the end. You stand at the entrance of the *Earth Room* and dream, and you stand at the entrance of Antony Gormley's and you can only try and imagine what it would be like to be standing amongst those things, presumably. Isn't that one's first thought? Why isn't the artist allowing us to go in? Does it concern you that some artists do that? This is exactly what Paul Carter has done here. To some degree he hasn't done it, but he said to me: «I want to put an obstacle in the way before you get in». Ideally, he would like to put it here, but the fire officer would say: «How are we going to get out of this, actually, in front of the fire exit?». But I think he's put it here to slow you down, instead of just going straight in. It's a kind of…

CGC: … it's a prevention.

RK: It's a prevention, and, in a horrible way, nearly every work in a museum does that. They put ropes around them. You can never get close to them. Even

in the Tate now, if they don't put ropes, they put a piece of wood, which is a kind of invisible insurance line. And I never thought in those terms, but all these works in all museums have got this «keep your distance». It's to do with insurance, and value.

CGC: That's interesting, because we have the traditional three-dimensional art object, a sculpture: you cannot go inside because it is an object, and it's paradoxical that some works, some installations have been conceived to be penetrated, and then they put the ropes, so they transform this installation in a traditional three-dimensional art object again.

RK: You're right, but, again, it's all to do with insurance, and value, and that sort of thing.

CGC: This may seem a bit naïve, but, now that some of my questions have been answered, do you think it is possible to define installation art in a few words? What is the place of space in it?

RK: This is almost as bad as me asking you what you painted in the beginning. My gallery got known for installation art. I actually knew nothing about installation art when I started my gallery as such. I still didn't really know anything, I just knew that I was going to show off, and it was by accident that people started to relate to the space. I think I have quite a good sense of display, so I knew how to put things, but I don't have a definition of installation art. It has become a term like impressionism or fauvism and I go back to what Barnett Newman said: «Sculpture is what you bump into when you back up to see a painting». I quite like that idea. I think that's right. But, honestly, I haven't got a clue. I think installation is just something that's grown, in a way. What do you think it is?

CGC: I think that in installation art there is no difference between the container and the objects inside. Both are the same thing. You can't distinguish between context and content.

RK: Which is what happens in this current show, I think. Because a lot of people haven't known what's always been there or what is put in there. And with the ceiling, you've got to be dumb not to think: «Why would one have a ceiling, but this doesn't touch the walls?». It doesn't actually touch the walls and it's exposed. I don't know, I'm just doing it, making it, being there… It's just what I said: I don't understand everything that I show, but I know the things that I like, and the things that I can respond to, and the things that move me. I think most of the work that I've shown is quite intellectual. Intellectualism has played quite a large part of what I show. I think there is a kind of intellectualism, but I think it's necessary. I think all art has to be intelligent. A lot of art is not intelligent.

CGC: Maybe it has to be subtle?

RK: It could be not necessarily subtle. I suppose some artists are so subtle that you miss the point. Did you go to the Freeze Art Fair? I can only remember two things in there, two things that I found exciting: one is a Phillip Guston's painting, and the other one was an Italian artist called Bruno Pollacci. He made a big ball, a volleyball, he said. It was quite big, the height of me, but round, and the outside was just sewn canvas with something bleeding through. It was twelve or thirteen canvases that he turned inside out, he'd sewn them all together and inflated the ball, so there are just bits of paint coming through, because the actual painting is inside the ball; you can never see it. I quite like this piece of work. I quite do like this idea of just why this appeals, I thought I might like this because it's kind of the subjects or the ideas that I respond to, whether they're new ideas, old ideas, or that someone else has made.

CGC: I also saw the Mike Nelson's hats.

RK: He asked me, I spoke to him today. What do you put in an art fair? If I look at the hats, I think they need to be part of an installation, but it's difficult to sell a complete installation.

CGC: So he has to deconstruct the artwork in order to be able to sell it.

RK: Yes, right. Well, I've actually got something. I hope you've got something to put in your thesis.

CGC: Yes, sure.

RK: Well, don't say yes because I'm not sure.

CGC: I am.

RK: That's good. I'm glad you showed me Soledad Sevilla's work. This is it: some people become famous and other people don't, and it doesn't make them any worse or any better. Well, I hope you got something. I got something, at least, out of it.

«No estoy seguro de que sepamos mucho sobre el espacio o el tiempo. Kant dijo que ambos eran intuiciones sin las cuales no sería posible ninguna experiencia».

5. ENTREVISTA CON ROBERT MORRIS.

Nueva York, enero de 2011. Entrevista realizada por email.

Robert Morris (Kansas City, 1931) es artista plástico y teórico. Vive y trabaja en Nueva York, donde hasta hace poco ha sido catedrático de arte en el Hunter College. Su obra ha atravesado grandes cambios con el paso del tiempo, siendo notable su aportación en el campo de la escultura, la performance o la instalación, a lo largo de movimientos como el minimalismo, el land art, la antiforma o el arte conceptual.

Junto con Donald Judd, Robert Morris es el fundador del minimalismo y principal responsable de sus bases teóricas, y con ellas, las de todo el arte posterior que explora la fenomenología de la percepción. Destaca su contribución al esclarecimiento de ideas como el espacio, el tiempo, la experiencia, la participación del espectador, el tamaño, la escala o la gestalt. Él acuñó la frase «la simplicidad de la forma no es necesariamente igual a la simplicidad de la experiencia»[220]. De todo ello han dejado constancia escritos de capital importancia, como «Notas sobre la escultura», o «Antiforma», publicados entre los años 1966 y 1969.

En los primeros años de desarrollo del minimalismo, el principal punto de conflicto entre Morris y Judd residió en la estetización de la obra de arte, que, según Morris, se manifestaba en el uso del color de Judd, como también lo hacían la sensualidad del material o el acabado de las superficies:

> Esta transcendencia del color sobre la forma en la pintura [...] demuestra que es el elemento más óptico en un medio óptico. Es esencialmente esta naturaleza del color óptica, inmaterial, no-contenible, no-táctil, la que es inconsecuente con la naturaleza física de la escultura. Las cualidades de escala, proporción, forma y masa son físicas[221].

Morris entiende que los conceptos de «escala, proporción, forma, masa», son físicos, y por tanto, cualidades propias de la escultura, que no debe asumir ninguna otra si quiere mantener su autonomía respecto a la pintura. El color, en suma, enfatiza la experiencia visual y subvierte la experiencia física de la que la escultura debe ser portadora. Esto se tradujo en su propio trabajo en el tipo de obras realizadas entre 1963 y 1967, como *Vigas en L*. La estetización procura una experiencia íntima, en términos de Morris, a diferencia del objeto independiente, su particular denominación para la escultura minimalista, gracias al cual «la consciencia de uno mismo existiendo en el mismo espacio que la obra es más fuerte que en otras obras anteriores, con sus muchas relaciones internas»[222].

Esta llamada de atención sobre la coincidencia entre el espacio habitado por la obra y el espectador activará el proceso estético de la transición hacia el espacio donde se exhibe la obra:

> La reivindicación del objeto independiente fue en realidad una reivindicación de una relación escondida: la del objeto con el marco rectilíneo tridimensional de la habitación[223].

Un claro exponente de esa relación, donde utiliza el objeto para distorsionar la percepción de la habitación, usando como ventaja ese paralelismo, será *Voz*, en la que el objeto ha perdido su materialidad hasta el punto de ceder todo su protagonismo visual al espacio.

❒

CGC: I see the gallery space as a potential art instrument that can be conceived of not just as the context of the artwork, but as a provider of content: as an object

rather than a container. I believe there is still a wide field for experimentation in the use of space as a material and subject of the artwork. Would you like to comment on this?

RM: I am not sure that we know very much about space, or time. Kant said both were intuitions without which no experience would be possible. Rooms, galleries, exhibition spaces, interiors or exteriors, all are contexts, and art does not exist without a context.

CGC: Only after minimalism was art able to freely deal with real —not only illusory— space, which is not reserved exclusively for the field of art, but belongs to the shared field of everyday life. Do you think that at least part of the impact of your work is due to the fact that space is a phenomenon shared by everyone?

RM: Are some spaces more «real» than others? And how could this be the case?

CGC: Although in the past you stated that your works should not be taken as installations, you set the foundations of installation art, by emphasizing the exhibition space as something to be aware of. How did this idea take shape in the past? How do you see it nowadays?

RM: When an object is put in a space the complex changes. Of course the space can also be divided and the material dividers de-emphasized so that spatial divisions and their relation to the body can be more focused. Or larger, or more objects can be loaded into the space so that the objects, the body, and the spatial divisions resonate against each other in particular ways. There are many possible permutations of these relations. Minimal art hardly invented all of them. Lascaux, The Medici Tombs and Speer's Nuremberg Parade Ground, all preceded minimal art.

CGC: In «Notes on Sculpture», you wrote about spatial field in relation to the

scale of the object. Do you think it is possible to create a whole environment involving all of the space and envelop the viewer in it using only a single discrete sculpture? Which strategies would be used?

RM: Joel Shapiro's small cast houses from the 1970s.

CGC: How do you approach the work in a specific space from the very beginning, particularly those works dealing with space and its content as an inseparable whole?

RM: Slowly, very slowly.

CGC: In some of your works you enable the viewer to experience a given situation by immersing them in it, giving them the possibility to contrast it with their own situation. Sometimes, you have destabilized the spatial stability of a room, giving rise to a paradox between perception and cognition. Could you explain this in more detail in relation to the three *L-Beams*, the installation at the Corcoran Gallery of Art? How does that work alter the experience of space?

RM: Probably the relation between the scale —the body-object assessment—, the permuted shapes —simple but somehow surprisingly different in different positions—, and their spatial environment —relation to ceiling height, walls, each other—, all contributed to the perceptual complex of body-object-space.

CGC: How did *The Plywood Show* at the Green Gallery evolve since you began working on it?

RM: At warp speed: I committed to the show with only a month to build the objects and made everything myself.

CGC: In my view, an indoor space, like the gallery space or any other kind that we can inhabit, with its floor, walls and ceiling, can be used as a

laboratory where certain abstract notions related to space in general can be easily materialised: in and out, up and down, void and fullness, vertical and horizontal. This space can be used to provide more information about the space itself or to challenge assumptions about it. Do you see, for instance, your installation at Portland Center for the Visual Arts, in 1977, in these terms?

RM: The use of large-scale mirrors, timbers which both defined the space and created a second virtual, reflected space, and enough distance in the room to allow the interaction between actual and virtual spaces —all of these elements were necessary for the Portland mirrors to function.

CGC: I think that in your work, the art object loses its meaning in favour of the space and other objects around it. It seems to me that the use of the art object as a mere tool with no intrinsic value is necessary for the results that you obtain in your works. Do you agree?

RM: Don't agree. Sometimes the object ignores the space: *I-Box, Card File, 3 Rulers,* etc.

CGC: How do you find now Michael Fried comment on theatricality in relation to your work during the early years? Being a formalist critic, how much of «Art and Objecthood» was real awareness of the new art and how much a reaction to it?

RM: He might have been right but for the wrong reasons.

CGC: As opposed to theatricality, some installations are conceived of as being physically obstructive, to be seen as a traditional three-dimensional architectural scale object. What are the implications of the fact that an installation can be penetrated or not by the viewer? In the latter case, is this not a pictorial form of conceiving of an installation, something that you look at without being in it?

RM: Literal, physical participation does not always save a work.

CGC: In your purely minimal pieces, you play with the displacement of the viewers in a room and the changes that happen in their perception while displacing. Could we say that the work begins at one end of the room where it is and stops at the far end? Could we say, therefore, that it involves the whole space of the room?

RM: Yes, in some not well understood way, the object sometimes seems to affect all of the space in the room.

CGC: In your work, sometimes you deal with elements taken from reality, and mostly, with abstraction. There has always been an important presence or resemblance to the human figure in your work. Could you speak a little more about artifice and the nature of representation in your work?

RM: Nelson Goodman reminded us that resemblance is not a good criterion of representation: one car off the assembly line does not represent the next; and anything can stand for anything else. To open a discussion about resemblance, representation and reality would, in my opinion, get much too lengthy for our brief discussion here.

CGC: Now that installation art competes with real life and real space, do you think we need the white cube more than ever, as an authenticator of the artwork?

RM: That is a question I would like to hear Ad Reinhardt answer, but unfortunately he isn't talking.

> […] «una vez que haces algo transparente y consciente, entonces, de alguna forma, ya lo has destruido. Así que, si la gente trabaja con ello, lo hacen con pleno conocimiento, que antes no tenían. Una vez fueron los hijos del cubo blanco y no cuestionaron a su padre, pero ahora ellos mismos son los padres del cubo blanco, de algún modo, porque pueden manipularlo y hacer lo que quieran con él».

6. ENTREVISTA CON BRIAN O'DOHERTY.

Nueva York, marzo de 2011. Estudio de Brian O'Doherty.

Brian O'Doherty (Ballaghaderrin, Irlanda, 1934) es artista plástico, teórico y escritor. Vive y trabaja en Nueva York, en un estudio junto a Central Park. Ha sido novelista, editor de *Art in America* y consultor del National Endowment for the Arts. Su doble faceta de artista y escritor ha corrido paralela desde el principio de su obra, si bien a partir de 1972, motivado por los acontecimientos políticos en su Irlanda natal, adoptó el seudónimo de Patrick Ireland, con el que, hasta el año 2008, firmó su producción artística. Los principales temas de cuestionamiento de su período de madurez como artista, a comienzos de los años setenta, son sus propios temas, lo que le convierte en uno de los exponentes más activos y eclécticos de ese momento. La percepción y los sentidos, el lugar del espectador, la desaparición de las barreras entre disciplinas o el espacio son siempre un motivo de interrogante:

> No estamos seguros de nuestras percepciones, estamos cómodos en nuestra disolución de los absolutos, medio disueltos en los medios, y con un afecto disociado. El espacio demuestra esto[224].

Sus grandes referentes, Duchamp y el constructivismo ruso, han sido algunos de sus principales referentes, no sólo en su obra plástica, sino para la construcción del discurso de su libro *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio de la galería*. Después de más de treinta años, este es el único estudio en el que se

analiza específicamente la concepción del espacio expositivo como una unidad de discurso, tal y como se plantea en la hipótesis central de la presente tesis:

> Aunque O'Doherty reconoció la necesidad de la galería, O'Doherty/Ireland durante más de cuatro décadas ha cuestionado sus tradicionales ideas preconcebidas en una variedad de formas ingeniosas que contribuyeron a su transformación[225].

Asimismo, esta concepción se ha traducido en su trabajo como artista en el uso del cubo blanco como objeto de inspiración —en sus pinturas de cubos y cuadrados—, pero también como material activo. Así lo analizan los cuatro artículos que componen el libro, que surgen motivados por las reflexiones a las que da pie una serie de instalaciones conocidas como *Dibujos de cuerdas*, iniciadas en 1973, tres años antes de la publicación del primero de los artículos. En estas piezas aflora el interés de O'Doherty por la arquitectura, que maneja subvirtiendo su lógica (*Cuarteto de cuerdas*) e integrando sus posibilidades plásticas con las de otras disciplinas, como la pintura o la escultura (*Petra* y *Omphalos*).

El espacio arquitectónico, el espacio real e ilusorio, el espacio formal e ideológico del cubo blanco y otras facetas del espacio son los principales conceptos que O'Doherty ha desvelado a través de un discurso inédito que aún mantiene su vigencia, ya que trazó las condiciones necesarias para que surgieran ciertas formas de arte que se desarrollaría en el espacio, y que siguen ocupando un papel central:

> Wittgenstein dice en algún sitio… que «el espacio es la posibilidad de que las cosas estén separadas unas de otras». El trabajo de Ireland también nos conduce a ver el espacio en términos de posibilidad lógica y existencial: como la posibilidad de puntos de vista privilegiados, de momentos en el tiempo (y en la vida), y así de nosotros mismos separados unos de otros. En el proceso de desidealizar la vacante de la que la modernidad se hizo cada vez más dependiente, Ireland nos da el espacio como una avenida y terreno comunes para pensar sobre el estar personificados y separados unos de otros por naturaleza. De esta manera, el arte de Ireland libera al espacio de algo de su vacuidad sin llenarlo[226].

❒

CGC: I see the gallery space as a potential art instrument that can be conceived of not just as the context of the artwork, but as a provider of content: as an object rather than a container. I believe there is still a wide field for experimentation in the use of space as a material and subject of the artwork. I know you have a lot to comment on this, but what is the first idea that comes to your mind?

BO'D: I wrote a piece in *Inside the White Cube* about the gallery as a gesture.

CGC: Yes, that's the fourth chapter.

BO'D: That's right. The first time was with Duchamp, if you remember. He was able to mobilise the gallery and make it *speak*, essentially. And you can make a whole trace of historical interventions in and with the gallery right through to the fellow who won the Turner Prize for the empty gallery, Martin Creed. I felt he should have given the money to me!

CGC: Yes, of course, I agree!

BO'D: Because I also did a white cube in one exhibition, which you could enter. Definitely, the gallery is now just something to use and with installations, of course, it became a unit of discourse. Michael Asher also used an empty gallery and just let the sound in. The relationship between inside and outside is very interesting. But I think that's pretty well standard knowledge by now. And there are a number of ways to use the gallery. Interestingly enough, one of the first people to make a major change in how the gallery presented itself was Whistler.

CGC: Whistler? Really?

BO'D: Whistler, actually, was the first to paint all the gallery. He painted it in different colours. He painted it as a background or a setting for his paintings.

And he painted it, as far as I remember, red, and another gallery yellow. And this is way back, very interesting. There was an exhibition reproducing that aspect of his work in Washington. But in answer to your question, I think that's pretty well established, whether it is chock-a-block full and stuffed or whether it is slimmed down and made a void. There was that big exhibition called *The Void*, do you remember that?

CGC: I've heard of it but I didn't see it. In the Pompidou?

BO'D: Yes, in Pompidou.

CGC: I saw the catalogue.

BO'D: I think they took a chapter from the *White Cube* and published it in that. And I wanted to do a white cube for this exhibition, but they said «no, no, we can't do that», which was unfortunate.

CGC: In his introduction to *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, by Brian O'Doherty, Thomas McEvilley states that you investigate, «perhaps for the first time, what the highly controlled context of the modernist gallery does to the art object, what it does to the viewing subject, and, in a crucial moment for modernism, how the context devours the object, becoming it»[227]. What are the determining factors, in terms of aesthetics and thoughts, that gave rise to the last step described in this statement? I mean the moment when artists were consciously breaking the boundaries.

BO'D: They were not, which is very interesting. And how did this come about is perhaps interesting, also. I was doing my installations, clambering all over the gallery up and down on ladders, attaching things to ceilings and floors, stringing my lines, and there was a certain point when I said to myself: «Why am I in this box? What is this box I'm in? It is always white, it has no connection to the outside, it is studiously isolated from normal discourse, people behave differently

when they're in it, and anything that's in it looks like art: so it's an aesthetic machine». And that was the beginning of it. When it was published —I think it was 1976, in *Artforum*— they had it for quite a while before they published it.

CGC: Really? Why?

BO'D: Well, it's an interesting background. Max Kozloff and John Coplans were the editors. They paid no great attention when I sent it in. Then they had a row, a fight, with their contributing editors and, led by Rosalind Krauss, they all resigned. This was a famous moment in the history of *Artforum*. So they had nothing, no writers to keep turning out the articles and the essays, so they looked at what had come in and they found the *White Cube*, and they published it. John got very excited about it and did a wonderful cover. So that was like: «Boom!». Everybody had been unconscious that they were conscious about the gallery. It was something that everybody knew but didn't know, so that when it appeared, everyone said: «Oh, yes, yes!».

CGC: «I was about to write that!», this is what they said.

BO'D: That's right. People who had never written anything said that. And so it had struck a moment, it had struck a nerve insofar as nobody had really thought about the container. Nobody had thought about the gallery as a unit. Nobody had thought about the gallery as an aesthetic construct with its own history, with its own power, with its own deficiencies, its own isolation from life. It's really an aesthetic boutique for selling things. So that was the first time, apparently, that happened.

CGC: So, not even Duchamp was conscious, when he did the *Mile of String*…

BO'D: Well, he did that and he did the *Bags of Coal*, and they were both sort of anti-art gestures and, particularly with the strings, he was interfering with the

other artists, ruining their show! I remember he had two little boys running up and down the strings, and one of them was Carroll Janis, the son of Sidney Janis, the dealer. I asked Carroll, who's a friend «do you remember that?», and he said: «He just told us to run up and down».

CGC: So, then, it became a performance.

BO'D: They were running up and down, not completely bothering people, but just to be slightly annoying as children. Duchamp and I were very good friends, I feel. Do you know that Duchamp portrait that I did? The heartbeat? I took his heartbeat on an electrocardiogram, and then I made it into an oscilloscope. But, anyway, what amazed me at that particular time was the fact that I had done something private, thinking about this space, that was interesting to me, and the response shocked me. John and Max said «we want more, more, more!», and I already had the next one written. I never finished that book, by the way, because «The Gallery as a Gesture» was just half the essay and I lost the other half, so I never wrote it. The *Studio and Cube* was to come in here, and there was only one other thing that I was going to write on corners, ceilings, walls and floors.

CGC: I can't believe you lost it, because precisely this formal side of the white cube, is something I'm reviewing in my research: the space's physical features as plastic matter.

BO'D: Well, I lost the part on corners, ceilings, floors and walls, going around ceiling-to-floor artworks, artworks that fell on the floor and corners. I did a corner piece in the Getty Research Institute. I did a lot of corner pieces, because the first corner piece was Tatlin. But I was doing a whole thing on corners and I lost it, and I think it's partly because we changed houses, in 1969.

CGC: I'm trying to collect all those works that deal with the floors, corners, same things…

BO'D: This would have been wonderful if I'd been able to do that, then. This is more about it.

CGC: What is, historically speaking, the starting point for the situation that you described in your book? I think that abstract expressionism played an important role in expanding painting beyond the frame, towards the space around it and also towards the viewer.

BO'D: It became environmental, because, as Rothko used to say, I would make it so big so that it would be intimate.

CGC: I know.

BO'D: Also, the first art that told people where to stand was impressionism, wasn't it? It said: «You have to be a certain distance. That's where you stand». That was the first time that the art issued instructions to the observer. It's interesting that the generation of Judd and company they all began as abstract expressionist painters. Then they went beyond that. Alan Kaprow went into the performance aspect of abstract expressionism, and others went other directions. Pollock split, but the environmental ambitions of abstract expressionism were very clear, and the children of abstract expressionism —the true children were the people who rejected it after first being raised in it, having their puberty in abstract expressionism— were people like Judd and company, who started off as painters. So many of them started off as painters; Smithson started off as a painter, too. The *artification* of the wall followed quickly upon, and the whole idea of the context giving content became very important, as you know, so there's nothing really I have to add to what I said in this because it's all in the book, isn't it?

CGC: You also talk about collage as preventing the painting from keeping on being a window, because it made its surface opaque.

BO'D: Yes, painting became a thing with collage. I think, there's also a charming

vulgarity about collage, because it reduces the real world; it gives the work a voice. It did even in cubism, and cubism is full of jokes. Collage became such a powerful force that it became sculpture, in a way; it burst out. Once you couldn't go back, once the canvas became flatter and flatter, and once it became Greenberg's irreducible aesthetic of surface and boundary, then it had nowhere to go but out or off to the sides. So, there's a tremendous generative force, it seems to me, in the classical renaissance painting as it got flatter and flatter with the nabis and the impressionists. And that force went out and around the sides and became a powerful transformative force in terms of where it was in the gallery. Let me ask you a question, Carmen. The white cube is something that I wish to demystify and attack. Now, in my own work —I'm mostly painting now—, I need the white cube. Now, there are many attempts to destroy the white cube. And there are many *documentas* everywhere around the town, and homes and everything. But the white cube seems to survive. And a lot of artists say «I want to destroy it», «this is something that I don't subscribe to», and yet they all end up in the white cube. Why is that? Can it not be destroyed? Is this just an essential icon of commerce and of museum function? Museums have tried stacking everything like Victorian; they've tried this, they've tried everything… And it always comes back to this: painting, like the lulls of the Greek temple, it seems to be. Why is that? Why can we not get rid of the white cube?

CGC: I had this question for you, actually: do you think that the white cube, understood to be a place loaded with connotations, is still the ruling institution? Could you comment on the neutrality of the gallery space? I think the white cube has two sides: ideological, on one hand, which artists try to contest during the 70s, before it became, again, the «unchallenged arena of discourse», as you said; and formal, on the other hand, which still remains the same: its walls are still white, as you described it. So, after the postmodernist experience, I think we can come to the conclusion that the white cube is still the main device in the art system.

BO'D: There seems to be no way of avoiding that. It seems to be true.

CGC: Yes, because we used to have the white cubes and what began as alternative spaces, but they both are the same thing now. Not formally, but I think they both can give the same kind of ideology, of content to the artwork.

BO'D: I was very involved in the alternative spaces in the early 70s. I was very involved in that and with P.S.1.

CGC: The exhibition *Rooms* was very poignant.

BO'D: I said to Alanna Heiss «I want that room», and Daniel Buren wanted that room also. My conclusion is that once you make something transparent and conscious, then, in a way, you have destroyed it. So, if people work with it, they're now working with full knowledge, which they didn't have before. Once, they were children of the white cube and didn't question their father, but now they are themselves the fathers of the white cube, in a way, because they can manipulate it and do what they want with it. Once you have consciousness about something that was previously mysterious, then you own it, you can deal with it and it does not dominate you. I think that is one reason why the white cube might survive, because the people who are using it now know what it is, know that it could be anything they want it to be. There are all these impersonations: Kabakov turns it into a schoolroom, you can turn it into a bedroom, as Oldenburg did… People are always doing that. By the way, the most daring thing in my view —I didn't see it and I should have— was downtown, here in New York, there was a fellow who excavated the floor.

CGC: It was Urs Fischer, wasn't he?

BO'D: He dug the whole thing, right down. I thought that was a complete radical gesture. A powerful gesture and an original gesture, because the floor is where you stand on, number one, and it's where the art stands on, number two. So I thought that was radical.

CGC: And I think because we place our centre of gravity on the floor, it completely destabilises this centre of gravity.

BO'D: Absolutely, so I thought it was very interesting to do that. If the white cube is a sealed container, with its own exclusive set of values which it donates to whatever is in it, as a transformative aesthetic machine, there is always one division of activity that says: «I want to secularise this sacred space; I want this sacred space to be interfused with life in some way or other; I will bring the world into the white cube». It's interesting that there are many attempts to do that, including Michael Asher, who opened the windows, took out the frames and let all the sounds come into the empty gallery. He was one of the people I was going to write about. And I was also going to write about Dennis Oppenheim's *Gallery Transplant*. Remember Dennis Oppenheim? That's a very important work. He measured the gallery, then he went out, in a field, and he outlined the gallery.

CGC: How interesting.

BO'D: Dennis Oppenheim just died. Dennis was a very, very original man. He was full of good things like that. He was a very, very inventive guy. There was an obituary in the *New York Times* about Dennis that I did not appreciate, because it tried to take his originality away and give it to other people. Dennis was wonderfully original. People learned from Dennis. That was one of the things I was going to start with, the transplantation of the gallery…

CGC: … of the gallery into somewhere else. Michael Asher did an exhibition in Santa Monica Museum of Art, where he framed the whole gallery drawing the structure of the removable walls that had been used in a lapse of time in several temporary exhibitions. So he took all the floor plans of those exhibitions and built frames in the whole gallery, so it was like a labyrinth, like an absurd labyrinth of metal frames that were drawing the walls that had been there in previous exhibitions. So you would find a mess of frames that were depicting the unmaterialised walls, they were just drawings in space.

BO'D: That's interesting. About ten years ago, I took the floor and put it on the wall.

CGC: In which piece?

BO'D: I don't think it's reproduced. It was in this gallery in West Palm Beach, Eaton Fine Art. I took the floor, I got the colour of the floor, I made it smaller, I drew it on the wall and framed it with ropes. I called it *Floor Transplant*. That was about ten years ago.

CGC: So you were placing the floor on the wall and, again, you were destabilising the gravity.

BO'D: It was smaller; I couldn't put the floor on the wall, because it wouldn't fit.

CGC: Have you observed any important changes in the situation described in your «Afterword», when you say the white cube is still the «unchallenged arena of discourse»?

BO'D: You can't get rid of it. We can't get rid of it, because that would need a social transformation of radical nature. I always go back to what was my first love in art, and those were the Russians, you see. They were so enormously inventive. I was always Tatlin rather than Malevich, because Tatlin was very much involved in space, the space in which we live, and he also did the Monument to the Third International. There is another factor that attracted me to that, as a feminist: I thought the women were wonderful: Goncharova, Exter… I loved these people and, as I wrote when I was a kid in Ireland: «Paris no, Moscow yes».

CGC: I guess Moscow became Paris for a while, in that time.

BO'D: Barbara [Novak] and I gave a collection of art to Dublin, because when

I was growing up in Dublin, there was nothing to see, nothing. There was the National Gallery, but there was no Matisses, no Picassos, no nothing. So, when I grew up, I said: «I will give Dublin some art that I couldn't see when I was growing up». They did a beautiful job on the catalogue.

CGC: This was a very generous donation of work. I am also interesed in El Lissitzky.

BO'D: El Lissitzky was wonderful, and he was the connection between east and west. I thought that they lived through these thrilling early days of social transformation with the revolution. They were doing all this street art and agitprop and all sorts of things that were not in the gallery, and the artists had the great potential for being part of a new and different political structure. And then Lenin came in —he had been in Zurich when the Dada people were beginning— and hated them, and hated anything that looked like that kind of art. So he came down, and «boom!»… That was a brutal time, with all of that wonderful efflorescence of Russian art, and the collectors who brought back the Matisses and Picassos, particularly the Matisses… They were so thrilled with everything, and it was a great time. I think of the white cube as a kind of zoo in which the animals are put to keep them away from society. The white cube, to my mind, is an indication of the cultural unimportance of art, because, at least, in other countries, the art is on the street, it is everywhere. With us, we have to put it in the zoo and we visit the zoo. And, of course, that brings in the whole business of museums and what is a museum.

CGC: Now that installation art competes with real life and real space, do you think we need the white cube more than ever, as an authenticator of the artwork?

BO'D: I think the authenticator of the artwork is the auction house, which is awful. The museum is the authenticator to a degree, but they get rid of the art; there's a hidden circulation that goes on there as they get rid of some of the art.

Art is money, since the art society is built on money. Because I was very hostile to all that, I would make art that you couldn't collect, so, of all the 115 or 120 installations that I've done in the past, there are two or three of them that exist. The others are all gone, which is what I wanted. Now, what kind of social transformation would be needed to abolish the white cube and make art part of our everyday experience? I don't know.

CGC: I think this may have to do with the disconnection between contemporary art and the general public, because people still need the certainty of an object that represents something that they can understand. If they don't understand what they are seeing, they need to see it inside a white cube to be able to recognise it as art, maybe.

BO'D: It's very true, because John Chamberlain had an exhibition downtown. When the exhibition was over, they were transporting the works back to where they belonged, so they left one on the street and then they went up for others. When they came back it was gone.

CGC: Because the trash car had taken it.

BO'D: That's right.

CGC: I didn't know it, but…

BO'D: You guessed it, yes.

CGC: There's something that Robert Hughes says about Carl Andre and Rodin: if you put a Rodin on the street, you know it's an artwork, whereas if you put a Carl Andre on the street, it's just a pile of bricks.

BO'D: So, therefore, we have a very interesting alchemy, a very interesting form of alchemy.

CGC: … to play with. Only after minimalism was art able to freely deal with real —not only illusory— space, which is not reserved exclusively for the field of art, but belongs to the shared field of everyday life. Do you think that at least part of the impact of installation art is due to the fact that space is a phenomenon shared by everyone? I think because installation art deals with space, the real space has become the common arena of the art disciplines. There are no boundaries anymore —you cannot distinguish if it is a painting, a sculpture— and so the space is the common arena. And the space is something that everyone can experience.

BO'D: The white cube?

CGC: Space in general, the real space that installation is using to bring real life into art.

BO'D: Well, I've written about what you're saying, I think, that space, first of all, is unknowable. We only know space through a very sophisticated, physical vehicle: our kinaesthesia, our vision, our perceptual learning… But also space only exists when you make it, when you do something with it, so it becomes visual or experiential, isn't that true?

CGC: Absolutely.

BO'D: That's what you're saying, I think. And I would take another position with respect to the white cube —which is more optimistic than the end point that I generally see it, in which I myself have to use it reluctantly, but I have to use it—. I would say that the white cube is the locus of experimentation where you can experiment and do anything you wish, but the places where you could really experiment were the alternative spaces. For dealers, generally, their white walls are virginal: «Don't mess up my white walls». And I would paint them, and this and that, and hammer into them… And even those were just tiny interventions, but they didn't like a lot of that. But in *Rooms*, in P.S.1, I

remember, there was a student of mine, Alan Serret, who hammered through the wall; the others would dig into the floor. That was one of the reasons that I thought of alternative spaces, because the confinement that artists who are not painters may have felt is hard, the restrictions of: «Don't touch my wall, please don't do that. We will hang it, and it will all be very nice, and we produce the catalogue, and people will come in». There were people who wanted to do things, like Oppenheim, like Morris, to break out of it, and the alternative spaces let you do anything. It was a great incubation period for art. And the galleries and dealers hated it. I was in Washington at that time, as a consultant with the Arts Council, the National Endowment for the Arts, and I got money to fund alternative spaces. So, in a great paradox, there was the unlikely fact that I, an artist, was there in a position of power in the government, in the early 70s, and I could fund these quasi-radical organisations that were generally antagonistic to the commerce of the white cube. The dealers hated it. Some of them even attacked me, they groused. But it is a place of experimentation. Museums, generally, are much more permissive than they used to be about messing up their spaces. They understand that the art that is there now has other imperatives generated from other impulses that demand other solutions that may interfere with the context in ways that are unprecedented. I think that's what you're saying.

CGC: Yes, absolutely, because from the 90s up to now, the white cube has taken all those attacks against itself for them to be part of the system. That's why this work by Mike Nelson, *To the Memory of H. P. Lovecraft*, where he hammered the walls of a gallery, stands inside a gallery. It's attacking the gallery and the gallery is happy with that.

BO'D: It's a masochistic gallery!

CGC: That was at the Hayward Gallery, actually, in London. Elmgreen and Dragset also attack the walls of the gallery, diminish the importance of the gallery in a series of works called *Powerless Structures*.

BO'D: *Powerless Structures*, interesting.

CGC: And it's all about questioning the gallery space in a very humorous, ironical way, completely different from what happened in the 70s, where they really believed on the destruction of the white cube and its transformation into something else. But now that the debate has gone to the background, I think, and the ideology of the white cube is taken for granted, they just make fun of it, because galleries allow them to do that. So it's paradoxical.

BO'D: Architects never understand the gallery, anyway. They're always making dreadful galleries when they're left alone. Recently, there was a show of Barbara paintings, in Barnard and Columbia University, where she taught for so many years. They wanted to show some flowers, because they're giving her some honour. So we saw this gallery, and it's a nightmare, it's the worst gallery you ever saw. It's as high as this room; you don't use that height normally. Three sides of it are glass, so they have to build artificial walls, just to show her work.

CGC: Because, obviously, otherwise it would be invisible. You cannot look at a painting when all of the light comes from behind it.

BO'D: That's right. And how would you hang it on? I've seen so many dreadful galleries designed by architects.

CGC: Why?

BO'D: They don't understand showing art. Look at the Guggenheim. It's terrible for showing art.

CGC: I agree.

BO'D: And Wright hated art, anyway.

CGC: Maybe that's because architects themselves want to become artists and they see their buildings as sculptures.

BO'D: That's a very interesting thing, because I did a piece in 1967, I think, that is two back-to-back things, and it's called *Pair*. I blew up the bishops of my chess set; they were bishops. In those days, architects were looking at art, because minimalist art was objects, it was things. This piece was shown at the Finch College, which is now gone, in an exhibition curated by Elayne Varian, absolutely the best curator of the 60s in New York, a woman that nobody remembers. Harold Rosenberg used to say that she was the best curator in New York. She showed this piece in a show with lots of people you would recognise. I'm sure that Philip Johnson saw this show. Now, if you go to Houston, you will see this piece slightly transformed into a huge building. Then, you go to Gehry, and he has put together all he's learned from artists. All the eccentric architecture that you see now is based on all kinds of stuff that we had seen in the galleries. So they went to the galleries a lot, and it's an interesting point. I swear Philip stole that, I swear he saw it in person. So… these are the crazy things that artists say. You don't have to believe it. But I know he took it! But, anyway, we were discussing about how to get rid of the white cube and what social transformation would be necessary so that art would be visible in homes, on the street, without the white cube to become a matter of social communication. Thinking about the whole degraded genre of public art, it never seems to do any good, don't you think? And I always say that studio work, with its aesthetic pedigree, is taken and put on the street and it lacks the context that you were talking about a moment ago when you mentioned Andre on the street and Rodin on the street; it lacks the context that would give it meaning. And I always think that taking very pedigreed art is like taking a girl from Vassar, a very classy women's college that the best girls go to: public art is like taking it from the elite space and putting it on the street, is like taking a girl from one of these elite colleges and turning her into a prostitute on the street.

CGC: It seems surprising to me that the expansion of the artwork, the relocation

of the meaning away from the interior of the work, began from painting instead of sculpture, which, by developing in three dimensions, had half of the way done, in a way. Why do you think this happened so?

BO'D: You would expect the other.

CGC: You would expect that all that expansion towards the space would come from sculpture, and it wasn't that way. We've been discussing that before. You were talking about cubism and impressionism.

BO'D: But cubist sculpture is not very interesting, is it?

CGC: No, no, it all began from painting.

BO'D: It all began from painting. I'll tell you a story about Lipchitz. Hirshhorn, the collector, bought some stuff from my first show in 1966. And he said: «Bring it out to my place in Greenwich, Connecticut». So I went out and I put it in the back of the car. Then, I went in and there having lunch were Hirshhorn and Jacques Lipchitz. I knew Lipchitz and he said: «What are you doing here?», like I shouldn't be there.

CGC: He was feeling attacked!

BO'D: Like saying «who are you, you little person? Why are you here?», and I said «well, I'm here to give Joe some work that he bought», and he said: «I want to see it». He was energetic, so he ran out and he said: «Where is it? Where is it?». So I opened the back of the trunk and he looked in and said: «That's not art».

CGC: Really? How old was he?

BO'D: He was seventy. But it was interesting, because then we sat down, we

had lunch and he said: «The young are always right, you know? The young are always right, you know?». So, even though he didn't understand it, he felt that in some way the young were right, it was nice that he did that instead of saying: «I reject it completely». Young are not always right, as it happens, but…

CGC: How do you approach the work in a specific space from the very beginning, particularly those works dealing with space and its content as an inseparable whole? How do you bring the vision of the space described in your book into your work as an artist?

BO'D: Well, the one thing I think is something that you've touched on, and that's that every space has a voice. Some spaces are dumb, but very rarely you meet a dumb space. Every space has a voice, so you have to go to the space. If somebody says «do me an installation», I can't do it unless I have contemplated the space. Each space is different, and each of my pieces is unique; it's only for that space, is specific. I think the contemplation of the space is the most important thing. I'm doing one piece now, in a new building in Dublin that is very difficult, because the space is frightening. It's very tall, taller than this room, and it's a foyer. I want to suspend things in mid-air. I want to draw in mid-air. You bring the provenance of all the work you've done to the space, what you do: your genre, your method, your invention, your material, your artwork, your serialised installations, and then you see if the space is talking to you, talking to all that you bring to it. And, sometimes, it's full of contradictions: sometimes it rejects you. If it rejects you, it's fine, because then you have to find a different way to talk to it, to speak to it, to deal with it. I am very sensitive to the voice in the space, or the voices of the space. And each gallery has its own voice, too, even though it's a white cube; many of them are so different. Then, I make loads and loads of little drawings for the space. I just keep drawing and drawing. They're not important drawings.

CGC: So here you're taking the gallery as a whole. There's no distinction between the strings and the gallery. I really like the way you play with the

suggestions of limits that are not there. The strings are creating architecture, you're just creating space. And you don't need a more sophisticated drawing.

BO'D: No, because they're just notes to yourself: learning how to handle that space, learning what is best for it. And then, when you're doing it, all sorts of opportunities arise, and you can start to play with the space in a much more interesting way than just the drawings. Once you get the right idea for it, then you start and everything gets better and better.

CGC: I know what you mean. And do you also work from photographs of the space? Do you draw on photographs?

BO'D: No. I have to see the space and I carry it in my head. People have said «we want you to work this space: here are all the dimensions, the charts and the floor plan», and I can't do it. I have to see it, but I'm sure that many artists feel that way. My art is intimately connected to it, because all of the attachments go to the wall, the floor and the ceiling; it's not just putting a thing in the gallery, as you well know.

«No creo que el espacio de la galería carezca de significado en absoluto, porque está muy condicionado. Es como el hardware de la galería. Las paredes de la galería no significan nada, están completamente dirigidas por su software, es decir, aquello que en realidad las mueve. Creo que el cubo blanco es un poco como eso, porque no es el aspecto que tiene la galería, sino lo que significa».

7. ENTREVISTA CON NICOLAS DE OLIVEIRA.

Londres, noviembre de 2009. London Metropolitan University.

Nicolas de Oliveira es teórico e historiador del arte. Comenzó su carrera como artista y en la actualidad imparte clase en la London Metropolitan University. En 1990 fundó, junto con Nicola Oxley y Michael Petry, el Museum of Installation, en Londres, del que también sería director. Fue un museo único en su categoría, en tanto que aunaba la intención de enmarcar en la historia del arte un lenguaje todavía relativamente nuevo y la de romper con la idea preconcebida del museo como un dispositivo de conocimiento del pasado, lo que se consiguió introduciendo, en su lugar, actualidad. El museo existió durante trece años, durante los cuales se expusieron obras encargadas específicamente para aquel espacio, como *Saltar*, de Chris Jennings, y exposiciones y proyectos de otra índole organizados por sus directores, como la realización del libro *Arte de la instalación*, en 1994. Su repercusión se hizo notar en la aparición gradual, en instituciones de mayor envergadura, de salas de proyectos y otros espacios a disposición de artistas contemporáneos que experimentarían con el propio espacio.

Similares en su enfoque del arte de la instalación desde la historia y el análisis fueron el museo y el libro del mismo nombre, el primero en explorarla desde esta perspectiva. Incluía textos de Michael Archer, donde se trataban nociones como la especificidad de la obra o la interdisciplinariedad y se hacía una historiografía de la instalación, que ilustraba una cronología con origen en

el año 1879, momento del inicio de la construcción del *Palacio ideal* [*Palais idéal*], de Ferdinand Cheval, hasta el año de publicación del libro.

Como sus autores afirman, el libro no surgió con el objetivo de dar una definición de este tipo de arte, ni de incluir todas sus manifestaciones, pues la instalación «como disciplina híbrida, está hecha de múltiples historias»[228], idea defendida también por Claire Bishop años más tarde. Más bien consiste en una recopilación de diferentes obras bajo cuatro líneas discursivas que contribuyen a la comprensión de este lenguaje. La primera de ellas, «lugar», alude a las condiciones del lugar como detonante de la obra de arte, e incluye análisis de *Campo*, *Subterráneo*, *Dos máscaras*, *Saltar*, *20:50* o *Germania*, entre otras. La segunda, «media», abre paso al estudio de las nuevas tecnologías y los ambientes virtuales de los que hacen uso ciertas instalaciones, por diferentes medios, como *La luz al final*. La tercera, «museo», incluye obras que interfieren con el museo como espacio de exposición (*1.200 sacos de carbón* y *Milla de cuerda*) y otras que cuestionan su actividad, como hace Michael Asher. El último conjunto en este enfoque recibe el nombre de «arquitectura», y las obras que abarca hacen uso de la arquitectura como material utilitario, que contradice su funcionalidad (*Poste y viga*, o *Espectro*).

Los títulos de estos epígrafes aluden directamente al tipo de material empleado en la realización de las obras, lo que ofrece una clave definitiva del contraste entre el estado de la cuestión en 1994 y casi diez años más tarde, en el año 2003, momento en que los mismos autores publican lo que podría entenderse como una revisión de las premisas de la instalación en función de sus manifestaciones últimas. Así, este segundo libro, *Arte de la instalación en el nuevo milenio. El imperio de los sentidos*, con textos únicamente de Nicolas de Oliveira, se guía por nuevas categorizaciones que tienden a referirse a condiciones menos intemporales de la instalación y más acordes con el momento de realización del libro. Parte de la idea de que el marco y los distintos canales de experimentación se hallan en un estado constante de expansión:

> Si los diversos artistas incluidos en este volumen tienen algo en común, es un reconocimiento de este desplazamiento y una comprensión de que el arte debe reconfigurarse en relación con los modos transformados de conocimiento y experiencia[229].

El desplazamiento alude al cambio continuo al que están sometidas esas formas de conocimiento, bajo la influencia de los llamados medios telemáticos, que conducen a la simultaneidad y a una visión fragmentada y ajena del espacio:

> Inevitablemente, nuestras vidas están divididas entre dos entornos esencialmente incompatibles; por un lado, los mundos electrónicos sin espacio de la cultura tecnológica contemporánea, y, por otro, el extenso terreno físico en el que se sitúan nuestros cuerpos. Muchas instalaciones afirman que la experiencia (y el arte) están constituidos por las paradojas y discontinuidades de esta zona heterogénea mixta[230].

❒

CGC: I see the gallery space as a potential art instrument that can be conceived of not just as the context of the artwork, but as a provider of content: as an object rather than a container. I believe there is still a wide field for experimentation in the use of space as a material and subject of the artwork. Would you like to comment on this?

NDO: I think that, undoubtedly, in the contemporary —which is the period that we now inhabit—, the idea of the gallery space has become a facet of making artworks. In other words, when an artwork is made, the white cube, or what's left of the white cube, is strangely present at all times. I think this is also a post-installational symptom, and sometimes one tends to think about what happened before installation and what happened after installation. It was such an important activity and so ground breaking, because, in many ways, installation art tried to make, as you say, space into a material of art, and space into art itself. In this way, it would appear that, on the one hand, it was negating the power of the white cube. I think those hopes were certainly had in the, I would say, 1980s and early 1990s, after which there was a sense in which

the white cube was still present and there was no way of actually eradicating this, given that the white cube is not a space at all. Rather, it is a condition, a state, and that state has become, whether one likes it or not, synonymous with the making, the seeing, the writing about of contemporary art.

CGC: How did you, Nicola Oxley and Michael Petry come to the idea of creating the Museum of Installation? What was the process of creating it?

NDO: Myself and Nicola Oxley have worked together for many years. Initially, we started a space called Unit 7 Gallery, in South London, opposite South London Gallery, only devoted to installation art. This was a large warehouse space with amazing daylight. It was like a cathedral of light, and we commissioned five shows each year. This came out of the principle of being artists, to begin with, and also, to a certain extent, being educators. Following this, we started off the Museum of Installation by moving space in 1990. We moved to the center of London, Clerkenwell, in fact, and again we took on a large warehouse space. Shortly after that, a third person joined us, which was Michael, and essentially Nicola and I curated most of the exhibitions. From that point, we moved to South London once again, so there was a real trajectory rather than having a single space which was always being pulled apart for every show. Because, in general, we would make solo presentations of individual installations, thus rebuilding the space completely with every show. Then, we moved into premises where suddenly we had several spaces. The first thing we did —because it was an enormous derelict building— is that we refurbished the building and we rose plastered all the spaces, the main exhibition spaces. In Britain, raw plaster is rose colored, it's not white, and we decided to leave it as it was. Instantly, the public when they came in droves decided that this was their favourite gallery, because the gallery wasn't white and they thought that we were making a comment on the white cube. I don't think we were so much making a comment about the white cube. Rather, we were talking about the impermanence of things. For us, it was a museum in transition, it maintained this transition, it continued always in transition, and we were also able to make a series of shows within this

space which, on the one hand, commissioned installations, but beyond that, opened up the discourse of installation art. For example, one of the large-scale shows that we built, which toured to various parts of the world, was something called *The Box Project*. It was essentially flat-packed, tailor-made boxes of A5 size which were sent to artists, theoreticians, writers, architects… all over the world. They would send it back as a response by making something inside the box, and the central question was what would be a museum of installation. So, in a sense, it was the idea of combining this question of a utopian space, which didn't exist, and making an artwork. And different people took it in very different ways. So, at the end of this, we ended up with, I think, something like 250 boxes from all over the world, from immensely well-known artists to very young artists and to academics. It was a really great project which we then toured to various parts, and that still exists as a small archive and CD-Rom. So the activity of installation started to expand in a sense, but also, at the same time, to contract, because not all installations are gigantic; some, in fact, are minute. We were also able to make a series of exhibitions which were indeed about miniatures. Notably, one of them included the work of a Belgian artist who's become one of the most important artists currently, which is Hans Op de Beeck, with his both gigantic installations and miniature installations. For us, it was always a question of working very closely with artists, and it was about the production of these works, hence the question of commissioning things. I think one of the reasons for that was that in something like over 200 individual pieces we probably showed, I think, two or three ready-made pieces. These went on a truck, came to us, and were installed, so to speak. Everything else was raised from the ground up and that was really the enterprise, and that was what that was about.

CGC: Did the shows or the commissions occupy the whole space, or did you have a permanent display of any specific work?

NDO: No. The space was either occupied or not occupied. In other words, open or shut, hot or cold. That was because the infrastructure of the museum

was such that it was entirely geared towards production of the shows, and working with those shows to disseminate them. And that, with a very small voluntary staff, took up everybody's energy. What was quite interesting through this process is that we actually managed to gather a team that knew something about virtually everything from video technology to builders, to water proofers, to sonic engineers. It became a sort of family, and lots of people would come and join us because they had heard of the project, or they had read one of our books, and they would become either friends, or hands of the space. There was a real atmosphere in the place, and, as I said, it was driven entirely on a voluntary basis. It lasted for thirteen years, which for an institution that actually had no regular funding, that lived on a project-by-project basis, I think that's pretty remarkable.

CGC: Would you say that some works that you have exhibited in your gallery were really a kind of architectural scale object made out of space, instead of a series of objects connected to each other inside a space? I remember, for instance, *Vault*, by Chris Jennings. This would exemplify what I mean.

NDO: Chris Jennings' piece is entirely held in tension by the space and utilises the space. He's a very interesting artist, and he's now in his late sixties. His tradition is really, you should say, constructivism, and its closest more contemporary influence might be minimalism. In *Vault*, he did deal with space as an abstract and, in that sense, I can see the relationship between his work, for example, and Soledad's [Sevilla] work, to a certain extent, given that he's primarily a painter, but this was an installation. I think that most of the shows that we made didn't function in the way of Chris Jennings'. There is a distinction to be made —it may sound like splitting hairs— between an installed work and an installation. There was a lot of discussion around this, particularly in the 1990s. I think it's a mistake to think that the only thing that deals with space as pure space and addresses nothing but space is a full-scale installation, because, in fact, most installations are, first of all, built purposely for the type of space that we had. So they're not just installed, they're raised from the ground up. And, additionally,

I think it's also worth understanding that one trajectory, i.e. Chris Jennings, related very strongly to the idea of El Lissitzky with his *Proun* room, and there you have a situation where space is indeed a material. The counter example, in some ways, is Kurt Schwitters with his *Merzbau*, which superficially looks not that dissimilar. It still seems like he's just sculpting space, but, embedded in the space are all these objects that are keepsakes, mementos. It comes as no surprise that the subtitle for this piece was called *Cathedral of Erotic Woes*, which, on the one hand, sounds slightly daft or insane, but, in fact, it points towards a much more emotional usage of space. Therefore, even the spilling, the filling of space with objects that are brought in from the outside is still a utilising of a certain kind of space, but it's an emotional space. There've been lots of pieces that did both. For example, we worked with a group of Mexican artists, Gonzalo Lebrija and José Dávila, in a show called *Jet Set*. In the largest space, they utilised a big wall, a huge, temporary wall that had been built, which is about two feet thick —it weighed several tons—, which had been a structure for the presentation of a series of artists before them. They decided to paint it black and push the whole thing over with as many people as we could gather from the neighborhood, because this wall was eighty feet long and was very tall, very thick, very heavy. So we all just pushed it over, and that was the main piece that they made. Here we have an example of utilising something that already existed, and, as a response to that, turning it conceptually into something completely different. It was to be a support and a means of looking at discrete installations, like a spine that bisected the space. They instead collapsed it, thus making it into a piece of sculpture, which is not a facilitator, but, in fact, the opposite, and it completely took over the space. And another example of such an exhibition was Per Barclay's. He made a series of very different pieces for the space, one of which filled the main space entirely with these special kind of generators that both blow and suck air. They were connected to a steel frame which held a gigantic parachute, and this parachute was sewn up in such a way that it would create this gigantic bubble, therefore making it impossible to get into the space without wrestling with this type of thing. That was a very physical relationship and reaction to the space,

and very much utilising the volume of the space as something. I think one of the most interesting shows that always sticks in my mind was the first show in London of an artist who's since became very well know: Stefan Brüggemann, from Mexico City. He now works and lives in London, and he shows with Yvon Lambert Gallery. He was a very, very young artist at that time, and he did a rather wonderful piece which almost did nothing to the space. If we say that space is nothing until meant or inscribed in some way, here's a very good example. Essentially, what he proposed and he did, in fact, is that we were on a main high street, a shopping street, that had a large plate-glass window, and he did remove this plate-glass window, meaning that people would not use the door, but they would step straight across a quite low threshold into the gallery itself. In the gallery, what was exhibited on small chunks of wood was the actual glass piece itself, which is huge, and all the glass piece had was the advertisement in vinyl letters of *Stefan Brüggemann Window*, the dates and the sponsorship, or whatever. That was the main object that was being exhibited. Thus, he completely changed the way that you entered into the space and he exhibited the luminal space of the window inside the gallery, stating effectively that perhaps this window was now an object. Or perhaps, by extension, if the window was an object, because of its architectural purpose, its banality, therefore, the space that now surrounded it was also an object that had been changed radically. And Stefan is somebody who's very interested in the idea of nothing, which he has developed over this period. His works have always been very, very reticent, laconic and minimal, but minimal not in the sense that we understand the minimalism of, say, Chris Jennings, because his notion of minimalism comes out of conceptual art, whereas Chris Jennings comes out of a kind of spatial art. The two are subtle but, actually, rather different.

CGC: For what you have said, it seems to me that he's picking up the thread that Michael Asher left with these kind of interventions: removing walls, removing the painting of a gallery… So he was using the gallery as a support and as a material at the same time without adding anything, just removing or replacing. In his introduction to *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*,

by Brian O'Doherty, Thomas McEvilley states that O'Doherty «investigates, perhaps for the first time, what the highly controlled context of the modernist gallery does to the art object, what it does to the viewing subject, and, in a crucial moment for modernism, how the context devours the object, becoming it»[231]. What are the determining factors, in terms of aesthetics and thoughts, that gave rise to the last step described in this statement?

NDO: Thomas McEvilley wrote that in 1986, in the expanded version ten years after it was first published in *Artforum*, and I think it's also a sign of the times. In the 1980s and 1990s everybody talked about what context and context art was in such a light, and I guess they probably saw that one of the explanations of installation was that installation tried to provide a context. On the one hand, it referred to a context elsewhere, and, on the other hand, it also tried to provide its own context by completely immersing the viewer and thereby sealing it as a kind of capsule, as a bubble. And yet, of course, installation was always a dual space, it was both inside —you are here and you cannot escape, everything that means anything to you in this moment is in this space— and, at the same time, because it referred to space as we know it, because as human beings we utilise space all the time, installation art also always reminded you of an elsewhere. It was both highly specifically here and highly specifically there, simultaneously. Now, of course, in the contemporary, we've returned to ideas of objects, which I think has become one of the most interesting areas of discussion. I think this is due, in part, to the impact of installation, because installation, at one stage, was very marginal; people talked about it: «Oh yes, but it's just sculpture». When we wrote our first book, we had exactly these problems of trying to argue with galleries, artists and lenders. So they'd give us a definition: «But we think it's sculpture». Nobody in their right mind would want to have that discussion anymore, unless they really know nothing about art. Then, installation moved into mainstream and, in fact, took over the entire art world. I would argue, not that everybody was making installations, but everybody, in some way, was referring to aspects of installation. For example, when you made paintings, it was no longer sufficient to just put them on the

walls, but you had to think about the dynamics between the paintings; not in the way that one might have thought of in days of yore, but, in fact, in the present. The installational sense was very much present. The same thing could be said about display systems. Lots of artists made installations that felt like they were importing certain contexts —for example, the context of the museum—, and suddenly you saw an installation like Louis Lawler's, for instance, who would remake a kind of museum display and present this as a discrete installation. The installation syndrome took over the world and, in its aftermath, people became very interested in sculpture again. Once again, I believe people are focusing on the individual object, and the kind of problematic around both the object and the thing, which are quite different things, some would say. I'm not quite sure from today's view whether the context devoured everything or continues to devour everything, because I don't think that that's necessarily the case anymore. It also functions the other way around, that perhaps objects also devour context, and they need each other. I think what was left from all of that was that the relationship between object, thing, sculpture, painting, whatever, and its spatial, emotional, psychological, political context will never be the same again. There is always going to be some kind of relationship after that key period of installation.

CGC: What is, historically speaking, the starting point for the situation described by O'Doherty in his book? I think that abstract expressionism played an important role in expanding painting beyond the frame, towards the space around it and also towards the viewer.

NDO: I think one of the references that he makes, which I think is actually a very useful one, is Mondrian's space that's still getting rebuilt. I think that, throughout the classic period of the avant-garde —which we understand as the key period of modernism—, painting has indeed always tried to expand beyond its remit. In other words, rather than being, as in the quattrocento, a window, it became something different, and sooner or later the limits were going to be transposed. I guess one of the most interesting examples is Robert Ryman's works, not in

the present at all, but in the 1960s and early 1970s where he reduces the paintings themselves to nothing but a spray painted surface, and he spends most of his time fiddling about with the brackets that connect it to the wall. There are some of them at the Tate, and they are wonderful pieces of work, but not so much as paintings, because that's not what they're about; they're entirely about the frame, and the framing devices, and the display devices. In his case, he was quite technical about it by having these special brackets cast. I think that abstract expressionism is a real red herring, because the expectation is that it's about a desire to physically push out the boundaries. Those examples I think that you probably refer to, that are perhaps more productive, are people like Rothko, with his chapel and the Seagram paintings. There, it functions differently, because I don't think there it's about an exploding of the frame at all. It's a sort of whittling away at it, in a retinal manner, and there is no kind of pushing or shoving. There's no violence intended, and of course, his preponderance of squares and squarish blobs, and frames within frames, sort of attest to this. I think that if one says «fine, I guess the greatest cliché of abstract expressionism would be Jackson Pollock», if one is looking for that pushing of the boundaries, I actually think that it's not the most useful source. Much more useful source, in terms of that kind of energy, are actually people like Claes Oldenburg, with *The Store* and all this kind of stuff. Or, as you have it in your book, even people like Yves Klein, Arman, and the new realists of that period, who actually had that sort of energy and were interested in that inquiry. That inquiry is also, of course, quite anarchistic and quite political. Other proponents of this, obviously, are the dadaists, in particular, with stressing the importance of something that was live, the whole aspect of performance. I think that there's a very strong connection between the spatial context, installation art and performance art. Why? Because it actually deals with the notion of time, the passage of time, and the moment. And some would say, of course, that installation art is an extended period of time, unlike performance, which is that time. Installation becomes a kind of longer specific time.

CGC: Do you think that the white cube, understood to be a place loaded with

connotations, is still the ruling institution? Could you comment on the neutrality of the gallery space?

NDO: I don't think that the gallery space is meaningless at all, because it is so loaded. It's like the hardware of the gallery. The gallery walls mean nothing, they are entirely driven by their software, i.e. the thing that actually drives it. I think the white cube is a little bit like that, because it's not what the gallery looks like at all, it's what the gallery means. If we think about the origins of the white cube we're either going to place them with artists like El Lissitzky, or Malevich, or even Schwitters. I think that's one of the histories. On the other hand, you place them within the idea of exhibition display policy, which really comes about as we know it now through two quite contradictory spaces. One, Art of this Century, the space of Peggy Guggenheim that lasted for five years, designed by Frederick Kiesler, who made a highly designed space with curved walls. David Bunn remade this space. And the other one is the thing that everybody talks about as being the beginnings of the white cube as a display policy, which is the Museum of Modern Art displays, by Alfred H. Barr. When you look at the images of that, the descriptions of that, you'll find that nothing was painted white; everything was painted sort of off-white, cream, something that nowadays we'd say: «Yes, but that's not the white cube». In other words, those displays that we're referring to are not exactly what we'd imagined that they should be. They're much more middle of the road, and when O'Doherty talks about white space, white walls, he's referring to those, but they're not exactly as he described them at all; but that was their intention, that's where he's absolutely correct. It was, indeed, as he states, about having individuated experiences, separating things out. And, of course, it was the heyday of a certain type of painting, primarily, and, to a certain extent, a certain type of sculpture, and stating in a roundabout way: «This is art». And that is the main thing that this space states and continues to state to this day. In other words, whether you leave your space rose pink, or you have it built out of breeze blocks, I believe it doesn't really matter. The presence of the white cube is there, not because of the kind of space, the exact space that it

is, but because its concept always goes with us with whatever we do. One only needs to look at art schools: in an art school the studio's white, there are square white walls. On the one hand, it's because white paint's cheapest, but it states «this is art; we are in the midst of art», in the same way that Duchamp said, and I think still quite rightly: «It is the right of artists to say that this is art». Of course, he didn't say —maybe he did say, but I can't remember— that, in brackets: «But before you can say that this is art, you have to be supported in these statements by others, by the community that is art». So, you can't be a non-trained artist and invoke this kind of space, and, likewise, I think that you cannot invoke the white cube and magically make it appear if you have no real understanding of what it does. You need to be at a certain level in order to be able to invoke it, and that's the magical bit. It's like portals: you come up to the level of the portal, you click your fingers, and magically it opens, it's there. Otherwise, for a lot of people, the white cube —because they don't understand that it is synonymous with contemporary art— just annoys them. It becomes this sort of cliché that they want to destroy, but, in fact, there's no space to destroy at all. It's only a concept.

CGC: Regarding telematic media and the simultaneity they give rise to, you have said that this «simultaneity has a disorienting impact on our experience of space and time and has become an important issue in the development of Installation»[232]. How do telematic media and the simultaneity they give rise to affect the experience of space? Do you think that this is reflected in the conception and materialisation of artworks today?

NDO: It goes back to something I said a little bit earlier about the *here* and the *there*. I think for us now it is impossible to conceive being in only one space, much as we might try. I guess some people might say that deep meditation might be such a kind of space whereby you can control the way in which your brain functions. My partner and I were last week in Berlin, at a conference on art and science, and the scientists were very, very keen about this idea of controlling brain waves. It's remarkably difficult, but there are things that can

be learned through electroencephalogram. I think that this ability of being in several spaces at one time, which is of course the whole telematics thing, means that we can be on the phone to America, we can be on the internet to Baghdad, and we can look with our binoculars at the roof over there and watch somebody having a drink. All of them are examples of both sophisticated and simplistic kind of telematics, and that's obviously something that's been going on for at least 3,400 years, with the invention of optics. Optics have very much to do with this. A lot of this is also very retinal. A lot of these stimuli are through the eyes, and I think the problem is that you shouldn't just think of projecting yourself retinally from one space to another, because, in fact, to project yourself in your mind's eye is much more powerful than to physically project yourself. We can make an installation with a link to all over the world through these various technologies, and some exhibitions have done precisely this. At one stage, we did a show where the display of the show was pretty much to do with the idea of coming into the space, which was very particular. It had television screens with white noise on them and there was a payphone that you could pick up, and the payphone picked up on the answering machine messages for a variety of different galleries in London, so you transported physically to these different galleries. I think that to do something for real is one thing, via the eyes, via the ears; the reality is, of course, that you're transported anyway. For example, Oswaldo Maciá, who's a Colombian artist who works exclusively with smell, made a large piece for us called *Memory Skip*, which was a gigantic, huge skip, several meters long. He went to a laboratory in Germany where he got this special pine essence, made by scientists, and filled this huge skip with three, four, or five tons of that liquid. The skip is, of course, for throwing things away, building materials, so when a building it's being demolished you see these big skips, rubbish bins by its side. When you walked into the space, you saw this huge yellow skip; that was all that was in the space, and you saw this shimmer of perfect, flat, green liquid that filled it totally. The first thing that really hit you was that it hit your nose; this pine essence in the space was incredibly strong. His argument was that pine essence is utilised for toilets and things like that, because it evacuates bad smells, but, at the same time, it also reminds

us of pine forests. So, it was a contradiction, because it supposedly removed all other smells, but it also made us trip in our mind to forests of childhood. I think it's a really good example of how without any telematics whatsoever, you have the possibility of being in, at least, two spaces at the same time. He was manipulating this through a sense that has no defense, the smell. Smell has no defense, we have to breathe, otherwise we die. Looking, our eyes are much more sophisticated, and much more hungry and driven than our other senses, because culture tends to be approved and received through the eyes, primarily. And the eye, again, like the white cube, has all this software installed in it that we're not aware of.

CGC: I think that in installations, the art object loses its meaning in favour of the space and other objects around it. It seems to me that the use of the art object as a mere tool with no intrinsic value is necessary for the results obtained in the work. How do you view this in relation to the concept of theatricality, named by Michael Fried?

NDO: Michael Fried was talking about theatricality as that which is between the arts, that was the kind of main tenant, and he argued that which is between the arts is nonsense. I paraphrase grossly here, of course. By theatricality he meant it negatively. It was not theater, that is fantastic; it's the opposite. Why? Because him and Clement Greenberg believed in primarily a kind of painting, a non-objecthood, whereby art became ever more specialized. And the pinnacle of the specialization was painting, which was not about anything specific that existed in the world. One of the problems that he highlighted with this idea of theatricality was that, on the one hand, it was about the gaps between the arts. That's where the danger creeps in. But also he was talking particularly when criticising minimalism. He was talking about the problem of the object, which is to say that the object, because it had a relationship to reality, was a real thing. In other words, it was problematic and shouldn't be dealt with through art, even though, on a surface level, there's quite a lot of minimal art that he should have enjoyed, but, because of its object

nature, he obviously didn't. I think that installation art helped to bridge over the gaps between these kinds of disciplines. I think, potentially, it did two things. Potentially, installation art was a genre killer; this could have been one of the outcomes, that after installation there's only installation. There is no sculpture, there is no painting, there's no anything. Everything subsumed into installation.

CGC: So I guess theatricality has also to do with the viewer experiencing the object and the fact that the artwork is completed only when the viewer comes to play.

NDO: Very much so. I think that that's certainly the other consequence. I think of installation art, environments and performance, and it's part of the legacy that was left, because, at one stage, we started talking about the idea of gallery-goers, which is that phenomenon of the 70s, what American authors started talking about. Arguably, these people existed much before that. A good example is, of course, Yves Klein's *Le Vide*, which was absolutely mobbed by people, and Bruce Altshuler, in his book, describes this very vividly. And before this, obviously, the Dada period was also very referential to audiences. So, arguably, this idea of an audience has been with us at least since the 1920s, or thereabouts, and it's not absolutely new. But the difference is that theatricality —and you're quite right— is the aspect of making the artwork not autonomous. That was the critique of Fried, because if the artwork was not autonomous, it would lose in strength and it would be at the beck and call of commercial forces, which is the other aspect. Given the socialist background of people like Greenberg, that goes without saying. Rather, the idea was to construct art as a sort of ivory tower, which I'm sure you know. Instead, the opposite happens in the situation that we're discussing, where it did not become an ivory tower, rather the reverse. You might argue that this lack of an ivory tower led to relational aesthetics, whereby as Bourriaud describes, the artist is much more akin to a DJ or a computer programmer. Now we do know that, after relational aesthetics, things shift and change again and

we're now much more interested again in spectating and looking at things in a really particular way. A very good example of that, indeed, is Hans Op de Beeck's *Location 6*, which is a snow piece, which I can actually show you. What you see when you come in the space —this is an existing space, about fifty meters or sixty meters across— at the end of the corridor, is an infinite skyline, and there's smoke and stuff like that. All of this is, of course, fake, and it works just like a Caspar David Friedrich's painting, and it's very much related to that. So this is essentially what you see. This is fake; you wouldn't see this. This is just added by computer, just to give you the idea basically it does this around you. It's a panorama, it's a diorama, all those sorts of things. The artist was really interested in the individual viewing experience. Essentially, daydreaming, contemplation, the kinds of things that are quite old-fashioned notions. It is interesting that in an installation —which is supposed to be much more relational, social, reminds you of lots of spaces, be simultaneous— someone like Hans Op de Beeck —and he's not the only one— wants to actually have his artwork looked at by a single person, maybe in an ivory tower again. Of course, we recognise the references of Flemish painting, of Friedrich in the late 1700s, but it is that one-to-one engagement which a lot of artists are interested in again.

CGC: Some installations are conceived of as being physically obstructive, to be seen as a traditional three-dimensional architectural scale object. What are the implications of the fact that an installation can be penetrated or not by the viewer? In the latter case, is this not a pictorial form of conceiving of an installation, something that you look at without being in it? For me, the fact that you cannot actually enter an installation seems a bit contradictory.

NDO: You cannot or you can?

CGC: You cannot.

NDO: Why can't you enter an installation?

CGC: Because you cannot be surrounded by it, as it happens, for instance, in *Field*, by Antony Gormley; you have to look at it from the outside, as if it was an object.

NDO: Gormley, of course, afterwards made another piece of work, which is his kind of smoke room.

CGC: *Blind Light*.

NDO: Yes. Incidentally, he stole it from somebody else. You should look at the work of Ann Veronica Janssen. It's entirely driven by artificial smoke and it does exactly, but exactly, what Gormley's piece of work does. I thought that was disappointing, but the point being that even in Gormley, some pieces you can actually penetrate, as you say, and some pieces you can't. The question, of course, is: where do you want the viewer? You want the viewer looking *at* or you may want the viewer looking *around*. One, I guess, is immersion, and one is more traditional, as we argued in, I think, the second book or maybe in one of our other monographs. It's about frontality, the kind of frontality that's related to paintings and related to cinema in particular, which always relies on frontality. Even if you go to the IMAX cinema, you suddenly realise that narrative no longer functions. You can only do blockbusters with noises of the jungle. But narrative, story, relationship with characters, begins to disappear. If it's about painting —and I guess you might say that Monet was the first one who did it with his gigantic water lilies—, beyond a certain point, the limits of our vision problemetise further scale, similarly when they found out with Cinemascope. Cinema screens got bigger and, and eventually they realised that this kind of bigger and bigger always made you lose the narrative. It was more immersive, but less narrative, principally because narrative relies on the ability to pay attention, as Jonathan Crary, the American art historian, argues in his wonderful book, *Suspension of Perception*. So, attention is really important for viewing, obviously, and it's amazing how wrapped up in the computer screen we've become. Painting, I think —again, this is a framing

device— also has that potential for paying attention. On the other hand, and I know these are broad brushstrokes, installation art with its all-over quality, its immersive quality, is less about a retinal paying attention, but a kind of circumspect sensing, that is to say: you sense all around visually, but also with your other senses. You walk around, you feel the ground, you touch things, you smell things, you feel the temperature… So the implications with most installations is that they surround you in more ways than one and *Field* functions like a tableau. *20:50* sort of functions like a tableau, even though you can walk in a little bit; but, still, it's not like you're walking in the oil, that would be ridiculous. And several other pieces actually stress precisely that notion of frontality, and I would say that a lot of Hans Op de Beeck's installations do stress that frontality. He constructs these huge installations, but there's often a window. Another example of something that actually functions rather well is the piece that became very famous. It's a full-size motorway café that's over the top of a motorway, and there are actually real people. Everything's made in this. Nothing's bought, apart from the lights. Everything else is made in the workshop, because, he says, everything must be sculptural. He doesn't work with ready-mades, everything is made. And that's what the installation actually is. You're above this motorway and the motorway is, of course, trompe l'oeil. This is now in a museum in Japan. I believe they built a full-scale space just specially for it. It's a huge piece.

CGC: So he creates the illusion of an infinite space into a reduced container.

NDO: Totally.

CGC: Kapoor has done that. It's really interesting, because my starting point, in fact, is *The Ambassadors*, by Hans Holbein. He may not have been the first doing that. Because of the anamorphosis practice, he obliged the viewers to look at the painting from more than one point of view. He obliged them to surround the painting to look from one side and find out what was the strange object depicted in the foreground.

NDO: There's a contemporary German artist called Thomas Eller who works very much with those kinds of principles, but he works with it in terms of huge photographic panels. It's very interesting, and the question's always about: where is the spectator.

CGC: Yes. And also Jan Dibbets did that, years ago. Before I visit an installation that I have already seen some photographs of, I always have a blurry idea of its size and structure. What do you think of installation shots as a means for understanding these types of works? What are the effects on the viewer?

NDO: I think that installation shots have always been really important for us, because one of the first things when we started our first gallery is that Nicola Oxley, my working partner, just said: «Even if there is no money, the one thing that we must spend money on, or borrow it, is a good photographer». And I would say that we worked with probably the best installation photographer in the world, a man called Edward Woodman. He would always say: «Nicky, in this space» —you'd have a really elaborate installation and he'd always say the same thing— «there are three shots in here: one from that diagonal, one from that diagonal backwards and then one detail». And when he first said this, when we first started off, so long ago, we'd say «no, no, surely there must be tons of photographs you can take, this way and that way», and he always said: «Oh no, hold on, let me show you on the big format camera». Then, we'd set the camera up in all the different parts of the space and you'd realize, photographically, in terms of it meaning anything, there are only two shots, plus a detail, or a couple of details, that just reveal something about the materiality. But the important shots were the spatial shots. And he said: «You have to understand. What I'm trying to do for you here is to set up a system whereby the space always looks the same, but the installation changes. If I don't do this, you will have no record of how each installation functions in relation to its space». And he was absolutely right, because I've never seen clearer photographs; it's about clarity, and these were not trying to make the installations look like fashion models going. There are ways of making things look sexy, and installations in photographs and

magazines are mega-sexy. It's true. It's part of their attraction for magazines, because they look like fabulous locations. And, in fact, installations, and even the Fred Kiesler piece at the Guggenheim I was telling you about, were often used for photo shoots for fashion magazines, which is a by-product, because they're great sets. But, returning to your question about these photographs, yes, we have thousands of photographs of all the things that we've done that are archived, and we're in the process of finishing the digitising of them at the moment. So, at one stage, there will be a digitally accessible Museum of Installation archive. That will definitely exist. I can't promise exactly when, because the digitalisation process just takes a long time, because there are thousands of images. The problem with the image is that most images, especially if they're taken to make something look good, they truly lie. And that's their point. If you take photographs like Edward did, with his famous diagonals, they try and lie as little as possible. When I look at his installation shots and the same exhibitions, I recognise them instantly, because they look the way they look; no matter how beautiful his shots are —they're always beautiful—, it always looks slightly worse than the real thing, whereas bad installation art shots always make the piece look better than what it looked. There's a modesty in those types of images if you have a really good photographer who understands the relationship between space and artwork. The other aspect of it is that most of us visit not galleries, but magazines and websites; the ratio is probably something like ten or twenty to one. You see twenty exhibitions in a magazine and, at the same time, you go and visit one exhibition in the flesh. That's why I think that images of installations are the lifeblood of installations, because most of these installations no longer exist. We used to pride ourselves on the fact that most of the installations in neither of the two books still exits, apart from the ones that were bought for a collection, or are endlessly remade, or that were more object-based in the first place, like Antony Gormley's *Field*. It's about the temporality of something, and the discussion, of course, was also around video at the time. At the time, in the late 80s and early 90s, we started taking a lot of video footage and it is interesting, but it's also really problematic. It's like the bad photographs that I was talking about before, because it mimics the experience of walking through a space. But it

dumbs down human experience, making it purely a retinal experience whilst saying «this is what there was», when, in fact, that's untrue. This is not all that there was, because everything is switched off. The light is usually really bad, because with a moving camera, you can't light the space. You need much more light than for a photograph, for a start, which tends to bleed out certain things and it's hugely problematic in so many ways. So I think that a video is a useful document —as a sort of mnemonic device, just to trigger some things—, but it's much less truthful, even though there appears to be so much more material than in a good colour slide or a digital photograph. I think installation needs stillness, so the still photograph works better. And it's a big responsibility to show these things to make sure that they're appropriate.

CGC: What do you think of the current situation of traditional artistic disciplines —painting and sculpture— and so-called new media, like video and installation? What is the place of installation art in this situation?

NDO: Do you mean by that question that things are separate or things are together?

CGC: I mean if you think whether there's a break in of the boundaries between all of them, or there's still a clear definition of traditional artistic disciplines and, also, what is the place of painting and the place of installation?

NDO: One of the things that was argued was that installation, in order to make a place for itself further developed from minimalism the idea of site and nonsite. It was almost like saying: «We need a home, too». And that helped in giving it a place on the shelf. I think that this idea of site has largely been abandoned, because installation has returned to the white cube, often quite physically. Installation has also made art, for the first time, part of the entertainment industry. You only have to think of Carsten Höller's slides and a variety of other exhibitions of that kind. It photographs, it films well and it's much sexier than the television medium looking at a bunch of paintings or interviewing somebody. It's like the

film set, which lends itself to film. It's one of those things. I think it did establish a genre for itself, but I don't think it became the category killer. It established its own niche and now we have sculpture, painting, installation, new media and video, we have all of these. Installation simply became another medium, in that sense. But what it did do is, for a time, it influenced everything, as I was saying before, in terms of the display mode. Maybe at worst, if one's really pessimistic about it, it meant that every artist learned something about the context of art, about hanging or placing their work better. And I say this, because one of the things that we looked at a long time ago were shop window displays, because it's a really good example of non-art type of installations; they're not installations. They are shop designs for sure. The university courses that really liked our books —apart from the art courses— which we were really surprised at, were all the design, architecture, interior design and set design courses. They were all lapping these things up. And they were taking from art works, going: «Oh, that looks interesting. I'll do that detail a little bit like that». So you realise that even the best intentions to keep something within the realm of art leads to a sort of plundering by other disciplines. And I think that plundering is largely a misunderstanding. I don't think that's a problem at all, because sometimes misunderstanding something is indeed a form of flattery. I think we all try and expand our own activities in whichever way it's possible. Certainly, installation came along at a certain point when the cinematic and the immersive became aspects of many other disciplines also.

CGC: This may seem a bit naïve, but, now that some of my questions have been answered, do you think it is possible to define installation art in a few words? What is the place of space in it?

NDO: We were asked that question when we were writing the first book. Everybody wanted a definition. And the only definition that we came up with at the time —which was never really written down, but we just kicked it about between us— was a pretty banal one: an art that relates to space and is made of space. I don't think that that advances us particularly. However, in the present,

or even in 2003, when *The Empire of the Senses* came out, there was ever a question of that question. I think that would be like explaining to you what painting is. Maybe it's because it arrived as a discipline, and when it arrives as a discipline, you can interrogate it, but you will never ask the question of what is installation or what is painting. You can ask the question about the boundaries of installation or, similarly, you could ask something about the depth of painting, but never painting as such, because that would be too big a subject. And also, as you say, it would make you appear to want too much. Once something has arrived, its presence can no longer be questioned, because it's undoubtedly there, so the questions that can be directed at it have a tendency of being less general and more particular. For that reason, I don't think that I can actually define installation anymore. Maybe there was a chance at a certain point, but we didn't define it at the time and I would be loath to define it now.

CGC: Yes, that's why I'm dealing with space and I haven't try to draw a definition of it, because it would be ridiculous: Einstein did it, Kant did it, so I will never say anything more interesting than them. And I guess that we can even put several contradictory definitions together. Well, thank you very much. It's been really useful.

«Muchos artistas se lo toman en serio: el cubo blanco es neutral, así que hacen algo dentro. Otros artistas [...] se han interesado por su pretensión de ser neutral, y su faceta comercial y económica, y han jugado con ella. Para los artistas sigue siendo un punto clave convertirla en un punto clave».

8. ENTREVISTA CON MARK ROSENTHAL.

Londres, diciembre de 2009. Hotel Millennium Baileys Kensington.

Mark Rosenthal es teórico, historiador del arte y comisario independiente. Vive y trabaja en Nueva York. Ha sido director del Departamento de Arte del siglo XX del Philadelphia Museum of Art y la National Gallery de Washington, y, como comisario, ha dado forma a varias colecciones de otros museos en los Estados Unidos, como el Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York.

Su libro *Comprendiendo el arte de la instalación*, publicado en 2003, es uno de los estudios más sólidos de este lenguaje, después de *Arte de la instalación*, y ofrece las principales claves para analizar su naturaleza y su desarrollo, pues en él desarrolla una interpretación histórica y un análisis crítico. Todo ello facilita la posibilidad de ubicar el arte de la instalación en una situación global, y de contrastarlo con otros lenguajes y medios.

Para Rosenthal, la instalación —por oposición a lo que Rosalind Krauss, en «La escultura en el campo expandido», interpreta como un vástago de la escultura— es un género independiente, y la diferencia entre ambas reside en que «la escultura es simplemente un objeto, mientras que una instalación consiste en muchos o ninguno»[233]. Al igual que Robert Morris, su distancia con las ideas de Krauss se refleja también en sus referentes históricos, que se remontan a la prehistoria y a los comienzos del siglo XV, donde surgen obras

cuya narrativa está fuertemente condicionada por el contexto y el carácter físico del espacio en el que se emplazan.

Su definición de instalación es la siguiente:

> Una instalación puede definirse como cualquier cosa que el artista quiera hacer cuando se le da una habitación en la que trabajar[234].

A continuación, añade la inevitable observación de que se trata de una definición que «deliberadamente crea una amplia franja de posibilidades»[235], consciente de su naturaleza abierta y cambiante, y de lo esquivo de su capacidad de clasificación. Esta definición va cobrando forma hasta llegar a proclamar a la instalación, al igual que otros autores, como la principal forma de expresión del mundo moderno, tal y como lo conocemos. Ahondando en esa idea, y dando forma a la definición general que él mismo ofrece, establece los que, en su opinión, son los tres aspectos que definen el mundo moderno y en los que sólo encaja el lenguaje de la instalación: su carácter global —reflejado en la disolución de las fronteras entre disciplinas artísticas—, experiencial —sólo se puede aprehender dentro de un espacio y un tiempo reales— y no elitista —la ausencia del marco o el pedestal introducen la instalación en el terreno de la vida diaria—.

El libro está estructurado a partir de la siguiente taxonomía: por un lado, distingue entre «instalación de espacio llenado», y, por otro, «instalación de lugar específico». El establecimiento de esta segunda categoría tiene una importancia decisiva en el trazado del discurso de la presente tesis, en tanto que «obtiene su misma forma y quizá también su sustancia física, al igual que su significado, del contexto»[236]. La consideración de la «sustancia física» del contexto como parte constituyente de la obra, eclipsada desde el tiempo de *Dentro del cubo blanco, La ideología del espacio de la galería*, por su otra faceta, la sustancia ideológica, vuelve a ser objeto de discusión, reabierto por Rosenthal después de dos décadas.

❒

CGC: I see the gallery space as a potential art instrument that can be conceived of not just as the context of the artwork, but as a provider of content: as an object rather than a container. I believe there is still a wide field for experimentation in the use of space as a material and subject of the artwork. I think it fits into what you call «rapprochements» in your book. Would you like to comment on this?

MR: If you're working with the Reichstag, there's no doubt you have a lot of content right away, whereas if you're dealing with an empty room, and the room is simply a rectangle or a square, where there isn't even any suggestion of architectural ornament, then, naturally, there's no content at all. I think there's an enormous range of possibilities between the two. I think some artists enjoy enormously the content, and other artists aren't so interested in it; they're more interested in their gesture, wherever it is. Naturally, there's a range.

CGC: In his introduction to *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, by Brian O'Doherty, Thomas McEvilley states that O'Doherty «investigates, perhaps for the first time, what the highly controlled context of the modernist gallery does to the art object, what it does to the viewing subject, and, in a crucial moment for modernism, how the context devours the object, becoming it»[237]. What are the determining factors, in terms of aesthetics and thoughts, that gave rise to the last step described in this statement?

MR: I think that was the condition then, in the 1970s, but the white cube has been so much with us that I don't find it such a devouring force at this point. In those days, yes, the white cube was a new phenomenon, let's say, because most galleries were sort of the rooms left over when furniture was taken out. Then, the white cube, along with minimalism and modernist architecture, became this dominating factor. But modernist buildings and white cube spaces have been around for so long now that it doesn't seem as if it has the same force. I think, in those days, maybe artists took greater pleasure in the challenge of the white cube, because it had become this forceful element in the field in which they worked. But now I think the average twenty five year old artist doesn't know any

different, but probably takes great pleasure in working in a space like where we're sitting in, with a million little architectural details.

CGC: What is, historically speaking, the starting point for the situation described by O'Doherty in his book? I think that abstract expressionism played an important role in expanding painting beyond the frame, towards the space around it and also towards the viewer.

MR: I would say abstract expressionism is one of the steps. Certainly, monumental scale surrounds the viewer in a way that does this, and abstract expressionist painting had a lot of that, with Rothko and Newman in New York. But, as I point out in my book, a renaissance chapel does the same. It's interesting how often in the field of art history things are repeated over long periods, very long periods. We don't know what the average painter of a chapel was thinking about vis-à-vis the viewer, except that from time to time there's a clue, like the detail of having the artist in the corner look at us that appears in many renaissance chapels. This, of course, is an acknowledgement of the viewer, and tells you that the painter wasn't simply covering all the surfaces without thinking about the viewer standing there. There are many things that led up to the phenomenon of installation, and abstract expressionism is one of them.

CGC: Do you think that the white cube, understood to be a place loaded with connotations, is still the ruling institution? Could you comment on the neutrality of the gallery space?

MR: Well, there's been so much water under the bridge. Certainly, artists are enormously cognizant of what that neutrality appears to be, and what it is, and what it isn't, but not every artist is interested in it. The installation artist is usually interested in it, but not even every installation artist is interested in it. Lots of artists take it at face value: the white cube is neutral, so they do something in it. Other artists, for instance, for the past forty years, have been interested in its pretence of being neutral, and the commercial and the economic side,

and play around with that. It continues to be an issue for the artists to make it an issue. There are and have been so many artists working with installation in so many ways that there's a range of responses, or a range of interests to that subject. But I don't feel like it has quite the same impact as it did before. Maybe in the seventies, art was more political, and art now isn't so political. I saw this sort of ghost of this subject, this Warhol show, the *Pop Life* show at the Tate. What is that woman's name who made love with the collector?

CGC: Andrea Frasier.

MR: Was that film done in a gallery? I don't think it was done in a gallery. I remember reading that.

CGC: No, it was in a hotel room, I think.

MR: It was simply a hotel room. That's playing around with the neutrality of the space, and the space as a place where economy goes on, and a kind of intimacy is sold, and so forth. I thought this was a very intriguing kind of next step, in a funny way, with the neutrality of the space of the gallery. It's as if to say the gallery is one thing, but the whole activity of the gallery needs to be looked at. So you could say that's an extension of installation.

CGC: In my view, an indoor space, like the gallery space or any other kind that we can inhabit, with its floor, walls and ceiling, can be used as a laboratory where certain abstract notions related to space in general can be easily materialised: in and out, up and down, void and fullness, vertical and horizontal. This space can be used to provide more information about the space itself or to challenge assumptions about it. Can you think of any case, in your experience as a curator, that illustrates this idea?

MR: One of the earliest exhibitions about this phenomenon is called *Rooms*, and it was done at P.S.1, which was an alternative space. In that exhibition, many

artists were given rooms. Then, a couple of years later, about 1978, I did an exhibition at Berkeley called *Space as Support*. The museum at Berkeley is very unusual physically, extremely unusual, so I thought it would be interesting to have a series of artists in sequence deal with the same space, which was so unique. It was Carl Andre, Daniel Buren, Robert Irwin and Maria Nordman. One after the other, they each dealt with the space in a different way. The catalogue may be interesting for you, and Germano Celant wrote an essay in addition to me. This exhibition in Berkeley is exactly what you said, because it's each artist dealing with the space in a very different way. First of all, not because they wanted to be different from the other artists, but they brought their approach. So, Buren is much more political in dealing with the content; Nordman deals a little bit with that, whereas Andre and Irwin are more formalistic toward it. That was the reason I did it in that way rather than giving them rooms, because the space was so unique. It isn't a white cube at all, physically.

CGC: Could you speak a bit more about *Continental Drift*, for instance?

MR: *Continental Drift* was different in that it was in effect giving a series of rooms. Each artist was given a series of rooms, or works were brought by the artist. That was more like that exhibition I described at P.S.1, called *Rooms*, in that each artist was simply in a space and the space was relatively banal and neutral. Kabakov took his space and simply divided it and put a piece in there that he had done many times. We simply borrowed a group of pieces by Shonibare and put them in a pair of rooms. Joan Jonas, she simply fills a room. And with Muñoz, who's dead, of course I simply borrowed a piece of his that fits in a very large room and simply applied it. So, in each of those cases, it's a case of a filled room, by lexical call. It's simply a filled room and nothing more.

CGC: Not really an intervention.

MR: Right, right.

CGC: Every time you deal with site-specific art, as a curator, what kind of negotiations enter into play between you and the artists? Have you ever taken decisions on either the content or the form of the works that you have dealt with?

MR: Never, as far as I know. Once in a while an artist might turn to me and say «what do you think of this?», and once in a while, certainly, I wind up getting into a situation where I have to defend the museum, because the administration is unhappy with what the artist wants to do or questions it. I'm trying to think if there's been a dispute… With Irwin, long after the exhibition *Space as Support*, he did an interview in which he said things that weren't true about my willingness to do certain things. It simply wasn't true, so I thought he was looking for a fight that I didn't know was there. With Nordman —as you'll read about in this catalogue if you can get it—, what happened was we closed the museum. It's a very large museum, and we emptied it of all the art, and then we opened it from dawn to dusk on Solstice. The museum opened at five in the morning and remained open until dark, so we went to extraordinary lengths, and she still became upset at the end. We had pictures taken, and the pictures were taken by a photographer of her choosing, someone she had known, who she felt did a correct job. We did nothing to tell him what pictures to take. Some of the pictures he took were of people in the space, not just the space, but people in the space. When some of those pictures appeared in magazines, she became furious, and she said those pictures were showing people having a response and some of those responses weren't authentic responses. She became very upset at this, extremely upset. I thought she was irrational; I still think she was irrational. First of all, I don't think art has authentic and inauthentic responses, and they weren't playing. These people weren't playing. They looked like they were in a romantic kind of state of contemplation. So I thought it was ridiculous. I think it's true that some artists who are involved with installation, who are particularly involved with a political inquiry are looking for a fight. They want to engage, they see me as a cipher of some kind of oppressive organization. I think, especially back in the 1970s, this was true. Of course, there's recently

the case of MASS MoCA and Christoph Büchel, a Swiss artist. I won't tell the whole story, because I don't know the whole story, but the artist sued the museum with a legal lawsuit against it for not doing what he wanted, and not treating his work correctly. So it goes on.

CGC: How do telematic media and the simultaneity they give rise to affect the experience of space? Do you think that this is reflected in the conception and materialisation of artworks today?

MR: I don't know the answer to that. I think maybe an artist needs to speak about it. I'll speak about something that's sort of related, and it's in my book: I think the degree to which we live in a society of spectacle, in every which way, has influenced artists to make installations that have a bigger than life spectacle about them. I went yesterday to see the Anish Kapoor exhibition at The Royal Academy of Arts. On the one hand, there are objects, and then, on the other hand, there is that amazing thing moving through the space. That, of course, is a site-specific installation perfectly, because it must move through those doorways. I positioned myself so that I could watch it come through a doorway, and I was off to the side watching people look like looking at a spaceship or like looking at a natural wonder, like going to the Grand Canyon or something like that. I thought: «This is installation; this is what installation often appeals to and is based on». That's not to do with internet though. Is that what you were asking about, internet? There are artists making works on internet and so forth, but I'm not following it much. I haven't spent much time at it. One way, that sort of equipment has played a role. I don't know if you've experienced these wonderful walk-in installations by Janet Cardiff. Have you read about them?

CGC: Yes, I have.

MR: They're fantastic, and she uses earphones and a camera and interacts with the space. She certainly makes use of it in a brilliant way.

CGC: Regarding what you call «impersonations», now that installation art competes with real life and real space, do you think we need the white cube more than ever, as an authenticator of the artwork?

MR: I don't think we need it. We still have it. I live in New York and in Chelsea it's just one white cube after another. There are hundreds of white cubes, so it isn't as if we're missing it; it's still around. I'm surprised it's still around. I'm surprised there aren't more exhibition spaces that sort of glorify what's there, but there are so many new museums creating white cubes. It isn't as if we need it. We have it, it's not absent in our life.

CGC: Do you think it is possible to create a whole environment involving all of the space and envelop the viewer in it using only a single discrete sculpture?

MR: I saw something like this recently, and it was wonderful and surprising. There was an installation of Giacometti at the Beyeler Foundation in Basel, Switzerland, last summer. In one large gallery there was a very large pedestal on which there was a very small Giacometti, and it commanded the space. It was fantastic. I thought the curator who did this was brilliant, just brilliant, because Giacometti is another artist who, in a wonderful way, if he's installed right, can engage the viewer in a space in a fantastic way. And there, it was done with a tiny figure on this big pedestal. I wondered about to what extent the pedestal was commanding the space, but I realised —and I don't know if it was true for every viewer— that the pedestal led me to that figure, and the figure engaged me, that beautiful little man engaged me. That isn't the answer I think you might have expected. I think it's still possible just through the theatre of what a curator does to do such a thing with a traditional sculpture, if the room is empty and a single object is in the room. I think conventional sculpture does it itself.

CGC: I remember the Villa Borghese, for instance, with this succession of rooms with one single Bernini sculpture in the middle of the room.

MR: Very commanding, very commanding.

CGC: When you say «a sculpture is simply one object, whereas an installation consists of many or none»[238], by «none» do you mean the kind of works of Light and Space, for example?

MR: Like the Yves Klein, the empty room, or Maria Nordman, who adjusts a room, she does things to the room, and other artists have, where you think the room is empty, you think you've walked into a room that's been emptied, but, in fact, she's done things. Do you know Count Panza?

CGC: I know, I've seen images of his collection, but I haven't been there.

MR: That's a very easy trip for you to make, probably. His collection is outside Milano, in Varese, and it's a wonderful group of installations. Maria Nordman's best installation is there, Bob Irwin is there… beautiful. Those are seemingly installations without objects.

CGC: And what is the subject in an installation where there are no objects?

MR: The adjustments to the room. The room is the subject, and, of course, our response is always the subject.

CGC: I think that in installations, the art object loses its meaning in favour of the space and other objects around it. It seems to me that the use of the art object as a mere tool with no intrinsic value is necessary for the results obtained in the work. Do you agree?

MR: I think that each case is different. I still value an individual work of art. Installation hasn't ruined my ability to take the objects individually. I think some artists want to do that; Buren wants to do that. Buren wants to diminish the masterpiece idea. When he puts the stripe behind a painting, as he's done,

he compromises it, or reduces it; makes the objects actors in his installation performance, let's say. I think I've been impressed by the degree to which installation has affected the non-installation artists to make installations with their own works. I think the average artist would argue with me and say: «But I always made an installation with my own work whenever I installed it». But I think it's even more so, that they're aware of the experience of the whole —maybe this is what you're talking about— being more important than the individual parts. When Ellsworth Kelly installs a room of paintings, he's thinking about the whole installation. Interestingly enough, I think the phenomenon goes the other way around. There are installation artists now who build an installation and then sell the pieces individually, and sacrifice their installation. I'm amazed that they willingly do this. It's as if they've been corrupted by the marketplace. If installation, at one point, was an attack on the marketplace, a lot of installation artists have sacrificed themselves to the marketplace. I can't get over how often this is the case where I go into an installation which I think is quite wonderful and brilliant in various ways and I learn that the artist is selling the pieces!

CGC: Yes. Mike Nelson was selling works at Freeze Art Fair that were part of an installation. He was selling them independently and his gallerist was quite disappointed.

MR: The gallery was disappointed? Because normally a gallery has a hard time selling a whole room…

CGC: Yes, you're right, but this is a very special case. I don't know if you've had the chance to meet Robin Klassnik. He's an artist himself, and he began with his gallery completely altruistically. It's called Matt's Gallery.

MR: I think that it's not good. I've been struck by how this phenomenon that we just talked about has been around long enough now that one can speak of certain artists being more talented at making objects that will break apart than other artists. Other artists, when they separate the components of the installation,

you really feel like you're getting nothing. You see the individual part and it's nothing, and some artists clearly plan for it. If installation art in part started out as an attack on the system, it's lost the battle.

CGC: Some installations are conceived of as being physically obstructive, to be seen as a traditional three-dimensional architectural scale object. What are the implications of the fact that an installation can be penetrated or not by the viewer? In the latter case, is this not a pictorial form of conceiving of an installation, something that you look at without being in it? An example of this would be Walter De Maria's *Earth Room*.

MR: I think that's true in principle. In the *Earth Room* there's also the barrier sense that you can't get in, that you're not allowed to get in. I understand what you're saying, and I think that's true in part. The classic example is the Duchamp installation with the string, where you couldn't get in. The string was a prevention. You could say it's the opposite, it's preventing engagement. If a painting invites you *in*, this doesn't invite you. It's like, in part, turning its back on you. It's there to look at, but you can't see around the corners. The *Earth Room* in New York is a couple of rooms and you can't see all the way around, whereas a painting it's all in front of you. I think it's more physically obtrusive, usually, what you're describing, than simply like a painting. I'm not sure it's like a painting.

CGC: What do you think of the current situation of traditional artistic disciplines —painting and sculpture— and so-called new media, like video and installation? What is the place of installation art in this situation?

MR: I once wanted to do an exhibition called *Painting is Dead*, in which I would include every work of the last hundred years which seemed to announce that painting was dead, because painting never seems to die even though so many people expect its death soon. I think the fact that art continues to be collected and continues to be commercial means that painting, as well as

sculpture, isn't going to die, it just isn't going to have that kind of life. I think that museums now more or less bend over backwards to accommodate installations when they never used to, in general. I have the old-fashioned idea that art history will be made by the artists, and so unless great painters come along, painting will suffer; unless great installation artists come along, installation will suffer. I think that we live in an era and we have for a while where artists work in many media. The old idea that you meet somebody and you say «what do you do?», and they say they're a painter, no longer largely exists. They say they're an artist, and an artist can do anything. Anish Kapoor was a sculptor, but he's obviously a very good installation artist, a very interesting installation artist, and he happily turns to it if he can. So I think, in the present time, we see everything mixed together, and in the future, we don't know.

CGC: It seems the boundaries between disciplines have simply dissolved.

MR: They've dissolved, although it doesn't mean that there aren't people graduating from art school right now who want to be painters and will continue to be painters and may not do anything else. But the boundaries have dissolved, or dissolved a long time ago. Bernini was an architect and he was a sculptor. Barnett Newman made fun of sculpture, but then he made sculpture. Do you know what he said about sculpture?

CGC: Sculpture is what you bump into…

MR: … when you back up to see a painting. He was being sarcastic about sculpture, and then he made sculpture. I don't think there are any boundaries, really. In art school, there are, probably. Art school's are probably where there are still the most boundaries, I would guess. That has to do with teachers, getting tenure and artistic disciplines. Any field, any arena in which the people controlling the arena have to make categories, will maintain an unfree way of working. In an art school, they have painting department, sculpture department, and installation will continue to be part of the sculpture department…

CGC: And, as you said, there is the taste of the buyers as well.

MR: Absolutely. But now there are collectors who will accommodate installations. Panza is one, but many do.

CGC: Have you observed any important changes in the situation described in your book?

MR: I haven't been critical of myself since I wrote that. I haven't took my categories and looked around to see if there are things that have challenged my categorizations. So I don't know the answer to that, do you? What do you think?

CGC: I don't know. I don't have the answer at all.

MR: Have you seen installations that can't be fit into it? I'm not aware of it. What I'm aware of is more of the same: working directly with the space, challenging the space.

CGC: Maybe what is increasing is the range of materials, as you said before.

MR: I think internet, for example, is a raw material. That's like the difference between acrylic and oil. There are always new media. And the new media always affect the way things look, in fact. They do have an impact.

CGC: Do you think that the still current concept of theatricality, named by Michael Fried, leads to either a better understanding of the concept of space or to the challenge of the assumptions about it?

MR: In general, I think it persuades one not to pay attention to the space. Kapoor is wonderful for being theatrical, but of course, he's working with a great space. He's not working with a white cube; he's working with the Royal Academy and there are rooms, there are archways there seven meters high, you can try and

figure it out. Theatricality is more than ever with us. It has always been with us, in every which way; it's theatre, so it's rock-and-roll performance. I think at times artists are trying to compete with that. Artists want that, because theatricality is also popular. There's a kind of popularity to theatricality. When Jeff Koons did the installation of those photographs of himself with Cicciolina —he did it at least one time in New York, where I saw it—, it filled several galleries in a row. You can imagine all the crowds that came, and the theatricality of this. And it was an art exhibition. Koons obviously loves popular kind of arenas, so do many of these artists. To me, an extension of this is that it represents a dissatisfaction with the art world. The art world's too narrow. I think artists want bigger audiences than just the art world. I think some of this, in a certain way, relates to a reaction against conceptual art and minimal art as being art forms that address very tiny audiences. And these artists want big audiences, they're not happy with just the art world. They want to go somewhere else, and I think that's true of installation art in general.

CGC: Going back to Kapoor's exhibition, I went to his interview with Sir Nicholas Serota, and he said that it was the greatest space he had ever worked in. Do you think he has taken good advantage of the space?

MR: Oh, sure.

CGC: Which is the piece that you think is more successful?

MR: I love that piece that was like a train going. I'm not aware of the Royal Academy ever being given over to an artist like this. Up until recently they never did exhibitions devoted to single living artists at the Royal Academy; that's recent. I think it's great. I think it's fun, and great, and exciting, and if they do it again, it'll be fun to see somebody else use the space differently.

CGC: Before I visit an installation that I have already seen some photographs of, I always have a blurry idea of its size and structure. What do you think of

installation shots as a means for understanding these types of works? What are the effects on the viewer?

MR: It's a distortion, and it's the same as all images of works of art. They always present only an idea, and often an incorrect idea. It goes back to every photograph whenever one sees a work of art before one sees it, and how the colours aren't the same. You have no sense of the scale; it's inevitable that you think a big picture is small and a small picture is big. It's always the same, and installation art is more so. It's one more demonstration of how art is so different from so many other things that you need to be there to experience it. If you depend on pictures or whatever, you're really only getting half an idea.

CGC: Have you seen the Miroslaw Balka's installation at the Turbine Hall? What do you think of it?

MR: I like Balka. It's theatrical. That space demands theater, God knows. I don't know why I was slightly disappointed. I thought it was all too obvious. You saw it from behind, you wondered what it was like in the front, it was big and dark… It didn't have enough surprises to me.

CGC: For me, it's a bit like a James Turrell's work, but…

MR: … the opposite.

CGC: … but the opposite, using completely different mediums.

MR: That's a good way of putting it.

CGC: You have the feeling of penetrating a dense matter which you could disassociate from is mould, as if it was a cast.

MR: Right.

CGC: I think that is the effect of the black velvet, because it absorbs completely the light. I like his formal simplicity.

MR: Maybe Balka shouldn't make installations; he makes wonderful objects. I like his objects a lot. You probably didn't see it, but one of Muñoz's last works was here, at the Tate, in the Turbine Hall. That's a wonderful piece. If you can ever, look for pictures of Juan Muñoz's installation. It might have been the first one, *Double*…

CGC: … *Bind*. Yes, I think it was the first one at the Turbine Hall.

MR: I don't think there's anything that gives you a sense of what it was like to walk around in the space, and how mysterious it was. It was terrific. It was really terrific.

CGC: I can't figure this installation out at all.

MR: Yes. You don't know what it's like. You don't know what the space is like. Installation is impossible to photograph.

CGC: This may seem a bit naïve, but, now that some of my questions have been answered, do you think it is possible to define installation art in a few words? What is the place of space in it?

MR: Well, I think I try to in the beginning of my book. I forget what I said, but I don't have a new idea. What did I say?

CGC: You said that installation art is what happens when an artist is given a room to work in.

MR: I don't have any new ideas about how to define it. If anything, it takes more words to define it. It's more than a single object. It's still an issue of being more

than a single object. If a painting or a sculpture is a single object, an installation is more than that, and usually takes into account space in some way. Even if it's neutral in relation to the space, it still needs the space in order to complete it. The idea of the viewer completing the work of art was Duchamp's idea before there was something called installation. I think that's always applicable to art, but that's applicable to a lot of things; it's applicable to a baseball game. It's all of experience, a grand view of an ocean, for example. Always the viewer completes it.

CGC: Well, that was my last question.

MR: Thank you.

CGC: Thanks to you, it's a pleasure, an honour and a luxury.

> […] «es mucho más interesante: llevar a cabo una convulsión del espacio, del uso que se da al espacio, con el que no estoy de acuerdo. Que el techo no sea techo, y que las paredes no sean paredes. […] Es el uso convencional de los espacios lo que me gusta cambiar».

9. ENTREVISTA CON SOLEDAD SEVILLA.
Granada, 2010. Estudio de Soledad Sevilla.

Soledad Sevilla (Valencia, 1944), es pintora. Vive y trabaja en Barcelona, aunque mantiene estudio en Granada. Es una artista clave en el panorama español de los últimos cuarenta años. Su trayectoria se caracteriza por la extraordinaria versatilidad con que aborda ciertas constantes temáticas, como la investigación sobre el espacio expositivo (*Espacio Shakespeare*), la naturaleza y su indeterminación, la memoria (*Mayo 1904-1992*), el paso del tiempo (*El Rompido*) o el concepto de lo sublime. La singularidad con que estos temas son tratados por la artista y su constante actualización de lenguajes y medios de expresión constituyen las claves que la sitúan dentro del amplio contexto del panorama internacional. Ostenta el Premio Nacional de Artes Plásticas y la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes.

Tras obtener una beca para realizar estudios en la Universidad de Harvard, Soledad Sevilla comienza a proyectar obras que implican el desarrollo espacial de su obra pictórica. Su punto de partida en esta investigación será el lienzo *Las Meninas*, de Velázquez, del que le interesa, sobre todo, el juego de reflejos que comienza dentro y concluye fuera del cuadro. En Velázquez, esto revela un interés inusitado por el espacio que rodea a la obra de arte, que la artista traduce en el uso de una trama geometrizante, expansiva y envolvente, de características gestálticas. Soledad Sevilla construye su lenguaje bajo la influencia del expresionismo abstracto o el minimalismo —pues, como

ella asegura, sus principales referentes son Mark Rothko, Frank Stella y Sol LeWitt—, y pone en práctica estrategias adquiridas de estos movimientos. Utiliza los elementos plásticos que condicionan la estructura interna del cuadro para implicar en su composición el espacio circundante, lo que Fernando Castro Flórez también atribuye a una concepción gestáltica de la obra de arte:

> La expansión del espacio en todas direcciones se produce en la reticulación, siendo la obra un fragmento cortado de un tejido mayor; esa transgresión lleva «más allá del marco», desmaterializándose la superficie de lo pictórico mientras el material se dispersa «en un parpadeo o movimiento tácito»[239].

Ya sea mediante la repetición de unos módulos geométricos, como en sus obras iniciales, mediante el uso de la cuadrícula, o bien ubicando el centro compositivo de los cuadros fuera de sus límites físicos, todo ello es preludio de un salto que conlleva no sólo la ampliación de su lenguaje, sino también del soporte y el medio:

> Lo primero que propuse fue una reflexión sobre los elementos que se habían ido sucediendo en mi pintura durante la década de los 70, de tal modo que retrocediendo hasta el origen nos encontrábamos con la cuadrícula formada por líneas verticales y horizontales. Estos fueron los primeros motivos de análisis y desarrollo posteriores.
> Concluido el desarrollo de las líneas verticales y horizontales y la suma de ambas —la cuadrícula—, les iba incorporando paulatinamente las restantes figuras que habían formado parte de mi obra plástica, pero sin que hubiese interrupciones espaciales, de modo que la obra podía no tener fin. La idea era que envolviese completamente al espectador, sucediéndose por paredes, techo y suelo[240].

Su pintura transciende los límites del cuadro. La ruptura con esos límites y la expansión hacia el espacio es entendida desde una doble vertiente: desde la pintura, por un lado, cuando es el juego compositivo de los elementos plásticos sobre un plano el que la determina, y, por otro, desde la transición, más explícita, del papel o el lienzo hacia las barreras físicas del espacio, como el suelo o la pared. Es el caso de *Fons et origo*, una obra en la que

culmina toda una serie pictórica, y que ahonda en las mismas preocupaciones visibles en Walter de Maria, con su *Habitación de tierra*, y Antony Gormley, en *Campo*, en torno a la cuestión de la imposibilidad de penetrar una obra que se desarrolla en un medio tridimensional. En esa experiencia subyace un deseo muy evidente de otorgar a la pintura un carácter escénico:

> No soy escultora, no me interesan ni los elementos y objetos aislados ni el volumen. Es muy diferente pintar que hacer una instalación. Para mí, tienen en común su espacialidad. Cuando pinto, trato de reproducir la sensación de un espacio. Un espacio, que te recoge, que te atrae, que te envuelve. Algo atmosférico; que existe; como un olor o una luz o un sonido en el espacio, que quiere envolver al espectador[241].

Así como una luz o un sonido existen para los sentidos en función del espacio en el que se reflejan, los elementos que componen las instalaciones de Soledad Sevilla rara vez son independientes del espacio que ocupan; como la luz y el sonido, se expanden ocupándolo en su totalidad, adaptándose al molde que impone, y dependiendo ineludiblemente de sus propiedades físicas. Su comportamiento en el espacio, ocupándolo como lo haría una materia aleatoria y maleable, no difiere del de sus obras.

Aunque para ella es un terreno poco explorado todavía, en la actualidad se ha interesado por la investigación en torno al uso no convencional del espacio, como demuestra el proyecto no realizado *Te regalo un bosque*, donde, siguiendo la influencia más o menos consciente de artistas como Duchamp o Carsten Höller, desestabiliza la gravedad del espacio en el que se instala.

❒

CGC: Considero el espacio expositivo como un instrumento artístico en potencia que puede ser concebido no sólo como contexto de la obra de arte, sino como algo que le proporciona contenido: como un objeto, en lugar de un contenedor. Creo que aún hay un extenso campo para la experimentación

con el uso del espacio como tema y material de la obra de arte. ¿Querrías comentar esto?

SS: Para mí eso es definitivo y fundamental, a unos niveles altísimos. Por ejemplo, a propósito de mi taller en la Universidad Menéndez Pelayo de Santander, quieren que haga una exposición en la Sala Naos. Como imparto el taller con Simón [Zabell], he dicho que tenemos que exponer los dos, que no voy a hacerlo yo sola. Es importantísimo que me manden el plano, porque yo necesito saber en qué espacio tengo que hacer algo. Si no, soy incapaz de elaborar nada. Pues no me contestan ni me mandan el plano. Entonces, como no veo el espacio, no puedo hacerlo. Fíjate hasta qué punto para mí es importantísimo el espacio. Porque, de hecho, yo no soy capaz de elaborar un objeto en tres dimensiones como tal. El cuadro en dos dimensiones, sí, porque está ahí, en las paredes. Pero una obra en tres dimensiones, para mí tiene que tener una relación tan clara con el espacio, que como no me manden la imagen, no puedo elaborar nada. Necesito rotundamente ver cuál es el espacio en el que tiene que ir la obra.

CGC: Es como la materia prima que es el punto de partida, es como tener que modelar una cabeza en barro sin tener el bloque de barro.

SS: Exactamente. Yo podría hacer pintura sobre los secaderos de tabaco, pero cuando me planteo qué puedo hacer con ellos, simplemente rescataría una de esas construcciones maravillosas. Ya no habría que hacerle nada más a mi proyecto, desde mi punto de vista. ¿A dónde tendría que llevármelo? A Montenmedio, por ejemplo. Ahí, ese secadero pasaría a ser escultura —aunque no me gusta nada la palabra escultura, yo no quiero hablar de escultura—, pero pasaría a formar parte de otro espacio exterior que lo acogería y de la colección de obras de otros artistas que hay allí.

CGC: O sea, que el hecho de crear en tres dimensiones, de la nada, sin una referencia contextual, por así decirlo, es lo que no te funciona.

SS: No.

CGC: ¿Y por qué crees que te pasa eso, Soledad? Porque, como tú dices, a la hora de trabajar en dos dimensiones no te encuentras con ese problema…

SS: Porque yo creo que tengo un concepto espacial muy fuerte. Al tener el concepto espacial, más envolvente, en tres dimensiones, un objeto aislado no me interesa nada. El otro día daba una conferencia en Sevilla. El director del departamento de historia me dijo que hablara de pintura. Y yo hablé de pintura, pero hablé mucho de mis piezas en tres dimensiones. Comenzaba hablando de *Las Meninas*, y ponía el cuadro de Velázquez; luego, pasaba a los míos. Hablaba de que, a mí, de ese cuadro lo que me interesa es precisamente el espacio. Yo participé en la exposición que hizo el Museo Picasso, en Barcelona, *Olvidando a Velázquez. Las Meninas*. Esa fue una frase de Picasso. Por lo visto, Jaime Sabartés le dijo: «¿Vas a hacer una serie de *Las Meninas*? ¿Y cómo vas a hacer tú *Las Meninas*?». Y dijo Picasso: «Olvidando a Velázquez». Entonces, ese fue el título que se eligió para esa exposición. En la exposición, donde estábamos unos ochenta artistas —y además había unos Velázquez maravillosos—, solamente un Oteiza, otro artista, cuyo nombre no recuerdo, y yo, éramos los que habíamos tratado el espacio. El resto, no; el resto, los personajes. Una vez que yo dejo la geometría plana, que siempre la he visto integrada en el espacio, me pongo a trabajar con el espacio en dos dimensiones, pero el espacio de *Las Meninas*. Después hablé del *telón* que hice aquí, en Granada. Me pidieron una pieza que hiciera alusión a lo teatral. Por eso, pensé en el cristal ondulado y en el telón clásico de un teatro que, con una visión contemporánea, me permitía crear una estructura de suelo a techo y ocupar un espacio completo, y luego continuar con la pintura. Luego pasé también a proyectos no realizados, el de *Ven el agua como un palacio*, que también estaba pensado específicamente para la bahía, o el de los puentes de Brunswick. Cuando los puentes tenían que ser con luz, pensé: «¿Yo qué hago aquí?». En un puente no hay espacio… o hay demasiado espacio.

CGC: No hay fronteras.

SS: Exacto, no hay fronteras. Entonces creé un arco independiente y dos pasarelas laterales.

CGC: Que de algún modo acotaban el espacio.

SS: Claro, era una forma de acotar. Hablé también del *mapa* del hospital, de la *telaraña* para el jardín… o de *Te regalo un bosque*, que no se ha hecho nunca, ni se hará, para el CEART de Fuenlabrada. Piensas: «¿Aquí qué vas a hacer?». Me salían ciento setenta árboles colgados del techo, boca abajo. Primero, tengo una idea general de algo, pero sin formalizar y sin ver cómo llevarla a cabo, y es el espacio el que me da el pistoletazo de salida. Eso para mí es importantísimo.

CGC: ¿Por qué crees que tienes esa, como tú la llamas, concepción espacial? ¿La atribuirías al tipo de educación artística que recibiste? ¿A algún grupo de artistas con los que te hayas relacionado? ¿O a algún proceso personal en tu evolución como artista?

SS: Desde luego, a la educación, no, porque la Escuela de Bellas Artes ni siquiera era facultad. Por otra parte, estaba muy bien que fuera escuela, porque hacíamos estatua, carboncillo, figura, la modelo desnuda, el paisaje… que me aburría muchísimo. El paisaje no me salía nada. Así que mi educación fue muy convencional, se trataba de aprender unas técnicas. Después pasé al Centro de Cálculo… y tampoco yo creo que fuera el centro. Posiblemente, fue la influencia de José Miguel, de mi marido arquitecto. Él siempre ha sido un arquitecto muy fuera de la norma, muy artista, muy creativo. Y posiblemente fuera él quien me transmitiera esa sensación de que el espacio es una cosa ilimitada, que es como yo lo veo; lo que lo limita son los márgenes o las paredes de lo que te ofrezcan, mientras que un objeto tiene unos límites en sí mismo. El espacio tiene otros límites mayores, o puede desenvolverse hasta el

infinito, realmente. Ese es el tema que me interesa. Lo he dicho ya otras veces: es como la luz, como el sonido, o como el olor, que están presentes en el espacio, pero de otra manera, no como un objeto artístico. Así es como me gusta a mí enfrentarme al espacio y resolverlo.

CGC: Y, sin embargo, al mismo tiempo, cuando tienes que enfrentarte a un espacio abierto te encuentras con la dificultad de la falta de fronteras, de paredes.

SS: Sí, claro.

CGC: ¿Te sientes más cómoda trabajando en un espacio interior?

SS: Sí, porque siempre que me han llamado para trabajar en un espacio abierto ha sido para hacer obras permanentes, y ahí es donde yo me siento incómoda. No acabo de ver lo permanente, no acabo de entender algo tan sólido. En el fondo, a mí me gusta lo inmaterial, y por eso me sale el cristal, el humo. He pensado mucho en la pieza que me encargaron en Alfacar y creo que el cristal con el que iba a hacerla estaría hecho polvo, sucio y mal enseguida. Lo que planteaba era una espiral de cristal, de la que tengo muchas maquetas, incluyendo del montaje en el espacio que me daban. Pensaba: «Pero esto no va a durar nada. Bueno, pues que no dure». Yo soy así; yo no trabajo con hormigón, ni con hierro. No son mis materiales, no es lo que me interesa. A mí me interesa lo que fluye, lo que se transparenta, lo que es translúcido, lo que es capaz de comunicarse de un lado a otro, las entradas y salidas de la luz… cuestiones más espaciales. Era consciente de que aquello podía estar destruido al año. Después, pensé en la pieza del alabastro, porque tenía un despiece hecho de la disposición de los cuadros de la exposición en la galería SCQ, en Santiago de Compostela, el despiece de las dos paredes de cuadros. Había hecho unas plantillas con esos despieces, y los bordes estaban agujereados. Había hecho un corte en los bordes y cada plantilla tenía una numeración; ponía la plantilla sobre la parte de atrás de cada cuadro, la

pintaba con un rotulador y le ponía el número que le correspondía. Yo tenía en el cristal de mi estudio esas plantillas con todo el despiece, con los cortes, y estaba viendo cómo pasaba la luz por allí. Estaban hechos en una cartulina en un color marfil, un blanco roto amarillento, y pensé en lo bonito que era cómo pasaba la luz a través del papel de maneras diferentes, a través de los cortes que tenía. Por eso, luego lo llevé, cuando vi que no me cabía la pieza de cristal, a las cuatro paredes y en alabastro. En el suelo iba un espejo y en el techo, otro. Yo pensaba dejar abiertas las esquinas para poder entrar por los cuatro lados.

CGC: Eso me hace pensar en la iglesia de Tadao Ando.

SS: Ah, sí, la Iglesia de la Luz, claro. También pensé que, como no me cabía la espiral, y la plataforma podía ser más o menos cuadrada, le podría dar la medida que quisiera. Sin embargo, a la espiral no; la espiral necesitaba el espacio para girar y para que la gente pudiera entrar. Entonces pensé que, entrando la luz sólo por esas ranuras, de alguna manera iba a tener alguna relación con ese mundo que siempre me ha interesado de los secaderos.

CGC: Sí, tú misma lo dices, cuando hablas de cuando te obligaban a dormir la siesta: la luz que se filtraba por las rendijas de las ventanas es un recurso que usas ahora, y lo materializas de formas muy distintas.

SS: Gerardo Delgado estuvo en la conferencia de Sevilla. Cuando acabó, dijo: «A mí, lo que me sorprende es la frescura y la libertad con la que te planteas cada pieza, que no tiene nada que ver con la anterior». A pesar de eso, hay un hilo conductor, que es el espacio, que me da la idea. No es como la pintura, que la desarrollas por series, y siempre hay alguna recurrencia y otras cosas en común. Mis instalaciones van por libre.

CGC: Sólo después del minimalismo, el arte puede trabajar libremente con el espacio real, no ilusorio, que no se reserva sólo al campo del arte, sino que

pertenece al ámbito común de la vida diaria. ¿Crees que al menos parte del efecto que ejerce tu obra se debe al hecho de que el espacio es un fenómeno compartido por todos? Me refiero al hecho de que un espectador se adentre en una instalación que recree una situación que él puede contrastar con su propia situación.

SS: Yo creo que influye al espectador, no al artista. Ese siempre es un tema que se debate, y yo creo que el artista no piensa en el espectador nunca. El artista piensa en su trabajo, en su obra y en cómo llevarla a cabo. Luego, efectivamente, eso influye mucho en el espectador. En un ensayo que ha hecho Bosco Díaz-Urmeneta, analiza la escultura de Richard Serra junto a mis instalaciones. Él dice que las coincidencias de ambos se deben a que los dos creamos espacios. Richard Serra crea los suyos, de hierro, que son espacio, realmente. No está creando una escultura, está creando un espacio, eso es evidente. Incluso cuando divide una plaza en Nueva York, también está creando un espacio. Y yo creo un espacio también. Es el espectador el que pone su carga emocional, su punto de vista, su inteligencia, sus reflexiones. Yo creo que cada vez nos alejamos más del minimalismo, cada vez todo tiene que ser más narrativo, más descriptivo, más cargado de imágenes. Tienes que narrar lo que sea, con un discurso descriptivo. Los centros de arte ahora mismo están cayendo en esa mediocridad. Están bajándose a los niveles del personaje de la calle, que no entiende, y están cogiendo lo que es fácil de entender. Puede llamarse como se quiera: política, ética… pero es eso. No sé si con esto te contesto a la pregunta o no. Es que veo que es tan fuerte el peso del *ahora mismo*, de ese movimiento general, que se apodera de todo: del pensamiento, de la actitud, de la creación. Es que es mucho más potente una cámara de fotos, y la televisión, y las imágenes en movimiento…

CGC: Son más inmediatos.

SS: Claro, y lo otro está hablando de un arte recogido; por supuesto, de arte. No sé si eso otro habla de arte o no. Sin embargo, comprendo que la gente

joven se vaya a ello con una gran facilidad. Porque es su mundo, es su medio, es su momento, ellos nacen con el ratón en la mano.

CGC: ¿Crees que es posible crear un ambiente completo, que implique todo el espacio, y envolver en él al espectador usando una sola escultura?

SS: Sí, eso también lo considero posible, porque creo en la genialidad del artista. Seguramente, si me pongo a pensar, a lo mejor encuentro algún ejemplo. Hablamos de Serra, por ejemplo. Serra tiene cosas impresionantes. Para que una sola pieza pueda apoderase del espacio y ser contundente, tiene que haber un artista de verdad detrás. O Turrell; aquellos agujeros que había en P.S.1 en los años ochenta eran un agujero en el techo, esa era la pieza, y el espacio estaba medio en ruinas. Todo estaba destartalado y en ruinas, y allí estaba la pieza de Turrell. Y te sentabas allí y flotabas, porque veías las nubes, veías el cielo… Como el Panteón, sólo que sin la grandiosidad del Panteón, sino en aquel espacio tan poco pretencioso, tan humilde.

CGC: ¿Cómo abordas el trabajo en un espacio específico desde el comienzo, particularmente en las obras en que has tratado el espacio y su contenido como un todo inseparable? ¿Qué materiales o ideas tiendes a extraer del espacio concreto sobre el que vas a trabajar?

SS: Eso me hace pensar en otra pieza que me crea un conflicto. En Blanca, en Murcia, hice la pieza de la lluvia, que parece que estaba pronosticada a ser destruida por todos los camiones del mundo, cosa que no comprendo, porque me ceñí al espacio que había. Y la han quitado. Ahora voy, porque tengo que elegir otro sitio y estoy horrorizada, porque ahora se convertirá en una escultura. Al principio, yo sabía que era el sitio más feo del pueblo. Pero era una rotonda, y eso a mí me daba una posibilidad de no hacer escultura, sino de hacer un espacio público, en el que yo ponía varios elementos verticales de acero inoxidable pintados a tramos, de diferentes alturas, que estaban basados en *La habitación de la lluvia*. Cuando estuve haciendo las fotos, yo

veía que salían por allí los cubos de la basura y todo, y pensaba que aquello formaba parte del lugar. No había pretendido hacer una pieza exquisita de esas que pongo en un parque para que nos eleve. Pero ha habido que quitarla. Y ahora es cuando viene lo malo, porque no se van a meter los camiones, pero el alcalde quiere que la ponga en la puerta del museo. Como están todos los mástiles, a lo mejor hago otra distribución. No me extraña nada que me suponga un conflicto, porque yo no soy de hacer cosas en espacios públicos. El espacio me da la pista. Cojo lo que tengo, lo que haya, en este caso lo feo. No es que yo trate de hacer una pieza fea, sino que trato de que se incorpore todo, y de que haya un encuentro entre una cosa y otra, no que la pieza vaya por un lado y el lugar por otro. Allí, todo se comunicaba.

CGC: Es interesante eso que dices: incluso si algo desentona en un espacio particular, o no entra dentro de los criterios estéticos, a ti te gusta incorporarlo, ¿no?

SS: Esa plaza es así y no se puede cambiar. Yo era consciente de que estaba interviniendo ahí, de que no me iba con la pieza al jardín botánico, sino ahí, a ese espacio, a un pueblo de la provincia de Murcia sin ningunas características históricas especiales, ni bello, sino todo lo contrario. Pero no me importaba. Y lo prefería a irme al río, que es bucólico y es precioso. Pero acabar en el río haciendo un elemento aislado, como hay otros… Ahora, seguramente, le daré otra forma para que no sea un bibelot delante el museo.

CGC: ¿De qué forma concebiste *Espacio Shakespeare*? ¿Cómo altera esa obra la experiencia del espacio?

SS: Lo cambiaba bastante. Estaba dentro del Teatro Español, porque celebraban el aniversario del teatro. Abrieron las puertas para todo el que quisiera, que entraba y veía los camerinos, los interiores del teatro. El mío era un espacio de ensayos. Parece que nos imaginamos a los actores ensayando en el teatro, pero al escenario sólo llegan cuando ya hacen el último ensayo. Este espacio

estaba cubierto completamente con cortinas negras y vacío. Yo quité esas cortinas, o las corrí, ya no me acuerdo muy bien, y se forró de blanco. En algún momento, me planteé dejar esas cortinas, ponerles unos ventiladores para que se moviesen y empezar con un sonido, que acompañaría el movimiento. El sonido no sabía ni cuál.

CGC: ¿Un sonido abstracto, no una música?

SS: Abstracto, pero que hiciera referencia al viento, que tuviese alguna referencia que el espectador pudiera relacionar con los movimientos de las cortinas. Después se pasó a lo otro: hice la cuadrícula en las paredes, puse el espejo para doblar la imagen y creé unas lámparas que eran como unos triángulos. Había unas representaciones que se hacían, unas tres veces al día, de textos y personajes de Shakespeare —*Hamlet*, *Otelo*—, y entre todos ellos había unos diálogos que se habían preparado previamente. Estaban vestidos de época y sentados en mesas. Yo hice unas lamparitas con una sección triangular, de cartulina, que dentro tenían un fluorescente de luz. Cada personaje tenía su nombre troquelado en la lamparita.

CGC: ¿Y por qué la idea de doblar el espacio?

SS: Pues estaba trabajando en *Las Meninas*. Creo que estaba recién venida de los Estados Unidos. Y la idea del espejo y de ampliar el espacio siempre me ha interesado.

CGC: Algunas instalaciones se conciben para ser físicamente obstructivas, para ser vistas como un objeto tradicional en tres dimensiones hecho a escala arquitectónica. ¿Cuáles son las implicaciones de que una instalación pueda ser penetrada o no por el espectador? ¿No es esto último una forma más bien pictórica de concebir una instalación como algo a lo que mirar, pero sin estar físicamente dentro? Querría que nos centráramos en Fons et origo. ¿En algún momento, cuando estabas trabajando en ella, consideraste la posibilidad de

convertirla en una instalación penetrable? Porque, en cierto modo, me parece que es más como mirar una pintura, una imagen fija, a la que no puedes entrar, sino que contemplas desde un umbral, desde una cierta distancia.

SS: No pensé en que se pudiera entrar, porque, debido a esa especie de necesidad mía de apoderarme del espacio, si yo le daba acceso por los laterales, se convertía en un estanque. También en la Torre de los Guzmanes, en Sevilla, se hizo, y cuando yo planteaba la pieza, el responsable quería poner un estanquito en un rincón. Hay algunas obras, como esa, que necesitan ocupar todo el suelo, y no se me ocurría dejar algunos pasillos para poder acceder. Tampoco hubiera cambiado tanto la percepción de verla desde la entrada a poder circular dentro. Lo que sí fue importante y tuve que exigir en el último momento fue poner las piezas de travertino en *Temporada de lágrimas*. Ahí sí que me parecía importante entrar, porque se entraba por una puertecita y el espacio continuaba por los lados, y como había agua por el suelo, no se podía pisar. Ese espacio, el *Jardín secreto*, de Isozaki, tiene agua, y hay un cordón rojo para que no se entre. Ahí sí que había que entrar, porque las paredes eran diferentes: el despiece era el mismo, pero uno era el hueco y otro era el positivo. Entonces, la percepción era diferente, y había que entrar y oír el sonido del agua.

CGC: Si te quedabas en el umbral, perdías información.

SS: Exactamente.

CGC: Mientras que *Fons et origo*, en cierto modo, es muy plana. Es tridimensional, pero plana.

SS: Es muy plana, efectivamente. En *Fons et origo*, tenías el reflejo al fondo, y lo veías mucho mejor si estabas lejos que si hubieras tenido la posibilidad de acercarte. Estaban las líneas de algodón con la luz y el reflejo se producía allí mismo. Desde lejos sí lo veías, pero si te acercabas, no. Había, además,

una gota de agua que caía y provocaba esa oscilación en la superficie, pero ya está.

CGC: Yo pienso que es un acierto, porque, además, el hecho de no dejar a alguien que se acerque a ver cómo está hecho eso, aumenta la extrañeza del material, de los procedimientos usados. Incluso imagino que estando allí era difícil advertir que había agua en el suelo.

SS: Sí, lo sabías, lo notabas, no creo que hubiese ninguna duda.

CGC: Fue la culminación de la serie sobre la Alhambra.

SS: Sí, una pieza en tres dimensiones basada en las sensaciones de los reflejos de la Alhambra. Ahora seguramente no la habría hecho así, la haría de otra manera.

CGC: ¿Sí? ¿Introducirías algún cambio?

SS: La haría completamente distinta, no sería oscura. Sería mucho más transparente, más diáfana, más luminosa, no estaría en un espacio oscuro. Es que han pasado muchos años, y se cambia.

CGC: ¿Cómo evolucionó *El Rompido* desde que empezaste a trabajar en ella?

SS: *El Rompido* comenzó con una serie de cuadros. Empecé haciendo ventanas, cuya inspiración vino en Nueva York, viendo el Malevich, el *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*. Yo andaba buscando algo y pensé: «Esto es lo que yo busco». Y entonces comencé con las ventanas, los marcos, y luego el interior. La idea de las grietas que formaron parte de la pieza la tuve en Granada, cuando vivía aquí. Tenía unas fotografías de las dos grietas en el estudio, no porque pensase hacer nada con eso, sino porque simplemente estaban ahí. De

repente, un día, esas imágenes dejaron de ser mudas y se convirtieron en algo que me estaba pidiendo algo, así que dije: «Esto lo tengo que hacer». Yo estaba preparando la exposición del IVAM y aquellos espacios eran perfectos. Tengo, por algún lado, unas muestras, unas grietas de bronce. Empecé haciendo modelos pequeños de la grieta de bronce, y luego hice la maqueta que tengo en el estudio con la grieta de la luz. Esas incursiones a la isla de *El Rompido*, en esos veranos que yo pasaba en casa de unos amigos, el espacio de aquella nave… todos esos espacios abandonados eran fantásticos. En el interior de la nave, había unas grietas simétricas increíblemente exactas, una a la que le entraba la luz y otra a la que no. Eso me gustaba mucho, y las fotos estaban en mi estudio por eso, pero sin ninguna intención de hacerlo. Pero un buen día lo ves, y dices «bueno, esto hay que hacerlo», y te pones y lo haces. En este caso, tuve la idea primero, y luego tuve que adaptarla al espacio del IVAM.

CGC: ¿En algún momento te planteaste la posibilidad de romper la pared —aunque imagino que habría unas claras restricciones por parte del museo— para hacer la grieta de luz?

SS: No, la verdad es que no me lo planteé nunca, pero desde luego no me hubieran dejado… ¡Si no me dejaban hacer los agujeros para hacer los prismas! En lugar de eso, hubo que hacer unas paredes dobles para ponerlos. Con *El Rompido*, pasó algo gracioso, porque habíamos pintado primero el espacio de la grieta de bronce; lo otro tardó más en montarse, porque, como tenía la pared doble, lo pintamos después. Un día, un guarda de seguridad nos contó que se quedó asustado, porque pensó que había habido una inundación. De repente, aquello se había llenado de humedad, de grietas. Entrabas allí y la sensación era la de un espacio completamente enmohecido de humedades y desconchados, de ruinas.

CGC: Es que es una obra en la que no es posible separar ninguno de los elementos que la conforman: ni la pintura, ni las grietas… es como un todo. Sacas cualquiera de sus elementos y pierde todo su significado.

SS: No, no tiene ningún significado. Aunque después, en algún sitio, no recuerdo dónde, he visto una pieza oscura, de bronce, lineal, en una pared, que me ha recordado a la grieta de bronce, que incluso sola, puesta en algún sitio, podría tener impacto. Perdería fuerza, claro, porque es mucho más interesante con todo lo demás.

CGC: Es como si hubieras cogido esa sala en concreto, y la hubieras tratado como si fuera una caja de cartón, en cierto modo. Si coges una caja y le empiezas a hacer cosas, al final lo que queda es la caja con todo lo que le has hecho. La caja, el objeto en sí, es la sala.

SS: El objeto es el espacio ahí, clarísimamente.

CGC: Quizá más que en ninguna otra. Bajo mi punto de vista, un espacio interior, como la sala de exposiciones, o cualquier otro que podamos habitar, con suelo, paredes y techo, puede ser usado como laboratorio donde ciertas nociones abstractas referidas al espacio en general pueden ser fácilmente materializadas: dentro y fuera, arriba y abajo, vacío y plenitud, verticalidad y horizontalidad… Ese espacio puede ser usado para proporcionar más información sobre el espacio mismo o para cuestionar ideas preconcebidas sobre éste, como hace Richard Wilson cuando llena una sala de aceite. ¿Te has planteado alguna vez esa dinámica de contradecir ideas preconcebidas sobre el espacio?

SS: No, pero eso que estás diciendo me remite a los problemas que tengo con el espacio pequeño de la galería Soledad Lorenzo, que siempre dedican a poner obra gráfica, o lo que no cabe arriba. Eso me pone muy nerviosa, no me gusta nada. Para mi próxima exposición, estaba pensando hacer unas nubes. Las piezas ya las tenía, esas piezas de porexpán que me sobraron de cuando hice aquella obra fallida, *Sólo el mar en los ojos*. Me sobraron algunas y quería hacer unas nubes, así que les he pinchado alfileres de colores, como gotas de agua. Quiero hacer alguna más y otra pieza que realmente sea de

agua. Pensaba hacer una nube que podría estar en el techo, en vinilo, que tuviese un agujerito, una cuerda, y abajo un cubo. Le metería a la nube de vinilo agua, para que cayera finamente por una cuerdecita y la recogiera el cubo. Cuando el cubo se llena, se vuelve a poner arriba. Pensaba en hacer eso, porque estaba pensando en plantearme otra vez ese espacio, no para meter los papeles, sino para hacer una cosa nueva, y diferente. Pero nunca me he planteado el espacio como tú lo haces en la pregunta, que es mucho más interesante: llevar a cabo una convulsión del espacio, del uso que se da al espacio, con el que no estoy de acuerdo. Que el techo no sea techo, y que las paredes no sean paredes. Y me das esa idea. *Te regalo un bosque* es así, de alguna manera. Los árboles no están en el suelo, sino en el techo, y boca abajo.

CGC: Es un gesto tan simple como colocar el peso en el plano donde no se supone que está el peso, porque la gravedad los atrae hacia el suelo, pero no los atrae hacia el techo.

SS: Claro, es verdad.

CGC: Incluso podías usar también silicona, mejor que vinilo.

SS: Aún no sé cómo se construiría. Lo más importante ahora es la relación del agujero con la cuerdecita, para que caiga como tiene que caer. El agua que ponga arriba no será más que la del cubo, eso sí lo tengo muy claro. Abajo he pensado poner un cubo de zinc, y a lo mejor en vez de una cuerdecita le pongo más de una, para que haya más agua.

CGC: A lo mejor puedes ocupar un área mayor del techo y poner varios cubos.

SS: Sí, lo que pasa es que entonces hay que hacer más piezas… que también es posible, porque si no, una sola tiene mucho peso. No lo sé, tengo que hacer experimentos a ver cómo sería.

CGC: Esa idea de tener el agua literalmente encima, estando en un espacio cerrado puede ser muy inquietante y muy desestabilizante, por así decirlo.

SS: Ya, es que pensaba en eso. Es el uso convencional de los espacios lo que me gusta cambiar.

CGC: Al haber tenido que tratar, inevitablemente, con galeristas y encargados de museos, y teniendo en cuenta que siempre hay que ajustar el fin a los medios, ¿podrías decir que, de algún modo, esas relaciones han configurado tu lenguaje como artista?

SS: Es posible que sí, en cosas puntuales. *Las cosas como fueron* la pinté específicamente para la exposición de Art Nueve; posiblemente, pensando que es una galería periférica, que tiene dificultades, que es mejor darle una cosa más fácil. Después te das cuenta de que en eso te equivocas, porque no se vendió ni un cuadro. Pero, posiblemente, yo ahí estaba haciendo una concesión, de alguna manera, o adaptando un lenguaje a una situación determinada, para que funcionase en ese sentido, económicamente. Eso nunca es buena política, porque no funciona. Yo sabía muy bien que en la exposición en la galería SCQ no iba a vender nada. Es un espacio grande, y el director se lo plantea como que el arte son más cosas que el mercado. Posiblemente, nunca lo volviese a hacer.

CGC: ¿Qué piensas de la situación actual de las disciplinas artísticas tradicionales —la pintura y la escultura— y los llamados nuevos medios, como el vídeo o la instalación? ¿Cuál es el lugar de tu obra en esa situación?

SS: Es que ahí no tiene lugar mi obra. Solamente se queda para situaciones de segunda categoría, como es el espacio de Fuenlabrada. En galerías de más prestigio, no hay nada que hacer. No espero nada, porque el sistema ahora tiene otros presupuestos, otras coordenadas, y está pendiente de otro lenguaje. El mío no es el que se demanda, no es la moda, y no se va a incorporar nunca.

Ellos se ocupan del lenguaje muy último, muy contemporáneo, y lo mío ahí no tiene cabida. Y, además, es que de verdad hay mucho machismo. El lenguaje de un hombre es más potente, más brutalista. Lo que está dentro de la categoría de lo femenino no se tiene en cuenta. No es que no interese, sino que es de menor categoría. Una mujer que trabaje dentro de las coordenadas de lo masculino, sí, o que coja el tema feminista por los cuernos y que se dedique a eso intensamente. Pero sin hacer proselitismo, sino simplemente expresándose en términos femeninos, no. Es decir, cuando yo hago la instalación Temporada de lágrimas, estoy hablando de la guerra, pero no estoy sacando la metralleta y la sangre. Hubiera tenido mucha más repercusión si pongo unas fotos de soldados muertos.

CGC: Es que las metáforas sutiles no interesan, porque muchas veces no se entienden. A alguien que no hile fino, se le escapa el significado. ¿A qué tipo de problemas puedes dar solución cuando trabajas previamente con maquetas, en términos de estructura y materiales?

SS: A muchos. La maqueta me resuelve muchísimo. Todo: cosas espaciales, el tema, incluso problemas que no había visto antes. Por ejemplo, en *Ven el agua como un palacio*, la frase se tiene que leer desde dentro. Yo la escribí en el techo, troquelada, y viéndola desde arriba, pero, cuando estaba mirando la maqueta, me di cuenta de que se leía al revés. O en el caso de *El Rompido*: yo quería que la imagen fuese simétrica, y para eso tuve que hacerlo en espejo, no como yo la hacía, en paralelo. Para eso te valen las maquetas, para ver cuestiones espaciales, pero también estructurales, y de materiales. Muchas cosas las veo en la maqueta, en el dibujo no. La maqueta te ayuda mucho.

CGC: Y, supongo, porque pasas de trabajar en dos dimensiones a tres. Imagino que en la maqueta te figuras el espacio, que se convierte en algo más accesible, algo que puedes contener, abarcar fácilmente. Si se trata de un espacio a tamaño natural, es mucho más difícil verlo. La visión del espacio es menos sintética.

SS: Claro, y es más difícil averiguar los problemas. La maqueta es un modelo a escala. Para *Montaña mágica*, cojo un tablón de madera, que en la realidad puede tener dos metros, y lo pongo en esa base que he creado, que responde a la ladera en la que se va a sustentar. Entonces, veo que lo pincho por un lado, pero se me sale por el otro, porque la base no es lisa. Entonces, veo que en vez de un tablón, tengo que poner tres. Voy a adaptando la forma de algo que es rígido al terreno, y veo también cuál debe ser el ancho de las maderas, para que tengan el efecto que yo quiero. Si no haces el modelo directamente sobre la realidad, te puedes colar muchísimo. Tienes que hacer primero la pieza a escala.

CGC: ¿Dirías que cuanto más simple se quiere que parezca una obra, más difícil es de llevar a cabo?

SS: Sí, seguramente. Captar lo esencial y que se quede sólo en eso, que es lo simple, eso es lo más difícil de conseguir.

CGC: ¿Hay algo en particular que te preocupe cuando trabajas en el estudio? ¿Cuáles son los principales condicionantes, o no tienes condicionantes en absoluto?

SS: Yo creo que, como artista, el principal condicionante es el tema, que es muy importante para mí. Estoy pensando en la pintura: si no tengo tema, no soy capaz de ponerme a pintar. También me cuesta lo que viene después, que es que ese tema que te da la salida puedas abstraerlo de alguna manera. Que no sea descriptivo, que no sea narrativo, que no sea figurativo, aunque esté contando algo. Por eso, el tema de las maderas surge a partir de la imagen de los secaderos, pero a mí me gusta la solución que le doy, porque desaparece el secadero, se convierte en otra cosa, en una abstracción. La madera está presente, pero, por la manera en que la voy elaborando, creo que desaparece el objeto, la figura, y se convierte en otra cosa. Ese sería el condicionante, que es de alguna manera metafísico. No hay condicionantes de otro calibre. Es el

hecho de tener un objetivo, pero sobre todo un tema entre manos, algo que me sacuda y me estimule.

CGC: Esta respuesta implica que te mantienes deliberadamente al margen de una moda por la defensa de una sensibilidad particular, de los valores que tú aprecias.

SS: Sí, pero ni siquiera es una postura de tomar postura. Es una cuestión vital. Es algo que es consustancial a mí, que es inmanente. Yo necesito que la creatividad llegue de algo que me haya impactado. Es algo que no sé dónde está. Es difícil de saber. Granada, por ejemplo, es una fuente de inspiración para mí, y sigue siéndolo. Últimamente, pensaba en que el tema de los secaderos no lo tengo agotado. Aún quedan los interiores. Ya he hecho lo epidérmico.

CGC: ¿Hacia dónde dirías que se mueve tu obra en la actualidad?

SS: Pues yo sigo manteniendo esa idea de que nos pasamos la vida pintando el mismo cuadro. A lo mejor no, pero pensaba que la pieza que expuse en SCQ está relacionada con *Las Meninas*. *Las Meninas* tiene que ver con la cuadrícula, pero también con los campos de color. Las instalaciones van por otro lado, porque el espacio que me ofrecen es el que ataco con lo que tenga. Y ahora mismo estoy en crisis total y absoluta, así que no te puedo contestar. De momento, sería estupendo que pudiera tener un parón y que no me creara malestar, para volver sobre mi obra con una perspectiva, una cierta distancia.

«Todo el mundo sabe el aspecto que tiene una escalera. Pero si la llenas y le das la vuelta, y la pones boca abajo, o con lo de dentro fuera, se convierte en algo psicológicamente diferente. Hace algo extraño a tu sentido del espacio».

10. ENTREVISTA CON RACHEL WHITEREAD.

Londres, diciembre de 2009. Estudio de Rachel Whiteread.

Rachel Whiteread (Londres, 1963) es escultora. Trabaja en un estudio al este de Londres. A lo largo de los años, ha adquirido una amplia reputación internacional, gracias a la concesión del Premio Turner, en 1993, o su papel como representante de Inglaterra en la Bienal de Venecia de 1997. Fue una de las principales protagonistas de *Sensación* [*Sensation*], la exposición celebrada en la Saatchi Gallery ese mismo año, que agrupó a los miembros de una generación conocida como los Young British Artists.

Su primera escultura pública, *Casa*, fue objeto de una intensa polémica, representativa de la desconexión aún vigente entre la opinión pública y la recepción del arte contemporáneo. Se trataba del vaciado de una casa victoriana que estaba destinada a ser demolida poco después. Lo que el público entendió como una amenaza fue la necesidad, implícita en el proceso de obtención del vaciado, de destruir la casa, el molde de la obra. La incompatibilidad siempre presente entre arte y funcionalidad no fue entendida y resultó en la demolición de la propia obra unos meses más tarde.

Desde entonces, otros de sus importantes ejemplos de escultura pública han sido *Holocausto* [*Holocaust*] (2000), en Viena, o *Monumento* [*Monument*] (2001), diseñada para el proyecto El Cuarto Plinto, en Trafalgar Square. Su obra ha viajado por Europa y los Estados Unidos, llegando hasta museos como el MoMA.

A pesar del consenso de la crítica en catalogar estas obras como esculturas en el espacio, no como instalaciones, la singularidad de su asimilación del espacio como material de creación reside en su uso literal como instrumento, como objeto de transición hacia otro objeto definitivo *hecho* de espacio. Así sucede en sus obras a escala arquitectónica, como *Espectro*, o *Habitación*. Las posibles semejanzas entre el espacio expositivo y el espacio doméstico son puestas en diálogo mediante la exposición simultánea de ambos:

> Todas mis piezas de habitaciones —o cualquier pieza arquitectónica que he hecho— realmente tienen que ver con observar. Hay un sentimiento de perplejidad sólo en mirarlas y pensar: Vivimos en este tipo de lugar. ¿Cómo funcionamos físicamente en un sitio así?[242]

De esta forma, cuestiona la realidad usando la realidad misma, ofreciendo objetos que han sido fabricados a partir de certezas. Esto comprende no sólo el espacio arquitectónico, sino también todo tipo de objetos susceptibles de llenarse, no tanto de objetos macizos que pasarían de ser el molde mismo a ser la forma de la que se extrae el molde.

❒

CGC: I see the gallery space as a potential art instrument that can be conceived of not just as the context of the artwork, but as a provider of content: as an object rather than a container. I believe there is still a wide field for experimentation in the use of space as a material and subject of the artwork. Would you like to comment on this?

RW: To explain the way I've always approached space, I think I have to start right from the beginning, when I was a student. When I made my degree show, I made lots of works that fitted within a space, but it was a little surprising; things were behind doors, so I wasn't using the room as a traditional kind of gallery space. It was more a way of placing things on a canvas, in a way. I had been

trained in painting and then I did my post-graduate in sculpture, and the same thing happened when I did my post-graduate show. Even though I was making these very fragile works I ended up showing in the sort of metal workshop, and hiding things onto machinery, and behind doors, and just really responding to the space rather than trying to treat it as somewhere with white walls. It just wasn't like that, and it excited me to show the work in that way. Then, when I left college, the first exhibition that I ever did was at a place called the Carlile Gallery, which doesn't exist anymore. It was a very small, almost like domestic space, but a shop space, and in that, I decided to show four things. There was a cast of a wardrobe, the cast of a bed, or the underneath of a bed… What was the other thing? A wardrobe, a bed, a dressing table and a hot water bottle. So they were the four elements that you would have at a small living space. That then led me to think about another kind of space, which was *Ghost*, which was the first room piece that I made. It was always about reversing and putting things in spaces, but also using spaces. It's just something that I've always done, and played around with that language, and made it my own, really. Now, obviously, things are very different, because I show all over the world and you can't always be in complete control as to where is something, how something is shown, especially if somebody owns it. You have to make compromises, but that's fine as well. I think I'm quite an unusual artist in many ways, because I make such large objects, and some of them are quite site-specific. So if someone is prepared to take that on, I really have to just go with it, in a way, and let them take on another life when they go somewhere else.

CGC: Only after minimalism was art able to freely deal with real —not only illusory— space, which is not reserved exclusively for the field of art, but belongs to the shared field of everyday life. Do you think that at least part of the impact of your architectural works is due to the fact that space is a phenomenon shared by everyone?

RW: Yes, probably. The way I started with this notion of casting space was a very simple, grounded thing. So I would say yes to that. I think that it was really

about trying to feel what was under there, or understand what was in there. And by making these places concrete, it becomes a sort of testament to them. I've only ever made work that's been, somehow, in the world already.

CGC: How did you come to the idea of casting space? Were you concerned with any theory on space in particular?

RW: No. I had read a lot of Bachelard when I was a student, but I think it really came from a simple idea of just trying to make something solid, make space solid, take the notion of something that was very abstract and ephemeral and make it this solid object that you had to walk around. When I was a student, I made sculpture, but I didn't really make sculpture. I was always struggling to get something to actually sit in the middle of the floor that you could walk around. Not that that's how you define sculpture, but that was a way of linking it to the sculptural language. And it took me a long time to figure out how to do that, and I think that was part of the process.

CGC: Is the whole of your work related to the idea of the inexistence of void?

RW: Not necessarily now, but I think it maybe started like that. But then a language develops, and within a language you have lots of different ways and nuances of using it, and that's essentially what I've done and I made. I really wanted to make a way of making a sculptural language from those initial ideas. But it changes. I think if you're an artist and you've been fortunate enough to work with a language that you've developed, then it's like a writer or a musician, that has so many different connotations that you can play with. I would find it very debilitating to just stick to certain rules. You have to be able to change, or, otherwise, you'll just get bored. I would get bored.

CGC: Do you think it is possible to create a whole environment involving all of the space and envelop the viewer in it using only a single discrete sculpture?

RW: Yes, completely. I've certainly done that before: placed one thing within a room, sometimes a room that has a lot of history written on its walls, and the conversation becomes between the object and its surroundings.

CGC: How do your architectural objects alter the experience of space?

RW: Well, it depends what it is, or where it is.

CGC: What about *Room* and *Ghost*?

RW: When I first showed *Ghost* at the Chisenhale Gallery, which was a very small room in a very large space, it was really about trying to make this a quite humble space, domestic space, which wasn't cosy at all. *Ghost* was cast in white plaster and then put on a floor, a grey floor with white walls, a concrete ceiling and no windows, and it was just literally making a sort of cell within a bigger cell, I suppose. When I made *House*, that was very much the same thing, but the street was the room, was the environment. So always is the same thing; I just respond to what's there and I often work very hard to make something go in a particular place, but it doesn't necessarily stay there. That's maybe how something starts, but it's not necessarily how it ends.

CGC: How did *Ghost* evolve since you began working on it?

RW: Well, I was a very young artist. I had no money whatsoever, and no reputation. But I had made this small show which had had a lot of interest. From that I managed to get two grants, two small grants to help me make the work. I had no car; I used to cycle up to where we were making it with plaster bags on the back of my bicycle. It was an act of love and it took three months to cast it, and then we took it back to the studio. My now husband helped me install it in the studio. The whole notion of it was, according to the words that I used when I wrote the proposal, that I wanted to mummify the sense of silence in the room. That was how I put it, and that's been something that's been with me for twenty years.

CGC: How was the experience of working in the Turbine Hall?

RW: Very different. That was very public, very stressful. The problem with somewhere like the Turbine Hall is that it is enormous, it's gargantuan, and you don't realise how big it is until you start to try and work in there, or think about working in it. And the other problem is that the Tate has a very small budget to make such a large work. I think every artist that's worked in there has really had to struggle financially to make the work. I had this idea of doing something where I wanted to make a sort of celestial landscape within this very grey, foreboding space. I was working with boxes and I wanted to make something that was also recyclable, that wasn't something that had to be stored or had another life somewhere else. It was purely about making it for that moment, and then it would disappear. So we found a material that we could use, that would be recycled at the end of it, and just ended up again as street furniture, or plastic bins, or whatever it was being used for. So I had a notion of what I wanted to make and how I was going to make it, but it wasn't until we were actually in the space that I could build it, because you can't work out the scale. We cast, I think, ten thousand boxes, and then we just moved them around, tidied them up, stuck them together and left them there.

CGC: As far as I know this could be seen as your first installation, as what you normally do are, to a certain extent, traditional three-dimensional objects. What were the implications of conceiving *Embankment* as a penetrable installation? What do you think were the responses of the viewers?

RW: I was very much interested in the viewer to participate in it, and for children to get lost in it, and to play games in it, and just enjoy being in this space. I wanted children —without wanting to sound sentimental using the word children—, because it's still a certain kind of naivety in the way a child looks at something, and say: «Ahhh!». I wanted that feeling of awe, which you can get within a landscape. I think all of those things like that were the participatory element of it. I wanted the viewer to be able to see it throughout

the Tate and to look down and have the same effect. It's almost like wanting to go and play in the snow. I think that all worked very well actually. I think I achieved my goal a bit.

CGC: In my view, an indoor space, like the gallery space or any other kind that we can inhabit, with its floor, walls and ceiling, can be used as a laboratory where certain abstract notions related to space in general can be easily materialised: in and out, up and down, void and fullness, vertical and horizontal. This space can be used to provide more information about the space itself or to challenge assumptions about it. Do you see your big architectural works in these terms?

RW: I think making pieces like the staircases is a good example of how to almost turn something that's absolutely understandable; everybody knows what a staircase is, everybody knows what a staircase looks like. But if you fill it up, and turn it round, and turn it upside down, and inside out, it becomes psychologically a very different thing. So it does something strange to your sense of space; it makes you physically think about something in a different way. And I think that this is close to very early Nauman films of the way of doing strange walks in the square. It does the same thing, it turns your view of how you're supposed to physically and psychologically react to something into something else. And then, sometimes, it depends on where they're placed. That's often to do with how the curator wants to place something. For instance, at the Venice Biennale, that piece that María [de Corral] showed was very powerful. You walked in, it was there, and there were works around it. I think that there are sculptures that work in that way and they can have a dialogue with any space that they're shown in.

CGC: Now that you mention Nauman, although I have read a lot about it, I would like to hear from you how *A Cast of the Space Under My Chair* influenced your work.

RW: The first Nauman show that I saw was a very long time ago at the

Whitechapel Gallery, when Nick Serota was there, and I thought the work was wonderful. It was very effective. I didn't really understand it. I was maybe a first year student. I had actually completely forgotten about *A Cast of the Space Under My Chair*, and when I started to make cast works, starting with *Closet*, *Manty*, *Shallow Breath*, spaces underneath beds and so forth, I didn't really think about it at all. Then I cast *Table and Chair*, and then I had obviously looked at Nauman's and thought «oh, actually, yes, there's obviously this space underneath the chair», which he did. I've met him a number of times and asked him what he thought about that, and he said: «You've done something completely different. Mine was just a notion and it was just a moment, something that I thought about at the moment. You've just plowed and plowed at the same field, and you've come up with very different things». So he was very flattered that it had been the starting point in some way. I think for any young artist to make truly original work is extremely difficult, if not impossible. There's just so much that's been done, there are so many influences, and there's so much information in the world now for finding out what other people do. But, yes, it was just an influence, I think. I have no great thoughts about it; it was just something that I did in order to move me on to something else.

CGC: What do you think of the current situation of traditional artistic disciplines —painting and sculpture— and so-called new media, like video and installation? Where do you view your work in this situation?

RW: I think my work's probably very traditional. I use computers a little bit now, in a way, to help make drawings and figure out how to make something. That's very new for me. Only in the past couple of years I've done that. It's not that I'm against it, it's just not really how I think. As you can see in the studio, I think visually and materially. I just have a thought and I draw it, or write it, or take a photograph of it. It's not really in my nature to log it down on a computer. I understand now, with the technology and everything changing, of course it's important to look into all that and startworking with it. I'm no Luddite, but I think

it's also interesting how even though there is this fantastic kind of change in technology and people are making work in very different ways, records and LP's are also coming back. I went to see *White Ribbon*, the Michael Haneke film that just won the Palme d'Or, and it's purely shot in black and white. It looks like a Tarkovsky movie. It could have been made forty years ago, thirty years ago. The James Cameron movie that's coming out, that is the most expensive movie ever made, —something like *The Lord of the Rings*— could never have been made before. And again, with music, there's so much electronic stuff that can happen, but there's nothing like a Stradivarius to make someone happy. I think if everyone can work with these and play these two opposite ends of the spectrum then we're in a lucky time. And there are so many more new materials being developed. I'm working with things that aren't so toxic. It's just a great change in awareness of how to make things.

CGC: What is your personal relationship with painting? There are many painters, from Hans Holbein to Barnett Newman, who seem to take the air out of their paintings, as you do in your work.

RW: I love looking at paintings. I don't really paint anymore. I make drawings, quite painterly drawings, in a way. I certainly don't paint on a canvas and I never really have done it. I did for maybe a year, when I was a student, but Holbein, Vermeer and Piero della Francesca are three of my favorite artists. There's something about the stillness that you can capture in a painting on a two-dimensional plane, rendered in three dimensions, and I suppose that's to do with the domesticity, or the very early perspective of Piero della Francesca. I love the way his perspective, or sort of lack of perspective works. I think for all of those reasons there's a stillness and a sort of an arresting moment in time that can be captured in a painting, which doesn't necessarily happen within three dimensions. So it's always been a big influence on me, but it's not something that I do.

CGC: I've read that the edges of the painting have given you problems.

RW: Well, when I'm painting myself, yes. That's why I stopped. I got frustrated with the four corners.

CGC: And what about your series of doors? I find certain parallels with painting in their depthlessness and the idea of the threshold.

RW: Yes, they are as close to a painting as I've ever made, really, and I'm still making work with doors. It's something that I'm very kind of interested in. But that's a door, not a canvas; it's an object, not a canvas.

CGC: The fact of doing impenetrable objects, which is what traditional sculpture does, goes together, in your work, with the fact that they are casts of an empty space, which is the raw material of installation art. This is the way I think your work challenges the idea of both sculpture and installation. Would you like to comment on this?

RW: Yes, but they're not necessarily all impenetrable. Many of the works I've made are transparent, so they have an interior to them. I'm very interested in making the interior of something, but I'm also interested in the interior of the interior. There is a piece, for instance, that I made, called *Ghost Ghost*, which is the cast of a very large doll's house. It's made in resin and you can see inside it, you can see the staircase inside. I've been making this piece with the doors where they're transparent, where you can see the front and back of the door at the same time. I'm very clear that I work in all sorts of ways. It's never just one; it's not just a flat color or a flat plane. You can look inside of something as well.

CGC: In your work, you offer a peculiar representation of reality, which is more like a presentation and consists of using a real object, a room in many cases, as the raw material to obtain something that questions reality itself. Could you speak a little more about artifice and the nature of representation in your work?

RW: I will always choose an object, or choose a room, or choose a building, or choose a whatever; I make a choice. I decide what it is I want, and I make a choice, and I use that thing. I've made staircases in the past. I've seen the staircase that I want to cast; I can't cast it, so I make the mould, so I make the representation of it. I don't think that's artifice. I think that's purely about understanding what you use. You're utilising what's there and understanding how you can do it. I can make a complete facsimile of something, but I wouldn't call that a representation of something. I would call it a facsimile: it's a copy rather than representing something. I'm not changing it; I may change it by turning it over, or… Look, here's a really good example I've got. This is a tin can, which is the cast of a tin, the inside of a can. It's cast in a material that's terracotta, which has iron powder in it which you can then rust. It still looks like a tin can, but it has nothing to do with a tin can. It's very heavy. So that's a very good example of just simply changing something very slightly and making it completely different.

CGC: Is it solid?

RW: Yes. You can pick it up.

CGC: I see. It looks like bronze at first sight! In my view, you literally dematerialise the walls of a room in your big architectural works, and materialise the things we tend to think of as being intangible, as James Turrell once said on his own work. I think the starting point of both of you is darkness. One of the differences between Turrell's works and yours is that the matter that fills your spaces is excluding, whereas Turrell uses light, which enables the viewer to penetrate the space. In spite of this, in his work, light seems to exist as an independent body. It seems to be a dense matter that could be dissociated, as in your work, of the mould that contains and gives shape to it. How do you see your work in relation to his?

RW: I've never really thought about it in that way. I suppose there is a relationship,

but with his you enter it, and with mine you enter the outside, so you look at it rather than look in it, or be in it: you look outwards. I think we're working with very different things, even though he's architectural. His work is very elemental, I would say, which mine isn't at all. I mean, I'm interested in elemental things, but it has never really gone into the work. I think I know what you're getting at, but I wouldn't say that we were close relations in terms of our work, or how our work is made. I think I come from a very different starting point to him.

CGC: In terms of structure and material, what type of problems can be solved when you work beforehand with maquettes?

RW: I don't really make that many maquettes. I most often just work it out with the mould. There are staircase maquettes here, because that's with the much larger works. It was just to do with simply making a turning of the work, which I couldn't physically do with the staircase, so I had to just make something small like that. And that was before I made computer models. Now you can do computer models, but I still prefer to have a three-dimensional thing.

CGC: What is your favorite material to work with? Does material have meaning by itself?

RW: I think I love the simplicity of plaster. I love the way it's just a one-shot process that you can make anything with. You fill it up, remove the mould, and you have the object. That, and the childish way in which you can do that, approach that. I've always loved it, the catalytic reaction of powder and water. You put these two things together and make something solid. It's a very nice thing.

CGC: Why casting and not carving? Have you ever considered the possibility of working in marble, or any other kind of stone?

RW: No. I've made one thing in marble in my life. I love marble quarries. I think

they're extraordinary things and I love the idea of just taking this immense lumps out of the landscape and carving them, but it's just not what I do.

CGC: Is it that you want the process to prevail or is it more that you like the imprint of the objects that you cast?

RW: I like the imprint of the objects and I like the history of the objects. I think carved marble is a very difficult thing to work with. It's very sweet.

CGC: Do you usually keep working on your pieces after they have been cast?

RW: Not really. I maybe do a little bit of finishing up on them, but not generally. I quite like the process of the making of something to be on the surface. We may need to lacquer something up, or wax it, but generally it's not much more than that.

CGC: It seems to me that your work could be grouped into two: there are, on the one hand, casts of objects, and, on the other, casts of spaces inside objects that produce a negative of them. It makes me think of the different stages in photographic developing. I guess there are two different processes in both cases. I guess the processes in both cases are different. Could you talk a bit more about it?

RW: It's something that people have said in relation to my work, the sort of negative/positive of photographic things. It was never something intentional. I use photography a lot in my work, but that's more as an aid to ideas, and just thinking about things, and jotting things down. Instead of making a drawing, I'll take a photograph. The idea of photography now has also changed so much. There isn't a positive and a negative in digital photography; it's a digital image. It's not something that I think about, really.

CGC: And what about in terms of manufacture?

RW: The manufacturing process is always a means to an end. It's not that I'm trying to make a sort of specialised manufacturing process. It's always a means to an end. I want to make something and I find a way of doing it. I'm not getting hung up about how to make it.

CGC: In the past, you have stated that «*House* was very simply the cast of the inside of a house in concrete»[243]. This leads to the following question: would you say the simpler you want an artwork to appear, the more difficult it is to carry out?

RW: Well, I think many an artist would say that. I think that it's very hard to make something look effortless, whatever it is. And to be able to do that is a real art, an art in itself. I think it's like the element of chance with something. Is it Matisse who used to just throw colored paper down to just try and make the most beautiful abstract connection between the colors? Sometimes they looked great, sometimes they didn't, and if he ever tried to repeat it, it always looked very staged. It's a similar thing.

CGC: Would you say that this apparent simplicity is one of your aims?

RW: Yes. I've always tried to make things look very simple.

CGC: Could you tell me something about the process making of *House*?

RW: We had to build a house within a house. We had to lay foundations and start from the ground up, and cast it, and then we literally removed the house. It was no different, really, to the process of the very first sculpture I made, which was *Closet*, thereby simply using something as a mould. It was an object that I used as a mould. So it sounds simple, but it wasn't simple at all. That was the intention, just to make it.

CGC: I find there's something tricky with a work like *House*, in the sense that it

is an architectural work which is not functional, because it is a sculpture, unlike a piece of architecture, which always has a function. Maybe that was one of the reasons that prevented *House* to be part of the urban landscape, apart from all the stupid polemic around it.

RW: I think people either loved it or hated it, and many people loved it, but many people hated it. I think that one of the reasons people hated it was because it was so humbling as an object. What was originally kind of grand, this big Victorian family house, we made it seem very small. And I think a lot of people were thinking: «Is this what we worked our entire lives? To find a house like this to bring up our families in?». And I think a lot of people were a bit upset by it, because it was very confronting. That's one of the reasons. And other people said «if this is art, then I'm Leonardo da Vinci», and all those stupid comments. This was before Damien Hirst and before all these others, so it wasn't the same. Things didn't get the same media coverage as they do now. Everybody just jumped on it. It was something that had caught a lot of attention and people got very excited about trying to shout the loudest about it.

CGC: I think it is even more present now than if it was still standing.

RW: Yes, I know, I think you're right. I think if it was still standing, it would be covered in graffiti. I'm trying to work on another project now, and I'm making the first piece in Norway. I'm casting small indigenous buildings and leaving them in places. They are very humble things and not necessarily in very popular places, places that are really quite remote. I'm just trying to do this sort of build up my own kind of architectural museum, but around the world. And that's, I suppose, fifteen years after making *House,* my kind of reaction to that.

CGC: To what is your work moving towards now?

RW: There are all sorts of things going on. I'm doing a big drawing show, which is the next thing, in January. I'm making very small things and I'm making

some very large things. I'm working on some big outdoor projects again. For a couple of years, I literally just shrunk back down and worked in the studio very quietly on my own. Now I'm beginning to move out into the bigger objects around the place again. So I'm just getting on with it.

CGC: Is there something that particularly concerns you when you are working in your studio? For instance, the danger of losing or breaking the unique object that you're using as a mould?

RW: No. I've spent a long time choosing it, and I know what I'm doing with it. I'm not being sentimental about it.

CGC: I have always been amazed at those buildings with bricked up windows and doors. We call them blind buildings. Are they one of your sources of inspiration?

RW: Yes, it's something I've got lots of photographs of. I've taken photographs like that all around the world for years.

CGC: Are you inspired by the Laurentian Library, by Michelangelo?

RW: It's something that I've seen and it's wonderful. But no, I wouldn't have said that was a direct inspiration. My inspiration is far more contemporary and urban than art historical and grand. It's where I get my kind of inspiration from.

CGC: What about your installation *Village*? Have you recently been picking up the thread of that work?

RW: No. I've put it away now for a bit. It will come out again. It got much bigger, actually, after Málaga, and I showed it two or three more times, but it's just hard work to put up. It means that two assistants have to be virtually fully employed doing that. So I have just put it away for a bit.

CGC: Could you speak a bit more about your unrealised projects?

RW: There aren't that many unrealised projects. There are things like the Ebbsfleet Landmark Project, which I made a proposal for. I was very clear about the proposal, but it wasn't very popular with the developers. What I wanted to do was to make a sort of anti-monument, a folly using recycled materials and make something that was a journey up to a house on top of a little hill being built. It didn't go down well with the developers. They wanted a big sign, and that's what they chose, a big white horse. I don't even know if that will be made, actually. And then there are a couple of other pieces, staircase works that have been in competitions that haven't won the competitions, but I don't mind. I think sometimes you want to think about an idea, and a good way of propelling an idea forward is to propose something. These things always end up being ideas that you can store up and use somewhere else.

> […] «la forma de abordar el trabajo en el exterior es muy diferente a los seguros confines del espacio de la galería. […] El espacio de la galería tiene una serie de reglas que puedes recomponer; se te da más libertad, se te dan más privilegios para deshacerte de ciertas cosas».

11. ENTREVISTA CON RICHARD WILSON.

Londres, diciembre de 2009. Estudio de Richard Wilson.

Richard Wilson (Londres, 1953) es artista plástico. Vive y trabaja en su estudio en Bermondsey, al sur de Londres. Es Visiting Research Professor en la University of East London desde el año 2004 y miembro de la Royal Academy of Arts. Desde hace más de treinta años, su trabajo ha sido expuesto en sitios como los Estados Unidos, Japón, Rusia, Australia y varios países en Europa. Ha representado a Inglaterra en las bienales de Sidney, São Paulo y Venecia, y ha sido nominado para el Premio Turner en dos ocasiones. Su obra *20:50*, expuesta por primera vez en la Matt's Gallery, en 1987, y rehecha en nueve ocasiones desde entonces, fue comprada ese mismo año por Charles Saatchi, en cuya galería se exhibe continuadamente.

Se trata de uno de los artistas más importantes interesados en un tipo de escultura que se basa en intervenciones sobre el espacio arquitectónico, lo que combina con su interés por los sistemas de la ingeniería y la construcción. Él mismo ha definido las bases de su obra de la siguiente manera:

> Lo que yo hago es retorcer, o deshacer, o cambiar interiores de espacios —sobre todo los interiores de museos y galerías, cuando me dan permiso— y en muchos casos incorporar partes del edificio como parte de la escultura, y de esa forma desestabilizar o romper las ideas preconcebidas de la gente sobre el espacio, de lo que piensan que podría ser el espacio[244].

Es un artista que escapa a la categorización, pues sus obras no pueden ser

entendidas como objetos, o conjuntos de objetos situados en un espacio. No le interesa la idea de la escultura como unidad aislada que puede ser fácilmente llevada de un espacio u otro, sino que prefiere generar la ilusión de que la obra forma parte de un lugar en el que siempre existió. Para ello, utiliza como material la singularidad que puede ofrecerle cada espacio. El espacio para él, a pesar de su familiaridad, es el instrumento que le ofrece la realidad para dislocar la percepción de la realidad misma.

Su obra es de la mayor importancia en la investigación sobre el tratamiento del espacio expositivo como un molde que da forma a la obra (*20:50*), junto con la *Habitación de tierra*, o al tratar los efectos que generan los límites físicos del espacio interior cuando es expuesto a condiciones ambientalmente inusuales (*Luces guía*). Sus aportaciones más importantes se dan en la concepción del espacio como una maqueta sobre la que es posible trabajar desde la mesa de estudio (*La bisagra salta* y *Engranajes para introducir*), como también hacen Elmgreen and Dragset, y la distorsión de los conceptos espaciales dentro y fuera (*Ella entró por la ventana del cuarto de baño*, *Con todas las comodidades* y *Darle la vuelta al lugar*). Es pionero en esto último, que consigue escapando a la diferenciación entre ambos conceptos, para tratarlos indistintamente hasta que dejan de ser vistos como opuestos, como dos esferas distintas, a partir de la consideración del edificio como una totalidad, un objeto hueco.

❒

CGC: I see the gallery space as a potential art instrument that can be conceived of not just as the context of the artwork, but as a provider of content: as an object rather than a container. I believe there is still a wide field for experimentation in the use of space as a material and subject of the artwork. Would you like to comment on this?

RW: Yes, because it's what I do. Obviously, some of the people you've mentioned a while ago —James Turrell, Rachel Whiteread and Antony Gormley, Anish

Kapoor, Gordon Matta-Clark—, they seem to me, as a sculptor, to have like a very good vocabulary of form. They have a studio space and they're able to go into their studio space and to conjure up from that vocabulary of forms. Antony deals with the body, for example; Rachel will deal with the negative space of objects, like a cardboard box and its internal space. I feel I don't have a vocabulary as a sculptor. I've always found it very difficult to build objects and to have the vocabulary of what that object should be about. What I've always dealt with is voids and spaces, particularly architectural spaces. So, in terms of what you've just described, the gallery for me is the material, is the space, or any other architecture can be, and I can borrow it and bring it to the gallery, in some form or other. Sometimes I will deal directly with the gallery space, and that often entails enlisting part of the gallery as part of the work. There are problems with that we might discuss later: how commercially viable is a piece of work, if it is part of the gallery, how do you sell something like that, although that's been done. However there are other situations. I looked at the book that you've got, which is quite interesting. For example, *20:50* —we can go into detail later on— is my most seminal work. It's the one piece of work in the world that everybody knows me by and all my critics have talked about it as a site-specific work; of all my works, it's the one that isn't. The reason for it is something that my friend, Simon Morrissey, who wrote this book, says, which is very interesting: «The need to make this distinction between whether a work is made *for* a space or *about* it, whether it relates to its site, is physically dependent on it, or is exclusively site-specific, is vital to any detailed understanding of Wilson's work. As the artist himself has said» —now, this is my quote— «*20:50* isn't site-specific at all; if anything it's the complete opposite. If I was going to have to call it something I suppose it would be a «conceptual installation». *20:50* is essentially an idea. It can be applied to any internal space and in each space it will be radically different in appearance»[245] —because it's only borrowing from its environment, you see— «because it will reflect that specific space and adapt to that space's physical parameters, but fundamentally on the level of function, materials and meaning it's always exactly the same». That's poignant to half the pieces I do. They're interpreted as being inspired, in

some way, by the setting, but in actual fact they're not. Referring back to your original point, I find that working with architecture one is interpreted as being a maverick who vandalises architecture, because one is undoing something; rather than constructing I tend to deconstruct in the genre of Matta-Clark, for example. In certain architectural spaces it's deemed not right to do that, and an example might be a museum space: they're a kind of precious space and so you cannot just go in and tamper. In that respect, I will bring objects to the space, so sometimes I will borrow a pre-fabricated architectural object, a boat, an airplane or whatever, and I will then deal with that. So, it's interesting, yes. My work is really about architectural space and undoing it and playing with it. I have to say it used all to come from a very, very formal stance, which might be something to do with what you're probably wanting to hear: I will go into a gallery space and things will start to stimulate me from that space. Nowadays, I don't do that. I can do that, but what has become as important is the context of a space, like its social history or things which are a little bit more away from a formal start. It's really about the sort of context of a space rather than a formal thing about its size, shape, form, or details within it.

CGC: Only after minimalism was art able to freely deal with real —not only illusory— space, which is not reserved exclusively for the field of art, but belongs to the shared field of everyday life. Do you think that at least part of the impact of your work is due to the fact that space is a phenomenon shared by everyone?

RW: That's true, but I also think it's to do with the complexity of ideas. To a degree, with a lot of the work that I install, there is a sense of event and performance that's taking place in it. It's not just about the way it sits in the space, it's about the way something is put together, something of what has actually happened that might entail something of the notion of spectacle. So people are drawn in automatically. What you do is you put hooks out, so people are drawn in on those situations. And because of that, you've immediately involved them, and by being immediately involved, you're not afraid, and by not being

afraid it's very easy to be amongst the object or the environment that one has set up. Having said that, *20:50* is contrary to that. This work's completely on a psychological experience of almost fear: people thinking they understand what it is, but when they go in, not only are they manipulated, there's only one place they can go and then they're caught, and then they discover that there's a sense of vertigo, and they're not quite sure what's going on, and then it becomes quite a fearful thing because it's quite threatening. I never intend things to be threatening; I think one likes to envelop. What happens is that, like I say, the way that I work is that I allow the pieces of work to have hooks that make it possible for people to get excited first of all, and once they're excited with it, it's easy for them to be *with* the piece. I suppose an example would be, say, the recent one, *Turning the Place Over*. Architecture isn't supposed to move, it's not something we understand to move; we see it as a completely static thing. In actual fact it's not, the room we're sitting in is vibrating and there will be computer programmes that will indicate just how much this room is vibrating because there's traffic going outside, the planet is spinning very fast, all of these things. Wind load on the façade is doing something to it, but it's so minuscule we don't know it, therefore we see this as a completely static situation. Ever since I've been in here, this house has changed; I've brought walls down, so the space is constantly in flux, albeit over a period of years. The piece in Liverpool is a far step situation of architecture moving to a point where people are amazed by it, because of its sheer structural daring. Architecture's not supposed to do what this is doing, it's not supposed to move like that; so that's like a hook. I do things to the buildings, the spaces, or the façades at the edge of the space to make people say: «My God!». In that first instant wow factor they're seized by it, and therefore they're able to make friends with it much easier. That's how my pieces work.

CGC: You've raised a very interesting question, which is —I don't know if you will agree with me— the threatening factor. I see pieces like *Leading Lights* or *Sea Level*, like threatening spaces; you're not inviting the viewers to enter them, you're just setting a barrier by using the environmental conditions. How do you

approach the work in a specific space from the very beginning, particularly *Leading Lights*?

RW: One was probably more threatening than the other, and that was *Leading Lights*. It was made in Denmark, in Odense, at a time in the year when there's very little natural light; there's only light four hours a day and the sun's gone down again. I was invited to the gallery space, and all the light bulbs that you can see in the pictures here, they intrigued me. That's an example where I've enlisted part of the property, part of the interior, as being the work, or part of the work. It was really a case of tweaking it, or manipulating it what is easily read and very acceptable as a lighting system, that throws a general light across the room. It's giving light across, making the room visible, making it possible for you to see it. I collected them all together, and I put the cluster of light bulbs next to the window, in that space between interior and exterior, so the artificial light was sitting right next to natural light, they were side-by-side, and as one went down naturally and came up mine sat there, radiating, and putting off a lot of heat. It was about the energy of the light. But the problem is, when you put a lot of bulbs together like that, the intensity, the brightness builds up as well, so it became impossible to look at it. So what happened is, as you entered the room, it was very dark, so you were drawn to this situation that I'd set up, and, as you got closer, the intensity of the light started to burn the back of the retina, and if you tried to keep staring at it, like the sun, it would be dangerous. It wasn't really intended to be threatening; what you found is you could not stand looking for more than ten or fifteen seconds, so you would turn away. What would happen then is it burnt the back of the retina, so when you turned away into the darkness you carried these two yellow images of a ghost in the room. So, in a generalised situation of light bulbs spread out to illuminate the environment, I was allowing you to not see the environment, but put this yellow form into it into the darkness. It was a little bit aggressive, but it was never intended as a malicious act. It was intended more, as in those formal senses, of like manipulating the bulbs and bringing them to natural light, and putting them in a window that looked down on to where the factory boiler used to be,

to provide heat for the factory. They had a steam plant that powered all the machinery that spun all the yarn, because that's what the factory used to be. My work was referencing its history, it was trying to put the heat back into the boiler, very formal things. What's beautiful is there was this extra thing that came from it, almost by accident, at the end, that was never intended, which was this thing like «my God! You can't see it», and then you carried this thing with you. Some pieces reward you unexpectedly, which is quite good. They become then part of the debate of the work, and that's very fortunate when that happens, when something happens that you don't intend, and it almost becomes the reason for the work itself. I'm very clear to say that, in that case, it was something I never intended, it was fortuitous.

CGC: In my view, an indoor space, like the gallery space or any other kind that we can inhabit, with its floor, walls and ceiling, can be used as a laboratory where certain abstract notions related to space in general can be easily materialised: in and out, up and down, void and fullness, vertical and horizontal. I think there are many of your works that can illustrate this. This space can be used to provide more information about the space itself or to challenge assumptions about it, as it happens in *20:50*, for instance. Do you see your work in these terms?

RW: To a degree, yes. I use the gallery, the internal gallery space, predominantly as an experimentation space. I visit a site and I glean something from that site. Sometimes it's not always necessary to visit the site, sometimes it can be a problem, actually. Sometimes it's better not to go, especially if you've got to travel on the other side of the world. What I do is I try and glean something from the space in some way, and then this comes back to the studio, and is fathomed and sorted through drawings and maquettes. So I'll be busy trying to think of something that can sit and work with the space, in the space, about the space. What used to happen —and I'll explain why it was past not present or future tense— is I would really use that process of working with drawing and maquettes more as a mental gymnastics, in the same way as people go to the

gymnasium to work out physically. I would do that to get myself psyched up enough so that I was so familiar, in some way, with ideas about space, that I would then go to return to the space, perhaps with a notion which wasn't really so fully grounded and formed so that it just became the process of making it. I'd done enough mental gymnastics about space to be able to go back and startworking, but still using it in a fresh way, so that I would start something which was a notion, but I wouldn't know the end result. An example of that would be *Butterfly*, where I took an airplane, and I crushed it into a lump, and I put it into the studio space, into the gallery space, in 2003, with the idea of pulling it out. I didn't know what the end result was going to be, but I knew with enough drawing and enough testing I could possibly pull it out. I knew that was possible. I wanted to document that process, and that's as far as it went. That came from the notion of the gallery and its history as a hydraulic pump station; hydraulics and the notion of pumping and being able to push and pull and that sort of thing, as a mechanism. The fact it had these four big columns in the space, rather like Samson pushing away from them, made me realised I could maybe anchor something in there and use the columns as an anchor point to pull from. I started looking around the room and the whole room was pipes and holes where I could also anchor. I knew it was very much a physical thing, as if a mountaineer might want to go around it, like Matthew Barney did in a very early work, climbing around the room. There was a notion of all these things spinning in my head, but no clear conscious end result came forward. So, in a way, yes, the space was used to experiment in. There are other spaces I've been to where I've been quite clear on what I want to do. But I say: in the past. What tends to happen now is you get invitation to go to spaces, and it can be slightly problematic if you've got a hectic schedule, and if you're expected to be in three or four spaces on the planet at the same time, it becomes very difficult. There are ways around it. You can either have stuff pre-fabricated and it can go and be placed and then you go on, so you're no longer working with the space as an experimental space, it's experimental and it's conceptually sorted, but at the very early stages it's experiment. You're in there thinking about it and you draw that information through, drawings and photographs, back to

the studio. Then I'll work around with maquettes and get an idea up, then that's fabricated and it goes back. But what I would certainly say is I work both in the gallery situation and I work in the public domain. I hate the word public sculpture, it's just sculpture outdoors. I've made sculptures outdoors like *Turning the Place Over*, or the latest one, *Square the Building*: the corner of the building that was never there, in London, on the Kingsway. It's only actually gone on the other week because we opened it in late September. The building that exists there has no actual corner. I was asked to come up with an idea for that corner and I kept thinking: «Why is there no corner?». So what we did is we copied a strip of a section of the building on Kingsway and a strip on a section of Sardinia Street, where the corner should be. I actually copied a vertical strip right up the five floors, we had it modeled up in wood, and then we put them together. So they were then cast to make a corner that sat on the building, but they made no architectural sense. The copy might go right up halfway through the windows, so half a window meets a stone wall. It's an absurdity architecturally, but it completes the corner. I've radically altered the shape of the building by completing it in four ninety degree points, but at the same time, it's an absurdity. The reason it's cut off is to allow sort of pavement pedestrian passage through. We weren't allowed to touch the ground so in the model making, we crushed the first five meters and ran all the mould up, but it was a bit absurd, sleight of hand. So all sitting there, crushed up on the wall, was this mangled, almost blown up crumble, which is the other state architecture exists in. In that respect, that was all worked out. It's not like in a gallery; you can go in and you can sit around and test things and make things and change your mind. When you're working outdoors, in the public area, you can't say «I want to do this», then halfway through say «stop, I'm changing my mind», and tear up 100,000 pounds, because people in the industry won't accept it. So the way one has to approach work outdoors is very different from the safe confines of the gallery space itself. And what that tends to indicate is that the set of rules about the space of the gallery is very different from the interior gallery space to the outdoors. In the gallery space, you tend to make up more of the rules yourself and get away with a lot more. Outdoors there are things like health

and safety, bureaucratic regulations, financial restrictions, technical problems that may not be acceptable or resolvable by the way something would have to be able to stand up. The rule book outside isn't as flexible or experimental as inside. That's not to say that you can't make very experimental ideas, like *Turning the Place Over*, which hovers somewhere between interior and outside, although you're not really supposed to see it from the inside; you do see inside because the building opens up and you see this kind of cut building, this kind of Matta-Clark situation, which then comes round and completes itself again. The gallery space has a set of rules that you make up; you're given more freedom, you're given more privileges to get away with certain things, you can abuse the situation then a bit, you can actually decide to cut up a floor and put in a full-size billiard table in, which is that piece, or you can, like Doris Salcedo, fabricate something with a sleight of hand, put a crack right down the Turbine Hall. These things are possible, it's not possible to do that so much outdoors.

CGC: Do you think that the white cube, understood to be a place loaded with connotations, is still the ruling institution? Could you comment on the neutrality of the gallery space? I mean the opposite to what Brian O'Doherty talked about in his book *Inside the White Cube*. I believe that this ideology he defined and described exists no more. He wrote it in the 80s, and the situation was quite different from now.

RW: The neutrality of the gallery space meaning that it's not an influence on the work? You mean that as a neutral state? It's a blank canvas.

CGC: Exactly, that's what I mean.

RW: There is darkness and silence, and what you do is you go and you animate it in some kind of way. I think it's down to the way artists interpret it. I think it went through a very fashionable phase of being an active space, because installation became very fashionable again in the 1980s. At the very early 80s the current trend in British art was for the object, that had no reference

point to the space it was in. It was the object and it went there, and when it was finished it went to that museum, and then it went to that academy, and then it went to a gallery in Brazil and then it came home again; it would tour. Now a lot of my work can't do that because it's inspired by its setting and, therefore, makes sense in that situation, but it makes absolutely no sense if it's transferred. And that is terribly unfashionable, it was also terribly unfashionable in the 80s, because it was the start of the market and the market was a very, very strong dangling carrot for a lot of artists. You could hear you could make a lot of money, because I was at the same time working with that, working on a cycle. But I shot myself in the foot commercially. If you cut a window out of a gallery and bring it in, it's very difficult to sell it. However, that piece did sell, *She Came in Through the Bathroom Window*. I did sell that piece of work, but it's not a viable commercial route if you wanted to be commercially successful in the art world, especially in England at that time. In the 80s, I was doing installation art and no one else was, so I wasn't in shows like British Sculpture or whatever, because they asked me and I said «yes, I'll do an aluminium casting in the space», and they said: «You can't do that, because we have to be open in three weeks time, if it takes any longer we'd have to close the gallery, we would lose money in the restaurant, we would lose money in the bookshop». These conditions affect the kind of spaces that you exhibit in, and I've often said the best spaces I've ever exhibited in aren't the ones with the lovely floors, the white walls; the big museum spaces where you've got lots of technicians. The best spaces I've ever exhibited in are the ones that say: «Go ahead and do what you want to do». They're the best spaces, the ones that have got the most freedom. The worst ones are the ones that look really great, because you go in there, and you want to hang something up and they say «you can't put anything on the wall», «you can't touch that floor», «I'm sorry, that stone is»… Suddenly the architecture is stronger than the actual reason for the existence of the space, and that's an interesting dilemma that I think museums have. Whereas the little warehouse around the corner that's derelict, that some kids have taken over as a gallery will welcome you in and say: «Do whatever you want». Their enthusiasm is because it's a neutral space, in a way, it's not branded, and by not being

branded it means you can go in and do whatever you want. The problem with things like Matt's Gallery, however, isn't so much the problem of the space, but the freedom that Robin Klassnik himself gives the space, that is that you can show in that gallery, and then someone else goes and shows, then someone else goes and shows, and what starts to happen is you start to accumulate a set of installation ghosts. When your audience go in to see that show, they refer to that show in relation to all these other shows they've possibly seen there, and that can be a problem. And I've even known other artists that have that problem, and the classic one was when Brian Catling had to go in and make a piece of work after I'd made the oil piece *20:50*, in 1987. He made a completely white room with white objects in there, so white you could barely see them, whereas my installation was the complete opposite; it was the oil room, which was only the room and you only saw the gallery; there was nothing else there. It wasn't about oil, and it wasn't really about the space; it was about the dilemma of the psychological experience of falling over when you saw the room upside down. His work was inspired by my ghost, it was inspired by the fact that the previous show was this big, successful, black oil room with the room everywhere. He made an invisible space, a space you couldn't even see. It's interesting, but that's one of the problems that is established by people running spaces that are just for solo shows for installation, possibly site-specific; you accumulate those ghosts, and people start to look at something and their frame of reference may be something in the past that they'd seen there. It's a difficult one.

CGC: Yes, Robin Klassnik said that he felt really sorry for the artist after *20:50*, because it had such a huge impact; but I find his solution was quite intelligent, going in completely the opposite direction.

RW: But then again it can also be seen as an interesting idea, that both the work and the work in that space threw the gauntlet down that made people really consider space; not necessarily the specific space they're in, but spaces that some artist have brought too. A very interesting example would be Mike Nelson, who creates these completely psychological spaces, which is what the

oil was, but in a real physical way where they're an invention surrounded and embroidered by a very interesting story that you'll give the space. So you'll go in there and think: «My God! What lived here?». That sort of thing.

CGC: How did *20:50* evolve since you began working on it?

RW: You mean how did the idea come together, or, since its first inception at Matt's, how did it develop?

CGC: How did it develop in the process making? Were there any determining factors that changed the work somehow?

RW: No. The piece of work has now been exhibited eight times, and it's going to be exhibited nine times when it opens in January. It's been all over the world and, as described here by Simon and myself, the ingredients remain the same in each situation; it's the steel corridor, the tank boil… So the ingredients remain the same, but the focus changes. In each setting, I'll go along. I've been invited to a gallery and I'll look, and if I think I can do something with it and they've got all the conditions that allow me to make it possible to make it, we'll go ahead and do it. And that can be from a museum space in Mito Art Tower, through to an old paint factory which was bound to erode when Saatchi bought it, through to a gallery like Robin's where it was first made, right the way through to Saddam Hussein's Red Jail, in Kurdistan, Northern Iraq, where we've just built it, a derelict building that will be converted into a museum of culture and arts. The thing is it's about fine tuning. When you go into the space, I don't built the space for the piece of work. That's one of the conditions that's the guiding light for that, that one should never build a space for it. It's not like I'm going to put it here, but I'll build a wall there, and do that… What I do is I go and I look at the space and I think: «Right, fine, this is the doorway… What do we do here? How do we work it?». And in some situations it may not be possible to do it. In other situations, we might tamper with the ways the doors open and close. Then the corridor just goes in and the tank always follows the topology of the

room, it follows the walls round, and it will pick up on any little quirky inlets and outlets around windows, etcetera. And that's really the way it works. I'm always surprised when people say: «How do you ship it?». I never ship it. You make the piece of work in that room and when it's finished, it's thrown away. You can't dismantle it and use it somewhere else, because it's a completely different situation you're going into. And I think I read it out earlier: «fundamentally on the level of function, materials and meaning, it's always exactly the same»[246]. Its function is the same, the materials are the same, its meaning is the same, but it reflects the specific space, and adapts to the space and its physical parameters. It's a chameleon, it actually blends into its environment all the time. And you can give me an enormous space. The biggest space I've ever looked at, and we never did it there, was in a place called Hellerau, in Germany, in the former east. It was a massive former U.S.S.R. built gymnasium where they used to run around. In the end, it came down to financial constraints, so we couldn't do it. The smallest space I've ever done it in is the strangely wooden-paneled County Hall, but it was very beautiful there, because it just rendered it a different feeling. It gave it a completely different feel with that oak paneling, very extraordinary, and it worked very well. The one that we're opening up in January is a classic white space, a gallery space, but what is interesting about that is you can take this hazardous waste material and you bring it into the gallery and it therefore makes that transformation. The piece changes only by the kind of focusing on the different issues in the room. Sometimes it will be done in a very clever way, like in Mito Art Tower, which is a pretty boring space. To enhance the magic of the piece there were a couple of doors in the space that led off to other areas, so I opened them; some of the doors opening into the room, some of them opening away. And I allowed the oil to flood into those other rooms, and then I positioned the corridor in such a way that you got to the end and there was this frustration of not quite being able to see around. So I teased the audience, and I did that at County Hall as well. We had a door that was open, so there was a sense of the piece continuing on into the other room, a sense of sort of broadening the piece, that what we're looking at. Rather like in film, is a moment caught there that has a much greater parameter

to it, like filming is like a window on the world and you look at these little bits, but everything else is existing off-frame. That's what that was about.

CGC: Some installations are conceived of as being physically obstructive, to be seen as a traditional three-dimensional architectural scale object. What are the implications of the fact that an installation can be penetrated or not by the viewer? In the latter case, is this not a pictorial form of conceiving of an installation, something that you look at without being in it? Did you ever, at any moment of its process making, consider the possibility of turning *20:50* into an impenetrable installation? As if it was an object you look at from a threshold?

RW: Without the corridor?

CGC: Yes.

RW: Interesting you say that. I've never considered doing that. But I've noticed, over the years —because now it's going to be the ninth time we have built it—, that there is a sense of Chinese whispers going on with the piece. In the very first piece, there were conditions that were laid down, like there's a tank of oil in a room with the walkway and it will have steel sides and a wooden floor, and to accentuate the wooden floor rather than sort of planking it in parallel, I did it like a ship's deck, so I cut all the bits of wood. So when you see the kids walk in there was this accentuated perspective. It made it seem further than it was, and slightly inclined upwards. Immediately, on making that piece of work, Saatchi bought it. He said that same year could it go to the Royal Scottish Academy. It went there, but because the Royal Scottish Academy was such a classically built architecture, both inside and outside, it had a very different feel to the rather barren, raw environment of Matt's Gallery, which was basically a cold warehouse space. And the wood there offered some kind of warmth to the piece. Without that warmth it was a completely industrial setting, with this industrial tank sitting in it. Going into that classical situation, the wood was wrong and I suddenly had a dilemma; I thought: «Charles has bought this work,

but I'm not going to be able to do the wooden floor; I'm going to make this beautiful, classical architecture, I'm going to make it with an industrial setting, I'm going to make that a steel floor, a non-slip, checker-plate floor». So, already the piece had changed. And in various situations around the world, as it's been built, other things have adapted as well, like the type of tap. Otherwise, it would be a completely abstract thing, but by having that it's got a handle on it and it's a human presence. If you have the inclination to turn it on and off, there's a tap there. It's saying it's disposable, you can connect a pipe and suck it out or something like that. If you've got a very large gallery, the corridor goes in and it's sometimes quite a narrow one. In other situations, it's been such a quite tight, and it's not always my favorite, but what I've done there is I've probably raised the height. I've always said six inches at that point, so you incline up, and you're just pushing against something, the air as you walk in as you incline up. The latest incarnation at the Saatchi Gallery is in a space that is a basement. You go through a doorway and you walk in, on an higher level than the level where the work is. The audience will come in —there's a glass balustrade with a handrail—, and look down into the oil. So you see it before you've entered, whereas in most situations you go through the doors and you look straight in. So you're looking down, you're looking at everything being reflected, you can choose to turn and then you go down the stairs.

CGC: And then you enter, actually.

RW: Yes, you walk in and back out again. What happened in this situation is that I was put under duress by Charles [Saatchi], because it's such a successful work, and they have thousands of people coming in throughout the year. In order to get the maximum number of people to look at it, especially school kids, I was told on certain days there would be a rope across the entrance, so you wouldn't be allowed down and in, you would only be allowed to look over the balcony. My argument was: if you allow children down those stairs and into there it might change their life. They might never see the world again as they saw it before they went in. But they argued against me and I wasn't allowed to do

that. But, on the other hand, I can understand why. If you've got hundreds and hundreds of school kids going through, maybe getting oil on them, it's difficult to maintain. So I had to concede on that level, which means it's no longer the piece that it was in 1987. It doesn't have the wooden walkway. It's a different configuration in that sometimes you won't be allowed to see in. It's something that you come to and see before you enter, and that's a new situation. You come to it and you look down, and you've never looked down on it before, even though you look down at it when you're in the space, this one you're looking at the whole room. So, it's become a very different piece and it begs the question: what will the piece be when I'm dead?. I've always been very strict about how it should be in each room. Who will decide what happens with that corridor? What's interesting is that it's thrown open at that point, one has to just interpret it, based on its history. Hopefully, I'm going to be around for a few years longer to be able to make that once or twice again around the world, for there to be enough examples to say what the artist intended always is that the corridor goes from a doorway, and that you enter and come straight back out, and it reflects the room, and it's filled with oil, it's this height… and so on.

CGC: So, in the Saatchi Gallery, you cannot really experience the work from the inside. It's not like looking at a picture, but kind of.

RW: Yes, well, it's become pictorial in that respect and you are distancing yourself suddenly. Granted, the rope is only there during certain busy days, it's not going to be there all the time. But when I heard that they didn't want people to go in, it's a different piece; you're looking down and you've *objectified* the room.

CGC: And won't you smell it?

RW: Oh, you will smell it, yes. You will still be able to smell it. There will be a slight smell, although we're putting in venting equipment that's out of view. There'll be a motor that sucks and blows, and there'll be one that sucks air in

and blows air out. You've got free passage of air, because the smell you can never remove from the art and that's heavy and it will sink and that then gets vented away.

CGC: Now that you're talking about restrictions and that you must adjust the end to the means most of the times, it seems to me that it doesn't matter if you're a very renowned artist. To what extent was your relationship with Matt's Gallery responsible for the configuration of your language as an artist?

RW: It's a very good question, because what it did is it offered, at a very early stage, freedom. I say at an early stage, and that's interesting in relation to today. I left post-graduate sculpture at Reading University, in 1976, but I didn't work with Matt's Gallery until doing a show there in 1985. It was nine years after leaving college when I got my first gallery that I worked with, that I was represented by. I'd done shows elsewhere, covered press, I'd traveled around and done exhibitions, I had instigated my own exhibitions in derelict spaces, but this was the first time I'd been picked up by a gallery. Today's kids whilst still in college are being taken up by galleries and being put under incredible pressure. I don't think you find your language until you've had time to be out of an institution and with yourself and your ideas to push them enough to find out what's good. Now there are artists out there who are at college and they've got a language, and it will be developed because they've got a gallery, but maybe it's developed forcefully. Maybe, I say, because they're actually generating a language, but under the early pressure of the gallery saying «that's good, make one of those, make another one, make another one, make another one»… and you don't roam a bit. I was lucky in that I was able to allow my ideas to roam. I found where I really wanted to settle my work, which was in the temporary nature, the site specificity, big installation, structural daring, dealing with space, taking objects and manipulating them, and those kind of things. The real reason is that if you want to challenge people's preconceptions of the world, the best way of doing it is to take something the think they know, a table, for example, do something to it so it's no longer a table, and they go: «My God! I thought it

was a table, but it's not». Therefore, they then have to apply that to everything they look at, which is their world basically. So, I discovered all that language in the nine years I was playing around, and then Matt's Gallery came along and said: «The language you've got is very strong, we like that, you can work with us». And I worked with Robin. And it did several things. It was a damn good pat on the back, and there's nothing wrong with a bit of praise, I think, and it's a very reassuring thing to get praise in the art world. It means you feel that you're doing something that is poignant and pertinent to the situation; you're part of the debate, people are interested in what you're doing. And it was also interesting working with Matt's Gallery in that the language that I was using was one that he was incredibly sympathetic with. I think you'll find examples of artists in galleries, probably then and certainly now, where it's almost impossible to understand the sympathy. There'll be an artist doing one thing and that gallery will then do something completely different with another artist, and you think: «How can they represent that artist when they do that shit?». Do you know what I mean?

CGC: Of course!

RW: What does that make that artist think? I know all galleries can produce some bad shows and, in some ways, artists produce the work that's bad, but there was a consistency at Matt's Gallery that seemed to work. What I've always found funny —and Robin and I used to joke about it— was that he was referred to as the alternative space, and you have to beg the question: alternative to what? I think he wasn't; I think he was mainstream, and I think there were some alternative galleries out there that weren't him, if you see what I mean. And that's very interesting: I think what he was doing was he was giving solo shows to people and he was allowing them to use the space as a studio, and when the piece had been developed enough to talk about the space, then the gallery would open. It's not like: «Can you get a move on? I want to open the restaurant. No one's going to be buying quiche, I'll lose money»… and so on. With Robin, there wasn't that pressure: «When are you going to open?

When the artist is ready is when I'll open». You don't get that anywhere. And that's what was good about the space. I have to say what was bad about the space was the commercial aspect. In the end, that was the one thing I had to really consider when I left. I worked with the gallery from 1985 to 1996, and in that time one could say that I did very well, because I did four shows of which I sold two of those works. Two out of four ain't bad, it's better than a lot of artists who work there. But, overall, the setup of the gallery ethos and structure, its priority wasn't a commercial priority, and yet I needed to find a commercial situation. I had a family then, I had to buy a house, all of the things that normal human beings do. I didn't want to be a slave to my art in that respect, I didn't want it to be that I kept making these things, but needed to go out and find other work to fund it. I wanted my work to fund me, and that wasn't possible in that situation at that time with Robin, so I moved on. There was a down side as well, but because of the character who ran it, Robin Klassnik, it was a great experience for me. It was a great experience to work with him. And it wasn't short lived; it took me nine years to get to that gallery and then I worked with that gallery for eleven years. Since then, I've pretty much run my own business, although now I work with a gallery called Works Projects. I also work with a gallery in Berlin called Matthew Bown Gallery. And I've worked with a gallery in Italy called Galleria Fumagalli. I suppose what it is, they all offer me shows.

CGC: How does *She Came in Through the Bathroom Window* alter the experience of space?

RW: I've always spoken about the piece as being a tampering of an architectural space, and what it does is looking at the notion of how something that sits at the very perimeter of our visual perception of a space is brought to the fore. When you go into the gallery, you tend to look at things that are centered. The old-fashioned idea would be the plinth with the work on it, and as we got more and more into the modern age the plinth disappeared, but the work sat with enough space around it so that you could move around and do all those funny little takes and look at the way it changed with its setting. What I did is I took something

that sat at the very periphery of our vision, and I brought it in and made it an object, I made it central. Windows don't sit in the middle of spaces, they sit at the periphery of architecture; that's why they function. They divide between the interior and the exterior at the edge of the space. And I wanted to bring something in that existed at the edge of the space and make it central to the space. And what better thing to do than take something that you never look at; you don't ever look at windows, you look beyond them to your world outside. What I decided was I was going to make the world a bigger space and I was going to make Matt's Gallery a much smaller space. And the best way of doing that was to play with the boundary somewhere, so the window came in and shrunk the gallery, and it allowed the outdoor world to flood in to that pocket that I built. What was lovely is that there's a very fragile relationship between inside and outside, and it just completely changed the space and the way one read the space and the physicality of the space. But it also threw up grandiose ideas about interior and exterior, the notion that you can actually tamper with the boundary of things, and that's a fragile thing. You can take something that wasn't art, a window, and it become art. And yet, how do you sell it? Because it's still the architecture. There were lots of things that were thrown up in that piece and it therefore became a very, very interesting piece that opened lots of dialogue. It was a very successful work. It was a temporary work and there's a lot of people out there that don't know of that work now, other than through its documentation. But it exists, it was bought by the Weltkunst Collection and they have the right, anytime they want, to ask me to rebuild it, if I find it's the right environment with the right window. The configuration is fairly simple. It's dismantling very carefully the window and bringing it in. That was an interesting piece of work. Another seminal Richard Wilson.

CGC: In your work, you offer a peculiar representation of reality, which is more like a presentation and consists of using a real object, a room in many cases, as the raw material to obtain something that questions reality itself. Could you speak a little more about artifice and the nature of representation in your work?

RW: I think, in a way, I have partly answered it already when I was saying that the foundation of everything that I've produced tends to be this thing about the way we perceive our world, the way we look at our world. What I like doing —it's a figure of speech—, it's about turning the place over. We have a figure of speech here which is «to turn something on its head». It means you see it in a different way, and it's rather like a child doing a headstand, standing upside-down. To see something upside-down is to see it in a new way, so that's where that expression comes from. And my whole thing about my sculptures is really the ways and means to challenging rules, regulations, preconceptions, what we think we know things are… all those things. If you do something in such a way, it's often in the simplest way, like bring a window in, turn a façade, reflect and double the space to make it bigger… very simple, one-off things. We therefore have to question everything we look at, and I think it's Magritte's «this is not a pipe»: it's that kind of idea. It's looking at things and really trying to understand them, like this is a book, but it's not; it's a load of empty bits of paper with lines on. Is it really that or is it something else? What happens if I burned it and transformed it? If you start looking at the different ways of describing what this is, it becomes quite intriguing. Sculpture is about that, challenging the preconceptions we have. And the best way of doing that is taking objects, and things, and architectural space, a slice of a ship, a façade of a building, a tank of oil, a billiard table in the ground, and doing something with that thing we think we know to completely turn upside-down the very confidence we have in knowing it. You have to think about it, you have to look at it again and go: «Oh, God!». The objects that I use, in quite a few senses, work as a way of deconstructing both an idea, a concept, and a deconstruction of an architectural space. When you cut a ship, you're taking that form that we know and you change it from a horizontal to a very vertical form, and that's very formal, but it also reveals itself, because by cutting something you're subtracting rather than adding. I'm a sculptor that doesn't necessarily construct, but I'm a carver. I take away, and that is a way of revealing, and by revealing you see how things are put together. You have a greater understanding of them than if you hide and conceal, and cover with a skin, by unfurling and unwrapping, and that sort of

thing. So sculpture is about an understanding, it's about a greater revealing of how things stand as structures in the world. It works on many different levels, but fundamentally it's to challenge what we know, and I think that's where the reality of something sits, and the way we see it. Often things are used just as a medium, as a way to get to a point. If I take two filing cabinets and I put them in a room, and one's got a slice taken out of it and it's been put in there, they're just a vehicle to explain what the room is doing. And the room's not square. You go in a room and you think it is square, but you see these two objects, which is the sculpture, and they act to describe the architecture. They become a kind of medium towards something else. In a way, they're real things, but they're not, because they've been manipulated, and tampered, and changed to accentuate another thing.

CGC: So you always play with this contradiction between perception and cognition?

RW: Yes.

CGC: What do you think of the current situation of traditional artistic disciplines —painting and sculpture— and so-called new media, like video and installation? Where do you view your work in this situation?

RW: I've always seen myself as a kind of traditional formalist, actually, which is very interesting, given that most people write about the works as being structurally daring, challenging, monumental… all those things. I don't think they are monumental. I think if you're working with architecture, you're just working at that scale. Tower blocks are big, but my work is only as big as the architecture it plays with. If it's a room, it's this big, if it's a ship, it's that big, if it's the façade of a building and we can cut three floors with the money we've got, we'll cut three floors. The description here is cut the coat to suit the cloth. But I've always seen myself as quite traditional and quite formalist in that I love stuff. I'm physical about it, I'm a very physical person. I like making, and manipulating,

and playing, and building, and taking apart of stuff, firstly. Secondly, I think because I have a very good inner sense of structure and form now, I feel comfortable building sculptural things. But where it becomes interesting is that where sculpture can talk very well about mass, film and video can talk very well about time. Sculpture can't do that too well. So, more recently, I've made works where an element of the work has a film element, as a way of introducing the notion of process to the work, or a way of understanding a time element within the work. *Butterfly* went from being a crushed object to being crushed time because you saw its history crushing with all these many photographs of documentation of it. It turned into a film at the end. I spent a period of five weeks in a gallery space, three of which were unfurling that airplane. When it was unfurled it was in the space up in the ceiling, and I thought: «Is that it? Hmm, maybe not». Whilst working with it and working with the team, we had many discussions, and I was accumulating many photographs of the piece, like everyday there were two cameras that were linked to computers and they were firing photographs every five minutes all day. I had over six thousand images of the piece of work, and because of that I was able to put them together. What happened is they became a four minute movie, and they became the history of the unfurling. So there was a history of compression and now there's a history of putting space back in something. And it was a nice duality, compression and expansion, compression and expansion… So, I see myself as someone who sits pretty much in a tradition of sculpture. It's just that the way I do it seems to resonate with an audience. I think it's because, although the work is quite traditional or classical —because it is object-based and it's physical and sits in the room—, it has a quirkiness about it which means that it's, like I say, still part of a debate. People haven't tired of me yet.

CGC: In terms of structure and material, what type of problems can be solved when you work beforehand with maquettes?

RW: It's interesting. Whenever I get an invitation to make something I don't think I can really handle, heart say, that I work with material, although there are

some exceptions to the rule. That's not to say I don't enjoy technical processes. Anish [Kapoor] would say his ideas have nothing to do with material. I think they have. Where I come from is with ideas. I come from an idea of looking at a space and trying to conjure an idea for that space. Then, what I would do is I would try and find the best material to fit the idea, and that hence the idea would suggest itself. In this situation, I'll go to the building on Kingsway with the missing corner, for example, and I'll come up with the idea of building a corner; but I don't know whether to do it in cardboard boxes and render them permanent, or do it in wood, or stone, or whatever. Then I do it in the end with an acrylic medium like jesmonite, which is a fiber-glassing process, basically. Sometimes I want to do a TARDIS idea with a room, and make it seem bigger than it really is, like that police box in *Dr. Who*. I like that idea of the police box in *Dr. Who* that he goes in and when he closes the door he's in a big room, and when he opens it and comes out it's just a box. It's like: «How do you do that spatially? What a conundrum! Right, you do it through reflection. How do you do it best? I know! We'll do it with mirror… No, that's a bit boring. How else can you do it? Oil, because it's a perfect reflection. It's something that's not on the sculptor's vocabulary for material. It's a hazardous waste material. You can't use it!». But in nearly all situations, I get the idea and I have to find the material to suit: that's how the materials are chosen. And I go through lots of evaluations, like «maybe it should be wood, maybe it should be this, maybe»… And then, the more you play with the idea, the more you find what the material is. I didn't want to work with an airplane. I had to find an object to crush, but then I started thinking about a coach, first of all, but then I thought car crash; I didn't want the connotations. And then I thought about the resilience of the material, a coach: «How do you crush a coach? It's possible to do it, but it's going to give me a lot of difficulty; pulling it out will be difficult. I know! Aluminium is easier… an airplane!». It's just that the material helped me get to where I wanted to get to with the idea, but it's not the thing that is the lead issue for the idea. It's not like: «What can I make in bronze?». I don't ask those questions. It's interesting, because when people —people who aren't versed in the vocabulary of art— ask me what I do, and I say I'm a sculptor.

They say «oh, what material?», and I say «whatever suits». That sounds a bit flippant but that's the honest thing about material. Whatever suits the idea is what I'll use.

CGC: When I look at your work, I have the feeling that you deal with the whole space, with a building or a room, as if it was maquette, in fact, as in your exhibition at the Serpentine Gallery.

RW: *Jamming Gears.*

CGC: Yes, *Jamming Gears*. It is as if you had stuck a space into a completely different context —I don't know its construction process—, as if you had taken two shoe boxes and put them together violently.

RW: It's interesting that you say violently. Some of them were seen a little bit like that, but really it was a very sensitive choreographing of the space in that it was taking past, present and future. Those cores that we were cutting were the past. They were the old gallery. They were being taken out and they were being put into the present situation, which were my architectural forms, those cabins that I was bringing to talk about the future, which was to do with upheaval, change, and the amalgamation of a new space with an old space. The old Serpentine Gallery was going to be put in with the new, so we were talking all about its past, its present, and its future. It was saying there was going to be building work taking place, so we dig a hole in the ground, and we put that very literal forklift truck in. It was all about that amalgamation of the old and the new, by putting these kind of odd things together and making people have to think about how precious is architecture. You've got this shitty old cabin and you've got this valuable wall that it has broken. I got physically attacked making that piece of work by a man that got very upset that we were digging a hole in the ground. The reason I fathomed was that the man was very upset because I was doing that at the time of the West Case. I don't know if you remember it, this man that was killing children and burying them in his basement.

CGC: No.

RW: He even killed his own daughter. It was a horrendous situation and they kept finding bodies in the garden, under the kitchen. I think when you're in the garden digging, it's alright; but if you start digging indoors, it is taboo. And I think this guy had a fear about me digging. It was like he couldn't handle it, so he was very abusive about it. But it was never intended as a violent act, it was always intended almost like choreographing for a dance, or an action. It was a choreographed action. And although it appeared to brutalise the space, it was quite theatrical. When I'm invited to make a show, I try and find the parameters of what I can get away with, the hidden agendas. If I go there and I say «what can I do?», and they say «that's all being pulled down, that's being thrown away, that floor's being dug up», I say «alright, I can dig there; I can cut that because that's being thrown away afterwards». When you turn the façade of a building people say that's amazing, but it's a derelict building and it's due for demolition, so I can spin it. Because people ask «well, what's going to happen to it afterwards?», and you say «it's going to be pulled down», they say «ahh, yeah»; then it's a relief. But if you play on the hidden agenda, it helps the idea along. That's why there's structural daring there, because people don't realise you can do these things knowing a little bit about the future, that that's going to be thrown away.

CGC: That's why your artworks can be seen as sculptures; although they are architectural pieces, they don't have a function. So, there is a paradox between these two ideas. Do you think it is possible to create a whole environment involving all of the space and envelop the viewer in it using only a single discrete sculpture?

RW: I'll go back to the oil. That's what I do with the oil, but that's not one discrete sculpture. Are you talking about a situation where you might be in the presence of something that so transforms the space? I think it's bit of a tangent. If I hadn't seen the work, it would be wrong for me to be critical, but I think that's

what was attempted with the diamond-encrusted skull of Hirst. I think there was an attempt of that when you had to queue, and to be escorted by guards up the lift and into the space upstairs at White Cube. It was quite obvious, from what I heard, that the people guarding it there might have been armed. The whole thing was imbued with this thing about standing looking at fifteen million quid. I might be wrong to criticise, but I don't think it worked as a piece of work. Conceptually it was flawed, I think.

CGC: Yes, me too.

RW: I'm trying to think if I've had that experience you mean… I've been in very humble situations, like the Uffizi, walking around and looking at those paintings. It's quite an extraordinary experience, being in Florence and being amongst some of those beautiful things. But I don't know whether that's because one's been reared on all that and thinks: «Well, I finally have it, I'm looking here in the flesh next to it». Hughes said that the *Mona Lisa* lost all meaning when it came to America in 1963. When it came there people queued around the block to look at it. It's rather like Tutankhamen's tomb coming to England and people queuing at the British Museum to see it. I think you can be in the presence of greatness through art; whether that one single thing completely changes an atmosphere. I would like to think it's possible that it could do it, but I can't think of one situation.

CGC: I have in mind some of Richard Serra's works, for instance.

RW: Yes, that's possible. I saw his fabulous last show at the Gagosian Gallery. There was a piece of work there that you walked into, and it was this kind of funny maze within two of these curves. The conundrum of the space was quite extraordinary. It was a powerful experience being in there. That is a classic example of a TARDIS piece: you went in and you just weren't sure just how big the piece was, and then you came out the other side and it was like: «Wow! I've just had that experience».

CGC: Would you say the simpler you want an artwork to appear, the more difficult it is to carry out?

RW: That's interesting… That's a yes or no. I aim all the time to try and simplify an idea. That's not to say it's a simple idea; you can have a very complex idea, but it will only work if it is absolutely clear. In a funny way, I agree with Charles Saatchi on that. He says it's got to be absolutely clear for you to understand it. The way I see that is you've got to keep it simple. And my work tends to be one-liners: turn a building, double its size, crush something… I think that you have to do that and not clutter it with over-meaning, five or six meanings. Keep it simple. Keep the technology simple. Don't get bogged down in it being too technical. Don't get bogged down in allowing it to go off on tangents, because if it gets a little bit woolly and a little bit lost for you, your audience will get lost as well. I think I like to keep things as simple as possible, but I find ideas I mistrust completely, and because of that I find ideas incredibly difficult. I find getting ideas almost impossible. Someone will go into said space and say «oh, yes, I'll do that, and that, and that»… and I think «how is it possible to do something so quickly?». I slave on ideas and when it happens, I then take them for a journey and test them. And I usually find they come back close to the original idea, but I've so fine tuned it that I've got it absolutely right that it can exist in that one way only. And that's the simplest way it should be. Getting there can become quite complex, but ultimately I strive to make simple ideas. But it's not easy to do at all. I think it gets more difficult, actually. As you lay down more territory —and by laying down more territory I mean having made successful pieces of work—, it's more difficult, because your audience is very demanding. You make the oil piece and people want to see something better than the oil, because you'll always be compared on it. You spin a building and then people want to see something better than spinning a building. But I think there are only so many good pieces that you can make. It's like there are only so many times you can really fall in love. You can have many relationships, but you maybe fall in love once. I think it's the same with art. There's only sometimes you can make those seminal pieces. You can't make a seminal piece of work

every week, maybe one in your lifetime. I've been lucky, I think; I've made two. Some people might think less, some people might think more, but I know that I have pieces that people do really respond to and refer to and use as part of a debate. So I'm lucky, but it's a curse as well, because you're always expected by your audience to go better. You get caught out and it gets very complex to get those ideas sorted. But yes, I strive to keep things very simple. And I think the simpler the idea, the simpler it can be stated, the more fundamental it is as an idea.

CGC: That's something that annoys me a little in artists like Ilya Kabakov, for instance; the use of all that stuff.

RW: Ooh, yes, overbearing, actually. But that is an aesthetic that's taken up by a lot of people.

CGC: Yes, it's a formal choice.

RW: It's not one that I aspire to —I hope I don't—, although I'm intrigued by it; I'll go look at a Kabakov, but they're not my thing and there tend to be a lot there that I find very confusing, actually. It's almost like there's too much there for me to try and fathom out. Artists have a terribly habit of being quite critical in that way saying: «Well, if it was me, I wouldn't do that. I'd take that bit away, and that bit away». It's a terrible thing to say, but that's some of us: «But I wouldn't have done that bit. I don't know why they did that».

CGC: Would you say that you are flexible? When you begin with a preconception, with an idea, how do you assimilate necessary changes? By this I mean the way determining factors affect the work, and change it, and mould it. Would you say you're flexible in this sense?

RW: Yes, completely. You have to be, otherwise you'd never get anything done. There are three criteria that always affect the work: financial, technical and

bureaucratic. If something's going to be made, it's got to structurally work, and, in that respect, it's got to stand up in the world. If it won't stand up in the world, then I'll go to experts, like engineers, and talk to them. And if they say «yes, it can», then I'll think «great, then it will». But then they might say: «Yes, it can, but it's going to cost you this». If the budget you're working on from the gallery, or the organization is X, and the engineer says it's Y, you then have to consider whether it's really worth throwing a lot of money to do it. If you're digging a hole in the Matt's Gallery's floor to put a billiard table in, and you hit water, and someone says if you carry on the building will fall down, because it's liquid sand down there, what you can do is you can put a coffer dam in and it will cost you a half a million pounds to stop the building from falling down, you have to think: «Is it worth doing?». And if it's too much money, you have to say no. That can knock you. But the other thing is you can have an engineer saying «yes, you have to make a coffer dam», then someone gives you a half a million dollars and you put the coffer dam in, but a planning officer comes in and says «that's illegal, you're not allowed to do that», then the bureaucracy is conditioning it. If you can get those three things to work in sympathy, or you get any one of them to overrule the other. If you've got a lot of money, you can buy your permissions, and you can buy your materials; if you've got the right materials, the bureaucracy's happy with it, the engineers say yes with that material, it's not going to be structurally a problem. So, basically, if you can get those three sorted, then the idea will go ahead. I can't see any problem why it shouldn't be possible. There are other little things that come in on the way, things like time restriction. You can go into a museum and they say you've only got three weeks. That will affect an idea as well, because even if you've got your material, your idea, your permissions, your technical all sorted out, if you know you've got to do something that's going to be six weeks, but you've only got three given to you, you might have to change the material, or you might have to downsize the thing. That's what I call fine tuning. You can get an idea, then you've got to fine tune it. There's two stages to an idea: there's the idea itself, and then there's the way in which it sits best as an idea. So, you come up with the idea: «That's what I want to do right now. How do I do that?». Then, you can start doing all

the fine tuning. That is for me crucial in any idea. It's absolutely crucial to get that right. I spend a lot of time fine tuning pieces of work.

CGC: Is there something that particularly concerns you when you are working in your studio? I will quote something you said in the past: «It is so tired and boring seeing good artists producing shit because they have a little bit of success with an idea, and it has just been rehashed»[247]. How do you see your work now in relation to this? In my view, you're a very changeable artist, you have a common discourse, common lines, but you change quite a lot.

RW: Absolutely. I stand by that statement. What I've always thought was that, for me, being an artist is about inquiring in my world, and doing things that expand me and keep my ideas going, and give me experiences that I can get off on, get excited about, and relay back as sculptures. To talk about those experiences. And if I ever felt stuck, it would be a problem. Now I never repeat myself. I'm pleased to say, I hope, I never repeat myself. You could say *20:50* is the only thing I've ever repeated myself with, but it's not really a repeat because it's different each time I make it, because the room allows it to be different. If I go and make it in Saddam Hussein's Red Jail in Sulimaniya, in Northern Iraq, it's very different to doing it next month in Charles Saatchi's gallery, or the Duke of York barracks in central London; very, very different situations. So, I don't repeat myself. I remember listening to Rachel [Whiteread], when I was making this argument. She said something which is very good. She said that she'd spent a while trying to form a signature for her work, so why give it up? And I think, in a sense, she's right, but for me it's not. I've always been intrigued by the artists that I couldn't guess. I was always amazed at people like Barry Flanagan, that he was a man making film, doing something that he liked, cutting up bits of rope and putting them on the floor, folding up blankets, making bronze heads… Then he got stuck, but up until that point you couldn't really tell who the artist was. And I like the anonymity of that. In a way, it's a kind of thing that I am proud of, but, at the same time, I suffer from, in that there's lot of people out there who know the oil, who know *Turning the Place Over*, but don't know who Richard

Wilson is. And vice versa: there's a lot of people out there who could name an artist, a famous artist, working today in this country, and you would ask «name me a piece of work», and they would have to think. I'd rather be the other way around: I'd rather be the artist where they know the work. They go away with a memory of the piece, and not necessarily the name of the person who made it. It's just a personal thing, but I think I don't deliberately go out of my way to try and be different each time. The thing for me is that it's so refreshing to be new about something. It makes me more excited. I suppose, in a way, it seems to be a start slightly outside, the way contemporary work functions at the moment. I remember recently going to Sulimaniya, in Northern Iraq, to make the oil, and a few people, kind of quite high up in the art world said: «Do you really need to go there and do that?». The reason I wanted to go was it was going to be an unknown situation for me, and I put myself in unknown situations. If I kept going to that gallery, and that gallery, and that gallery, it would start to get a little bit predictable, just another space. So, someone comes on and says «do you want to use that field, or that river?», and I wonder what I can do there. That's a challenge. I'm looking for challenges in my life, and I think that means that the work is altered because of its environment, its location. The conditions that are set upon it help me to find new language each time. And I'm not frightened by that new language; I like that, and it's really what my upbringing was. When I was at college, it was always about questioning and challenging ideas rather than making another one. It's like now you've made that, now go and make something completely different. Keep looking, keep searching, keep finding, and keep experimenting. That sounds terribly old fashioned, and I hope that's what the work actually attemps to do.

CGC: Mr. Wilson, I think this will be a great way of ending the interview. Thank you so much for giving me this time.

RW: No, thank you. It's nice. I think it's very refreshing every now and again to talk in this way, because, in a way, it's also useful to me. When I do it it's a way of clarifying myself. Actually, I'd forgotten all about that. I liked it when

you said did you treat buildings like maquettes, and I do. I'll photograph a building and then I'll come back and print it in the darkroom. Once I've got the photograph, then I'll start cutting the photograph up, and I'm literally cutting the building up.

CGC: Yes, because there's also this sense of play implicit in your work.

RW: Absolutely, yes. Well, that's why it's important to read that essay about play that Simon talks about.

CGC: Yes, I really love this book. Thank you so much.

12. RESULTADOS.

A continuación, se exponen los resultados obtenidos en cada una de las preguntas formuladas a lo largo de la parte experimental. Dado que los modelos de entrevistas se circunscriben al tema de estudio de la tesis, y que las preguntas tienen por objetivo profundizar lo máximo posible en el mismo, a veces se da el hecho de que, aunque no todas las preguntas se hayan podido llegar a formular, sí han sido respondidas a lo largo del curso de la entrevista. Cuando esto ha sucedido, la información de relevancia obtenida en la respuesta a una determinada pregunta ha sido incluida como parte de los resultados de otra.

Los resultados se muestran a continuación del enunciado de cada pregunta, agrupados en función de cada artista o teórico que los formula. Las citas literales han sido extraídas y traducidas, en su caso, únicamente a partir del material proporcionado por las entrevistas.

Considero el espacio expositivo como un instrumento artístico en potencia que puede ser concebido no sólo como contexto de la obra de arte, sino como algo que le proporciona contenido: como un objeto, en lugar de un contenedor. Creo que aún hay un extenso campo para la experimentación con el uso del espacio como tema y material de la obra de arte. ¿Querría comentar esto?

CLAIRE BISHOP. Las diferencias arquitectónicas y las connotaciones de un

espacio constituyen su significado y dialogan con la obra que está en su interior. Cuando se trata de instalaciones que se reubican en diferentes lugares, las obras cambian, como consecuencia de las particularidades de cada uno. Aquellas obras en las que intervienen pocos objetos conceden mayor protagonismo al espacio y su arquitectura que aquellas que son totalmente envolventes, porque tratan de recrear un espacio ajeno al espacio de la galería, de crear un ambiente propio en el interior de ésta.

DAVID FALKNER. El propósito de la Stanley Picker Gallery no es sólo el de presentar obra, lo que otorgaría al espacio el papel de un contenedor, ya que es un espacio experimental. Como él mismo afirma:

> Me gustaría pensar que nuestro carácter experimental significa que no tenemos que presentar las cosas como objetos acabados para ser observados.

Uno de los propósitos de la galería es explorar territorios entre el arte, el diseño y la arquitectura, y llegar más allá de lo que el público generalmente entiende como una galería de arte. Ejemplo de ello sería el proyecto *7,9 Metros Cúbicos*, una galería en el interior de otra, que cuestiona la infraestructura y la política de las galerías. Otro tipo de proyectos de carácter participativo realizados allí implican mimetizar un espacio dentro de otro, y conllevan la problemática de hacer entender al público qué tipo de participación y de reacción al espacio se espera de ellos.

ANTONY GORMLEY. El primer ejemplo en su obra del espacio como tema y material es su obra *Campo*, resultado de un proceso en colaboración con un elevado número de personas, lo que, de algún modo, se refleja en su forma de exponerla, ya que ocupa el espacio completamente. En una de sus versiones, en Burlington House, una sala cargada de ornamentación arquitectónica, la habitación y lo que ésta representa otorgan cierto contenido a la obra, que no tendría de estar ubicada en un cubo blanco. No obstante, los valores que ambos tipos de espacios representan son contestados mediante la inserción de un paisaje exterior en uno interior, como sucede en la *Habitación de tierra*,

de Walter de Maria. En *Campo*, el espacio vacío —puesto que sólo el suelo está ocupado— se convierte en un terreno para las reflexiones del espectador. *Campo* supuso «el principio de usar el espacio físico de una habitación para proyectar la imaginación, o implicarlo como zona potencial de lectura o significado». Enlazando con otra de sus obras, *Despeje*, añade que también hay otras cuestiones, además de los valores culturales del espacio, que son contestadas: la escala, o la relación del espectador y la obra con la habitación. Obras como ésta usan la sintaxis de la arquitectura y la contrastan, la transgreden y orientan al espectador dentro de ella.

En su producción sólo hay dos temas, «cuerpos y espacio, y a veces trabajo, por así decirlo, dentro y fuera de la piel, la piel como la conexión entre sustancia y apariencia, tanto de un cuerpo como de una habitación». *Despeje* es un ejemplo de un trabajo desde el interior de la «piel» de la arquitectura que activa el espacio sin introducir objetos, sino un elemento lineal e informe. Cuando trabaja desde el exterior de la superficie de un objeto, articula el campo de energía que éste genera, y su lugar en el espacio vacío. En otras ocasiones, como en su exposición *Luz ciega*, en la Hayward Gallery, el objeto puede ser el edificio entero, considerado como objeto y contenedor —esto es, desde fuera y dentro de su superficie—, lo que supone una expansión en escala respecto a anteriores formas de actuar con una sola habitación, o con el cuerpo.

ROBIN KLASSNIK. Siempre ha entendido el espacio como algo que se ofrece a un artista para hacer una obra de arte. Como galerista, para él es importante disponer de un mismo espacio que diferentes artistas alteran a lo largo de los años; a veces, físicamente, y otras, psicológicamente. En ocasiones, sólo una pintura, entendida en el sentido más tradicional, puede cambiar el espacio.

ROBERT MORRIS. El conocimiento del espacio o el tiempo es muy escaso, y, según Kant, el espacio es una intuición indispensable para la experiencia. El arte no puede existir sin un contexto, ya sea exterior o interior.

BRIAN O'DOHERTY. El primer artista que movilizó la galería y la hizo *hablar* fue Duchamp, y, desde entonces, se ha experimentado mucho en torno a esa idea, pasando por *Las luces encendiéndose y apagándose*, de Martin Creed, hasta una de sus obras, formada únicamente por un cubo blanco dentro de una galería, en el que se podía entrar. La galería es algo que puede ser utilizado, porque la instalación contribuyó a convertirla en una unidad de discurso. Es una idea establecida desde hace mucho tiempo, y es factible tanto si se decide trabajar vaciando el espacio como llenándolo.

NICOLAS DE OLIVEIRA. En la actualidad, la idea del espacio de la galería «se ha convertido en una faceta de la realización de obras de arte». Cuando se hace una obra, el cubo blanco, o lo que queda de él, está extrañamente presente en todo momento. Él lo llama «síntoma postinstalacional», pues se tiende a pensar en el arte de la instalación como una actividad que marcó un antes y un después en la historia del arte. Su importancia y su novedad se debieron a su intento de hacer del espacio un material para el arte, y también de hacerlo arte en sí mismo. Por esta razón, parecería que la instalación negaba el poder del cubo blanco. Aún se creía en ello hasta comienzos de 1990, momento en que se empezó a pensar que aún seguía presente y no habría forma de eliminarlo. La razón es que no se trata de un espacio: es una condición, un estado que se ha convertido en sinónimo de hacer, ver y escribir sobre arte contemporáneo.

MARK ROSENTHAL. En una habitación vacía, donde no hay ninguna sugerencia de ornamentación arquitectónica, y que carece de connotaciones históricas, no hay ningún contenido. Algunos artistas disfrutan utilizando el contenido y otros, en cambio, están más interesados en el gesto artístico, en el aspecto formal.

SOLEDAD SEVILLA. Esa concepción del espacio es definitiva y fundamental, y tiene un alto grado de importancia. Es una artista que posee una concepción espacial muy fuerte, que le inhabilita para crear objetos aislados de la nada,

sin tener una referencia contextual. Esto puede deberse a su fuerte vinculación con la arquitectura, que le inspira la idea de que «el espacio es una cosa ilimitada, que es como yo lo veo; lo que lo limita son los márgenes o las paredes de lo que te ofrezcan, mientras que un objeto tiene unos límites en sí mismo».

RACHEL WHITEREAD. Desde el principio de su carrera, su aproximación al espacio no ha sido convencional. En su exposición de graduación, el espacio era un soporte equivalente a un lienzo, ya que simplemente instaló objetos en su interior, pero su forma de responder a esa concepción más tradicional consistió en esconderlos en sitios inesperados para incorporar el factor sorpresa.

RICHARD WILSON. Él usa el espacio como tema y material de la obra de arte. No tiene un vocabulario propio como escultor, porque no construye objetos. Sus materiales son vacíos y espacios arquitectónicos. La galería «es el material, es el espacio, o cualquier otra arquitectura puede serlo, y puedo tomarla prestada y llevarla a la galería de una forma u otra». Trabajar directamente sobre el espacio de la galería implica incorporar parte de la galería a la obra, lo que conlleva problemas como su viabilidad comercial.

Su forma de trabajar con la arquitectura podría parecer vandálica, ya que la descompone. En ciertos espacios arquitectónicos, como el museo, no es posible hacerlo, ya que, según él, «son espacios valiosos, por lo que no puedes simplemente entrar y estropearlos». En ese caso, introduce objetos tomados de la realidad y trabaja con ellos siguiendo los mismos parámetros que aplicaría al espacio. Su trabajo versa sobre el espacio arquitectónico, sobre cómo descomponerlo y jugar con él. En su obra, inicialmente, el trabajo partía desde su aspecto más formal: entrar en la galería era su principal estímulo. En la actualidad, le interesa, sobre todo, la historia del espacio, desde un punto de vista más alejado de lo formal, «el tipo de contexto de un espacio más que de algo formal sobre su tamaño, su forma o sus detalles interiores».

Bajo mi punto de vista, un espacio interior, como la sala de exposiciones, o cualquier otro que podamos habitar, con suelo, paredes y techo, puede ser usado como laboratorio donde ciertas nociones abstractas referidas al espacio en general pueden ser fácilmente materializadas: dentro y fuera, arriba y abajo, vacío y plenitud, verticalidad y horizontalidad… Ese espacio puede ser usado para proporcionar más información sobre el espacio mismo o para cuestionar ideas preconcebidas sobre éste. ¿Puede recordar algún caso que ilustre esta idea?

CLAIRE BISHOP. Dan Graham es el precursor más importante, con sus obras que son espacios blancos divididos por superficies de espejos o cristal. En ellas, impide que el espectador se ubique por su comparación con los demás espectadores: es imposible saber si se encuentran a un lado o a otro de las barreras que los separan, en los espacios contiguos, o si son un reflejo de otro espacio que está más lejos.

La disolución, fragmentación y multiplicación de los límites del espacio se consigue desorientando al espectador, de modo que no pueda posicionarse en relación con la arquitectura. Los principales recursos que puede emplear el artista son espejos —como en la *Habitación de espejos*, de Lucas Samaras—, condiciones ambientales especiales —como hacen Carsten Höller y Olafur Eliasson—, oscuridad —como en algunas obras de Turrell—, o luces especialmente intensas que afectan la retina, como en el caso del *Pasillo verde claro*, de Bruce Nauman.

ANTONY GORMLEY. La ciencia se ocupa de medir la infinitud, que es el opuesto de los cuerpos, lo que hace consciente al ser humano de que su dependencia del planeta y sus leyes físicas le impide experimentar el espacio físico realmente. La luz es una forma incorpórea de energía, y el cuerpo humano no lo es, y en ello consiste la limitación. Como artista, su forma de explorar el espacio no puede ser equiparable a las mediciones empíricas de la ciencia. Su principal preocupación es reconciliar «el espacio de la conciencia

con el espacio en su totalidad, y tratar de encontrar una forma material de construir un puente entre ambos». Pretende cuestionar la noción de espacio como contenedor y proponer la noción de espacio como extensión infinita. El cuerpo humano es limitado, pero tiene un extraordinario poder de imaginación y extensión; esa es la paradoja de la conciencia, en un mundo en que todo puede ser medido. El arte posee las mismas limitaciones que cualquier cuerpo, pero puede ser un catalizador para acceder a lo ilimitado y lo intemporal.

Así como el espacio, lo empíricamente conocido también es sometido a debate. Algunas de sus obras, como *Filo* o *Dibujado*, actúan como un resorte que desestabiliza las certezas del espectador, su confianza en la posición que ocupa en el mundo, y le ayuda a comenzar a experimentarlo como un fenómeno desconocido y no cuantificable, «un importante trabajo que el arte debe hacer: liberarnos de la tiranía de lo conocido».

ROBERT MORRIS. En relación con su instalación en el Portland Center for the Visual Arts, en 1977, los elementos que fueron necesarios para preguntarse sobre nociones espaciales fueron, por un lado, el uso de espejos, y, por otro, de vigas de madera que definían el espacio —además del que, por sí solas, ofrecían las barreras propias de la habitación— y creaban un espacio virtual. La amplitud de la habitación permitía la interacción entre ambos espacios, el real y el virtual.

MARK ROSENTHAL. En su experiencia como comisario, recuerda algunos ejemplos en que el espacio ha sido tratado como laboratorio. El primero de ellos es la exposición *Habitaciones* [*Rooms*], en 1976, en P.S.1, un espacio recién creado como espacio experimental. Consistió en reunir a un grupo de artistas a los que se dieron varias habitaciones en las que trabajar. Dos años más tarde, en 1978, se celebró la exposición *Espacio como soporte* [*Space as Support*], en Berkeley. El espacio de aquella exposición no poseía las características formales del cubo blanco. Varios artistas trabajaron consecutivamente en un mismo lugar de un modo distinto. La diferencia no residía en el simple hecho

de hacer algo diferente, sino en que cada uno proyectó su propio lenguaje sobre el espacio.

SOLEDAD SEVILLA. El caso más claro de la ruptura de ideas preconcebidas sobre el espacio en su obra es el proyecto *Te regalo un bosque*, aunque no surge de un planteamiento consciente en este sentido, sino de un interés por cambiar «el uso convencional de los espacios». El recurso aquí es colocar el peso visual en el techo; mientras que la gravedad atraería a los árboles que componen la obra hacia el suelo, aquí cuelgan del techo boca abajo.

RACHEL WHITEREAD. Su principal vía de cuestionamiento del espacio es que, a diferencia de una instalación, en la que se puede entrar, con su obra «se entra al exterior, así que miras hacia él, en lugar de mirar en él, o estar en él: lo ves desde fuera». Sus piezas de vaciados de escaleras son un ejemplo de cómo hacer incomprensible algo que no lo es. Si se toma un objeto como una escalera, «la llenas y le das la vuelta, y la pones boca abajo, o con lo de dentro fuera, se convierte en algo psicológicamente diferente. Hace algo extraño a tu sentido del espacio». Relaciona esto con los vídeos más iniciales de Bruce Nauman, en los que camina de forma extraña sobre un cuadrado, que alteran la visión de cómo se supone que se debe reaccionar física y psicológicamente a una situación. Cree que hay esculturas que pueden funcionar así en cualquier parte.

RICHARD WILSON. Hasta cierto momento en su carrera, él ha usado el espacio interior de la galería como espacio en el que experimentar. Primero visitaba el lugar en el que debía intervenir, del que recogía información que después se llevaba consigo al estudio, para poder sondear el espacio y pensar en una solución que funcionase «con el espacio, en el espacio, y sobre el espacio. […] Utilizaba el proceso de trabajo con dibujos y maquetas sobre todo como una gimnasia mental para resolverlo físicamente. Lo hacía para mentalizarme y familiarizarme lo suficiente, de algún modo, con ideas sobre el espacio, como para poder volver al espacio, quizá con una noción

que no estaba muy definida y formada». Este método implicaría un nivel de experimentación que terminaba dentro del espacio mismo, sin decidir el resultado hasta el último momento, en función del desarrollo del proceso de creación. En la actualidad, no le suele ser posible visitar el espacio, por lo que el factor experimental no se desarrolla físicamente dentro de él, aunque la experimentación sobre su naturaleza continúa formando parte del proceso artístico.

¿Cree que es posible crear un ambiente completo, que implique todo el espacio, y envolver en él al espectador usando una sola escultura?

CLAIRE BISHOP. La obra que mejor lo ilustra es el *Edificio para un vacío*, de Anish Kapoor. Sin embargo, la pregunta está condicionada por la definición de unos criterios mínimos que establecen qué puede ser una escultura. Se pregunta si la luz lo es, ya que ese no es el objeto al que se mira; el objeto es la experimentación del color.

ANTONY GORMLEY. Utiliza como ejemplo las obras de Richard Serra que no implican un recorrido en su interior, sino que están formadas por planchas de acero que interactúan entre sí. El campo de energía que el espectador proyecta sobre la obra no surge del modo en que la obra actúa, sino de cómo el espectador cree que actúa. En cambio, sus piezas arquitectónicas más recientes, sus *elipses*, que aún pueden ser consideradas objetos, son, en mayor medida, espacios. Los campos físicos y psicológicos de energía que generan son muy poderosos. En ellas, el tema de la obra es el espectador, porque la obra lo contiene.

Filo, por ejemplo, actúa de un modo diferente, ya que examina la relación del cuerpo con la gravedad del planeta y del espacio en el que está. Actúa de un modo diferente a Serra, en el sentido de que éste asume la relación convencional entre suelo y pared, y, por tanto, no busca desestabilizar la habitación, sino al espectador.

ROBERT MORRIS. Únicamente da como ejemplo las pequeñas esculturas de casas de Joel Shapiro de los años setenta.

MARK ROSENTHAL. La idea le sugiere una escultura de Giacometti que vio en la fundación Beyeler, y que dominaba todo el espacio en el que se encontraba. Sin embargo, se plantea el grado en que el gran pedestal sobre el que se encontraba era realmente el objeto que dominaba el espacio. El papel del pedestal era atraer al espectador hacia una pequeña escultura que, una vez cerca, conseguía captar al espectador:

> Creo que es posible sólo a través del teatro que puede hacer un comisario conseguir tal cosa con una escultura tradicional, si la habitación está vacía y sólo hay un único objeto dentro. Creo que la escultura convencional puede hacerlo también.

SOLEDAD SEVILLA. Le parece que es signo de la genialidad del artista, y da el ejemplo de *Encuentro* [*Meeting*] (1986), la instalación permanente de Turrell en P.S.1.

RACHEL WHITEREAD. Cuando ha colocado un objeto dentro de una habitación —a veces, una habitación con su propia historia escrita sobre sus paredes—, se ha iniciado una conversación entre el objeto y su entorno, de tal modo que conseguía dominar el espacio al completo.

RICHARD WILSON. Ese es el caso de *20:50*, aunque no se trate de un objeto aislado. Uno de los intentos de crear una presencia que transforma absolutamente el espacio es *Por el amor de Dios* [*For the Love of God*] (2007), una calavera con diamantes incrustados, de Damien Hirst. La obra generó mucha expectación: había que guardar cola para verla y ser escoltado por unos guardas que conducían al espectador hacia ella. Todo ello implicaba un ritual de mirar algo de un precio incalculable. Se puede estar en presencia de la grandeza a través del arte, si el objeto artístico es capaz de alterar completamente una atmósfera. En las *elipses* de Serra, el enigma del espacio

es extraordinario, porque al entrar no se puede asegurar cuál es el tamaño de la pieza; sólo se puede intuir al salir de ellas.

Creo que, en las instalaciones, el objeto artístico pierde su significado en favor del espacio y los demás objetos que lo rodean. Me parece que el uso del objeto artístico como mera herramienta sin un valor intrínseco por sí solo es necesario para el resultado de la obra. ¿Está de acuerdo con esto?

CLAIRE BISHOP. En su opinión, «los objetos no tienen importancia por estar hechos a mano. Tienen importancia en términos de su resonancia simbólica». Un ejemplo de ello sería *El arrecife de coral*, de Mike Nelson.

ANTONY GORMLEY. El valor intrínseco de la obra, o su aura, es algo que el público le otorga, en mayor o menor medida, según sus propios conocimientos de arte, y eso es algo que el artista no puede controlar. Es importante que las obras sean lo más escuetas posibles, lo que él intenta conseguir mediante la producción industrializada, no expresionista o virtuosa, de sus objetos, porque es «muy importante para mí que empiecen su viaje en el tiempo si un aura». Lo que persigue con su obra es que el arte deje de ser una obsesión en torno a un objeto acabado, una experiencia cerrada, a ser un lugar de intercambio, donde lo que ocurra sea más importante que lo que ya hay. No cree en el objeto, aunque afirma encontrarse en una posición extraña, porque ha pasado varias décadas haciéndolos

> […] el objeto encontrado, en cierto modo, es aquello con lo que el arte se ha movido siempre, y nosotros tenemos que encontrar el tema perdido.

ROBERT MORRIS. No está de acuerdo. A veces, el objeto ignora completamente el espacio. No obstante, añade que si el espacio se altera con materiales que no se enfatizan, las relaciones espaciales y su relación con el cuerpo pueden encuadrarse mejor. Ha habido muchas posibles permutaciones de esas relaciones a lo largo de la historia del arte, y el minimalismo apenas inventó ninguna.

NICOLAS DE OLIVEIRA. Existe una relación entre la teatralidad, un concepto creado por Michael Fried, y la pérdida de significado del objeto aislado. Fried hablaba de teatralidad en un sentido negativo, como el espacio existente entre disciplinas. Él y Clement Greenberg creían en la especialización del arte, cuyo prototipo fuese la pintura, una pintura alejada de cualquier objeto preexistente en la vida real. El objeto específico minimalista era, por tanto, un objeto real y no tenía ningún valor como objeto artístico.

La instalación, en cambio, contribuyó a tender puentes entre las disciplinas y esto se tradujo en dos factores: por un lado, durante un tiempo, todo el arte se encontró subsumido en la instalación; por otro, introdujo definitivamente al espectador como parte constituyente de la obra de arte. Hacia esto se dirigía la crítica de Fried, pues, si la obra de arte dejaba de ser autónoma y pasaba a depender del espectador, perdería su fuerza y estaría sometida a la voluntad de los mecanismos comerciales. La torre de marfil que él quería ver en la obra de arte se convertiría en lo contrario, debido a la teatralidad. Sin embargo, también se da el caso, en algunas instalaciones —la principal ramificación de la teatralidad: relacional por naturaleza, y que comporta una simultaneidad espacial—, de que el artista desea que la obra sea experimentada en la intimidad, lo que, paradójicamente, es una vuelta a la idea de la torre de marfil.

MARK ROSENTHAL. Algunos artistas, como Daniel Buren, quieren quitar importancia a la idea de la «obra maestra [...] convirtiendo a los objetos en actores dentro de la interpretación de una instalación». Está «impresionado por el grado en que la instalación ha afectado a los artistas que no hacen instalaciones a hacerlas con sus propias obras». El artista diría que siempre hace una instalación con su obra dondequiera que la instale. La influencia de la instalación va más allá de eso, y hace al artista más consciente de que la importancia de la experiencia del todo es superior a las partes individuales. También se da el fenómeno contrario: algunos artistas que hacen instalaciones venden las piezas que las componen por separado. En su opinión, es como

si hubieran sido corrompidos por el mercado. Una de las consecuencias de la instalación parece ser el retorno del interés por el objeto.

El fenómeno del arte de la instalación existe desde hace tanto tiempo que ahora se admira a artistas que hacen objetos más contundentes que otros artistas. Pero, cuando se separan los componentes de una instalación, dejan de tener significado:

> Si el arte de la instalación comenzó como un ataque al sistema, ha perdido la batalla.

Algunas instalaciones se conciben para ser físicamente obstructivas, para ser vistas como un objeto tradicional en tres dimensiones hecho a escala arquitectónica. ¿Cuáles son las implicaciones de que una instalación pueda ser penetrada o no por el espectador? ¿No es esto último una forma más bien pictórica de concebir una instalación, como algo a lo que mirar, pero sin estar físicamente dentro?

CLAIRE BISHOP. Una instalación obstructiva es como un tableau, como la *Habitación de tierra*. Sin embargo, esto puede ser así para el espectador, no para el comisario, que seguirá tratándola como instalación, sin hacer distinciones, porque ocupa el espacio completamente. Es un fenómeno «más pictórico que físico… u óptico, más que fenomenológico».

DAVID FALKNER. La idea le sugiere la situación de la casa museo de Stanley Picker, que en la actualidad está cerrada al público, y ocupada por las obras de arte que formaron parte de su colección.

ANTONY GORMLEY. Cuando realizó *Campo*, pensó que la idea de excluir al espectador de su confrontación con la arquitectura era importante, lo que no sucedía en su primera versión. Al no poder compartir el mismo espacio donde se encuentra la obra, la habitación pasa de ser un espacio arquitectónico de recepción a ser un espacio de reflexión e imaginación. Dado que la

obra es excluyente y no da opciones, en la relación con ella, el espectador debe ser sometido a la interrogación de la mirada colectiva de las figuras antropomórficas que pueblan el suelo de la obra. El espectador es rechazado porque se niega su acceso, pero también por cierta amenaza implícita en la acusación que parecen formular las figuras:

> Tú has hecho esta habitación, eres responsable del futuro, ¿dónde encajamos nosotros?

ROBIN KLASSNIK. En la *Habitación de tierra* y *Campo*, la obra no puede ser penetrada físicamente, pero sí mentalmente, porque el espectador puede imaginar cómo sería permanecer entre el centenar de figuras que pueblan *Campo*. Ciertas restricciones legales impidieron que durante la exposición *Hotel* (2009), en su galería, se pusiera un obstáculo en el acceso de entrada, pues era uno de los recursos que el artista, Paul Carter, quería utilizar. En los museos, incluso cuando se exhiben instalaciones que han sido concebidas para poder ser penetradas, las barreras de seguridad obligan a contemplarlas desde una cierta distancia, alterando su significado y convirtiéndolas en una imagen fija. Es difícil que no sea así, pues la razón siempre es una cuestión burocrática relativa al valor de la obra.

ROBERT MORRIS. La participación literal y física en una obra no es algo que necesariamente le imprima calidad.

NICOLAS DE OLIVEIRA. El problema gira en torno a dónde quiere el artista colocar al espectador: mirando *hacia*, o mirando *alrededor*. Esto último implica inmersión, y lo primero, frontalidad, que se asocia a la pintura o al cine. La narratividad se pierde a medida que aumenta la escala de la obra, lo que conduce a la experiencialidad, como sucede en las *ninfeas* de Monet. El gran formato es más inmersivo y menos narrativo. Por tanto, en las instalaciones, debido a su cualidad inmersiva, la experiencia meramente visual pierde importancia en favor del resto de los sentidos. *Campo* funciona como un tableau.

MARK ROSENTHAL. Que una instalación físicamente impenetrable tenga un carácter más bien pictórico es cierto, en principio, y el mejor ejemplo sería la *Milla de cuerda*, de Duchamp. También se puede decir que sucede justo al revés: si una pintura invita al espectador a *entrar*, una obra como la *Habitación de tierra* evita la interacción; no invita al espectador, sino que le da la espalda. Una obra así es físicamente más obstructiva que una pintura, porque un cuadro se presenta frente al espectador en su totalidad, y una instalación de esas características impide ver parte de ella.

SOLEDAD SEVILLA. *Fons et origo* es una obra tridimensional, pero con un carácter muy plano. No podría ser una obra penetrable en ningún caso, porque ésta, como otras de sus obras, necesita ocupar la totalidad del suelo. De lo contrario, se convierte en un objeto. A diferencia de muchas instalaciones, en *Fons et origo*, atravesar el umbral habría supuesto una pérdida de información: la obra sólo se puede comprender desde la distancia, pues la cercanía ocultaría parcialmente el reflejo que forma parte de la obra.

RICHARD WILSON. Cuando comenzó a trabajar en *20:50*, nunca consideró la posibilidad de suprimir el pequeño pasillo que introduce al espectador en su interior. Sin embargo, en la versión más reciente en la Saatchi Gallery, la obra se ve primero desde arriba antes de entrar en ella, desde una balaustrada de cristal. Es posible bajar unas escaleras que conducen al corredor que introduce al espectador en la obra, pero, por razones de seguridad, han restringido el acceso a la obra, que no siempre podrá verse desde el interior. En esta nueva situación, el espectador ve la habitación al completo, «se ha convertido en pictórica en ese sentido […]; miras hacia abajo y *objetificas* la habitación». Aun tratándose del espacio más pequeño en el que la obra ha estado, en el espacio del County Hall, uno de los antiguos emplazamientos de la Saatchi Gallery, parecía mayor; había dejado abiertas las puertas disponibles en la sala y parecía prolongarse más allá del espacio visible. Compara esta experiencia con el cine, por su parecido con el de una ventana que se abre a un mundo del que sólo se ve una pequeña parte, y todo lo demás existe más allá del marco.

¿Qué piensa de la situación actual de las disciplinas artísticas tradicionales —la pintura y la escultura— y los llamados nuevos medios, como el vídeo o la instalación? ¿Cuál es el lugar de la instalación en esa situación?

NICOLAS DE OLIVEIRA. La instalación asimiló del minimalismo la noción de site y nonsite, en un intento por abrirse camino entre las disciplinas artísticas. En la actualidad, a diferencia de sus comienzos en un tipo de espacios alternativos, «ha vuelto al cubo blanco, con frecuencia bastante físicamente». Este género ha introducido el arte en la industria del entretenimiento, y un ejemplo de ello sería la obra de Carsten Höller.

La instalación no se ha convertido en el único medio al alcance del artista, sino que se ha construido su propio espacio dentro de las disciplinas existentes, como la pintura, la escultura o el vídeo, aunque durante un tiempo ejerciera una influencia muy fuerte sobre el modo en que todas ellas debían ser exhibidas. Sin embargo, no introdujo la noción de arte cinemático o inmersivo, porque ya eran aspectos pertenecientes a otras disciplinas.

Cuando empezó a construir una teoría en torno al lenguaje de la instalación, investigó, entre otras cosas, el diseño de espacios comerciales, como ejemplo de instalaciones no artísticas.

MARK ROSENTHAL. La pintura nunca parece desaparecer, aunque su muerte se haya pronosticado varias veces. El hecho de que se siga vendiendo y coleccionando arte significa que la pintura, como la escultura, no va a morir. Al mismo tiempo, cada vez más, los museos tienden a acomodar instalaciones en sus colecciones.

Los artistas ya no parecen querer ser etiquetados dentro de una disciplina u otra. Prefieren llamarse a sí mismos artistas, pues eso significa que pueden hacer cualquier cosa. Las fronteras entre disciplinas simplemente se han disuelto, y probablemente antes de lo que parece, desde Bernini, en su doble

faceta de arquitecto y escultor, hasta Barnett Newman, que durante un tiempo desvalorizó la escultura y después también la utilizó como lenguaje. Donde aún se mantienen las fronteras es en las escuelas de arte, así como en cualquier ámbito donde deban establecerse categorías. En una escuela de arte, seguirá habiendo departamentos que enseñen disciplinas concretas, y la instalación seguirá formando parte del departamento de escultura. No obstante, la historia del arte la hacen los artistas, y las disciplinas y lenguajes que las componen se verán mermados sólo si no hay buenos artistas que los desarrollen.

SOLEDAD SEVILLA. Su obra no tiene lugar entre los nuevos medios. El sistema se mueve bajo unos presupuestos donde se maneja un lenguaje muy diferente al suyo, más contemporáneo, en términos de medios o materiales. Su obra está planteada, generalmente, desde una concepción no descriptiva de un hecho concreto. Cree que algunas de sus obras podrían tener más resonancia si las abordase desde un punto de vista narrativo.

RACHEL WHITEREAD. Su trabajo es muy tradicional. No se plantea el uso de los nuevos medios porque no satisfacen su modo de pensar, dado que la naturaleza de su lenguaje es muy matérica. Sin embargo, poder jugar con un rango tan amplio de herramientas es un privilegio para el artista. Los nuevos medios son sólo parte del desarrollo que experimentan los materiales, del mismo modo que cualquier otro material de trabajo se hace más sofisticado, o evoluciona hacia la funcionalidad.

Lo inusual de su obra es que muchas de sus piezas arquitectónicas no dejan de ser objetos, y, sin embargo, son obras de lugar específico. No obstante, aun siendo así, dónde y cómo se expongan una vez que abandonan el espacio para el que fueron adquiridas es algo que ella no puede controlar.

RICHARD WILSON. Siempre se ha visto a sí mismo «como un tipo de formalista tradicional, en realidad, lo que es muy interesante, dado que la mayoría de la gente dice de mis obras que son estructuralmente atrevidas, desafiantes,

monumentales… cosas así. No creo que sean monumentales. […] Mi obra es sólo tan grande como la arquitectura con la que juega». Es un artista muy establecido dentro de la tradición escultórica, aunque la forma en que lo hace parece tener mucha resonancia entre el público. Esto se debe al hecho de que su obra, a pesar de ser bastante tradicional —porque está basada en objetos, es física y se coloca dentro de espacios—, implica cierto tipo de rareza que aún le hace formar parte del debate.

Lo que le gusta, por un lado, es el hecho de hacer, manipular, jugar, construir, ya que se considera a sí mismo una persona muy física; por otro, construir objetos escultóricos, porque tiene muy interiorizados conceptos como la estructura o la forma. La escultura puede ser muy elocuente en lo concerniente a la masa, y el vídeo respecto al tiempo, razón por la que, recientemente, ha hecho obras donde interviene un elemento filmado que hace referencia al proceso de creación, e introduce el elemento temporal que éste implica.

¿Cree que el cubo blanco, entendido como un lugar cargado de connotaciones, sigue siendo la institución dominante? ¿Podría comentar algo sobre la neutralidad del espacio expositivo?

CLAIRE BISHOP. El cubo blanco es la norma global a la hora de exponer arte. Prueba de ello es que cuando un artista intenta ofrecer una alternativa a este espacio, no parece afectar a nada de lo que sucede en su interior. Adopta como propia una afirmación que Mark Dion formuló en torno a 1990: no hay más preguntas que hacerle a las paredes blancas.

La política de exposición de la galería encaja con la de las tiendas creadas por diseñadores, en tanto que ambos son espacios de venta, y la arquitectura experimental se da frecuentemente en este tipo de contexto, un contexto comercial.

DAVID FALKNER. El cubo blanco debe ser cuestionado para poder ser

comprendido. La idea de que es neutral es relativamente reciente; sólo desde las últimas décadas las galerías son blancas, ya que tomaron el relevo de anteriores espacios de exposición donde las paredes se entelaban. Esto hoy podría no parecer neutral, pero en su momento debió serlo, del mismo modo en que hoy lo es el cubo blanco. Pese a ello, la idea de un espacio blanco neutral no es real. Siempre habrá distintos tipos de mecanismos relacionados con la exhibición y la recepción de la obra: el tipo de blanco de la pared, el material del que está hecho el suelo, el tipo de iluminación, el comportamiento que se tiene dentro de ese espacio, o los espectadores mirándose entre sí observando las obras. Todas ellas son convenciones que han sido aceptadas y se perciben como neutrales, aunque no lo sean, lo que no es necesariamente negativo.

ANTONY GORMLEY. El cubo blanco supone la institucionalización de una utopía, ya que confiere calidad a todo aquello que se introduzca dentro, y «tiene ciertas ventajas, a causa de la amplificación que da a la calidad». Al mismo tiempo, se pregunta la razón de la necesidad de imprimir al arte ese nivel pedagógico con el cubo blanco para poder hacerlo visible, ya que cualquier lugar debería ser válido como terreno para probar su capacidad. No quiere que su trabajo dependa tanto del tipo de marco que ofrece el cubo blanco. Siendo algo positivo, también es un artículo de lujo que, si se convierte en una condición para experimentar arte, implica un cierto fracaso, ya que el arte debería dialogar con la vida, que es mucho menos ordenada en su totalidad.

BRIAN O'DOHERTY. Parece no haber forma de evitar el cubo blanco. Su conclusión es que «una vez que haces algo transparente y consciente, entonces, de alguna forma, lo has destruido. Así que, si la gente trabaja con ello, lo hacen con pleno conocimiento, que antes no tenían. Una vez fueron los hijos del cubo blanco y no cuestionaron a su padre, pero ahora ellos mismos son los padres del cubo blanco, de algún modo, porque pueden manipularlo y hacer lo que quieran con él. Una vez que eres consciente de algo que antes

era un misterio, entonces lo posees, puedes trabajar con ello y no te domina. Creo que una de las razones por las que el cubo blanco podría sobrevivir es porque las personas que lo usan ahora saben lo que es, saben que podría ser cualquier cosa que quieran que sea».

Dado que el cubo blanco es un contenedor precintado, con conjunto de valores que transfiere a cualquier cosa que se introduzca en su interior, como una máquina estética transformadora, siempre habrá una vertiente que trate de «secularizar ese espacio sagrado», de hacerlo interferir con la vida e introducir en él el mundo real, de un modo u otro.

NICOLAS DE OLIVEIRA. El espacio de la galería no carece de significado en absoluto, porque está cargado de connotaciones. Esa carga es como el hardware de la galería, mientras que sus paredes blancas son el software, y no tienen significado, son sólo un soporte. Los orígenes del cubo blanco se remontan, por un lado, a determinadas obras de artistas como El Lissitzky, Malevich o Schwitters. Sin embargo, cuando O'Doherty analiza el cubo blanco, está refiriéndose al modelo de espacios que inaugura Art of this Century, como galería comercial, y el MoMA, como espacio de exposición. Ninguno era como él describe formalmente el cubo blanco, lo que significa que el marco arquitectónico no es tan relevante como la intención: la experiencia aislada de la obra de arte como un objeto cerrado, que empieza y acaba en sí mismo.

MARK ROSENTHAL. Los artistas son ahora muy conscientes de lo que significa la neutralidad del cubo blanco, aunque aquellos que hacen instalaciones están más interesados en ella, y muchos «se lo toman en serio: el cubo blanco es neutral, así que hacen algo con ello. Otros artistas, por ejemplo, durante los últimos cuarenta años, se han interesado por su pretensión de ser neutral, y su faceta comercial y económica [...]. Para los artistas sigue siendo un punto clave convertirla en un punto clave». No obstante, esta idea no tiene la misma fuerza que tenía en los años setenta, porque ahora el arte no es tan político. Después, se han hecho obras que pueden ser vistas como un paso más allá en

torno a la neutralidad del espacio de la galería, dejando a un lado el propio espacio y sometiendo a examen su actividad al completo, «así que podría decirse que esto es una extensión de la instalación».

RICHARD WILSON. El cubo blanco es un lienzo en blanco, donde hay oscuridad y silencio, que el artista activa de diferentes formas. Al comienzo de la década de 1980, la principal unidad de discurso era el objeto, que no ofrecía ninguna referencia al espacio en el que se encontraba; incluso podía itinerar a lo largo de varias exposiciones sin perder significado. Su trabajo, en cambio, no admite esa itinerancia porque se inspira en su emplazamiento, y sólo tiene sentido en una situación concreta. En la actualidad, esa forma de concebir la obra ha pasado a un segundo plano. En aquel tiempo, él nunca formó parte de exposiciones representativas del arte de ese momento, porque hacía instalaciones que no encajaban dentro de sistema burocrático del museo. Por eso, siempre ha pensado que los mejores espacios en los que ha expuesto son aquellos que no tienen un bonito suelo y paredes blancas, donde «la arquitectura es más fuerte que la razón real para la existencia del espacio», un problema que atañe a los museos. Como contrapartida, existen otros espacios donde se puede interactuar de cualquier manera con la arquitectura; son espacios a los que él llama neutrales, porque no son *de marca*.

En su introducción para Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio de la galería*, de Brian O'Doherty, Thomas McEvilley asegura que O'Doherty «investiga, probablemente por primera vez, lo que el altamente controlado contexto de la galería moderna hace al objeto artístico, lo que hace al espectador, y, en un momento crucial para la modernidad, cómo el contexto devora al objeto, convirtiéndose en éste». ¿Cuáles son los condicionantes, en términos estéticos y conceptuales, que dieron lugar al último paso descrito en esta afirmación?*

CLAIRE BISHOP. El fenómeno de la transformación del contexto en objeto es de carácter multidisciplinar, porque la instalación no fue la única que influyó

en él; uno de los ejemplos sería el caso de la arquitectura que se convierte en obra de arte. Esta sería una de las historias que corren paralelas a la historia de la obra de arte que toma posesión de un espacio.

DAVID FALKNER. La Stanley Picker Gallery no es un cubo blanco, ya que no les interesa mostrar objetos acabados y portables, aunque muestra cierta neutralidad en el sentido de que las obras que se exhiben allí no siempre intentan remitir a lugares ajenos a ella. El no ser una galería comercial la habilita para poder usar el espacio como parte inherente de la obra. Como contrapartida al hecho de no disponer de una galería para exponer arte, es de la opinión de que es importante que haya un conocimiento común de lo que un mismo espacio representa en relación con la obra que se muestra. Esta conclusión suscita dos cuestiones: la problemática del arte público, en el que encuentra más inconvenientes que ventajas, y la cualidad del cubo blanco como autentificador de la obra de arte. El cubo blanco existe para ofrecer la opción de enfrentarse a la obra de arte. A diferencia del arte público, es una alternativa que no viene impuesta, lo que, en su opinión, es importante.

BRIAN O'DOHERTY. Durante mucho tiempo, no hubo una expansión consciente hacia el espacio por parte de los artistas:

> Nadie había sido consciente de que eran conscientes de la galería. Era algo que todo el mundo sabía, pero no sabía.

Tanto los *1.200 sacos de carbón* como la *Milla de cuerda*, de Duchamp eran gestos antiartísticos, pero no inmersiones conscientes en el espacio. Una vez que él empezó a usarlo como un material, comenzó a hacerse preguntas en torno a la caja blanca en la que estaba trabajando: «¿Por qué estoy en esta caja? ¿Qué es esta caja en la que estoy? Siempre es blanca, no está conectada con el exterior, está estudiadamente aislada del discurso normal, las personas se comportan de un modo distinto cuando están dentro, y todo lo que hay dentro tiene aspecto de ser arte: o sea, es una máquina estética».

Hasta el momento en que se publicó el primer capítulo de *Dentro del cubo blanco*, en 1976, nadie había pensado en la galería como una unidad, una construcción estética con sus propias características, las de «una boutique estética para vender cosas». Lo que más le sorprendió es que la investigación de carácter privado que había realizado por su propio interés tuvo una enorme resonancia. El libro está incompleto, ya que el último ensayo debía incluir una sección en la que escribiría sobre esquinas, techos, paredes y suelos; en definitiva, el aspecto puramente formal de la superficie del espacio interior.

Uno de los mayores cambios en el modo de presentar la galería vino de James McNeill Whistler, que pintó de distintos tonos cada una de las salas en una de sus exposiciones, para que el soporte donde se iban a colgar sus pinturas entrase en diálogo con éstas a través del color.

NICOLAS DE OLIVEIRA. Las palabras de McEvilley son un signo del tiempo en que se escribieron. Una década más tarde, a mediados de la década de 1990, se hablaba de la instalación en esos términos, lo que se explica desde su intento de proporcionar un contexto. La instalación presenta un espacio dual: por un lado, proporciona un contexto único, sumergiendo al espectador en él y sellando el conjunto en una especie de cápsula. Por otro lado, siempre hace referencia a un espacio que podría hallarse en cualquier otra parte; dado que se refiere al espacio «como lo conocemos, porque, como humanos, lo usamos todo el tiempo, la instalación siempre te recuerda a algún otro sitio».

El retorno del objeto al panorama artístico se debe, en parte, al impacto de la instalación. Hubo un momento en que la instalación dominó completamente ese panorama. Eso no significa que fuese el único lenguaje que se practicaba, sino que en cada disciplina se trataban aspectos de la problemática de la instalación, tanto si se trataba de objetos —por cómo debían relacionarse entre sí—, como de las disciplinas de exposición de arte:

> […] el síndrome de la instalación se apoderó del mundo y, como consecuencia, la gente volvió a interesarse por la escultura de nuevo.

Desde la perspectiva actual, no está seguro de si el contexto «devoró» al objeto o aún continúa haciéndolo. Tal vez sucede lo contrario: el objeto devora al contexto, y se necesitan el uno al otro. Lo que perdura de ese hecho es que la relación entre los objetos y su contexto espacial, emocional, psicológico y político nunca volverá a ser la misma, entre otras cosas, porque habrá una relación que antes no había.

MARK ROSENTHAL. En los años setenta, el cubo blanco, junto con el minimalismo y la arquitectura moderna, se convirtió en un factor dominante y una fuerza devoradora. Por esa razón, muchos artistas lo desafiaron. Ahora que el cubo blanco lleva mucho tiempo formando parte del mundo del arte, y los artistas jóvenes no conocen ningún otro tipo de espacio, ha perdido su fuerza inicial.

¿Cuál es, históricamente, el punto de partida de la situación descrita por O'Doherty en su libro? Creo que el expresionismo abstracto jugó un papel importante, al tratar de expandir la pintura más allá del marco, hacia el espacio a su alrededor, pero también hacia el espectador.

CLAIRE BISHOP. La tradición de la pintura mural no es necesariamente un antecedente válido, porque implica varias autorías: la de la pintura y la del edificio, como mínimo. La singularidad de la autoría es lo que diferencia el arte de la instalación —una experiencia ambiental de la que es responsable un solo autor— de una instalación de arte, una combinación de varias obras de diferentes autores en el mismo espacio. Los orígenes se remontan al período de las vanguardias, con El Lissitzky, Schwitters y el diseño de las exposiciones surrealistas. Esto se debe al proyecto utópico de la vanguardia de crear ambientes totales que se convirtiesen en modelos de una nueva sociedad.

BRIAN O'DOHERTY. El primer movimiento que dio instrucciones al espectador sobre el lugar desde el que debía contemplar la obra fue el impresionismo. Después, el collage que el cubismo introdujo en la pintura llegó a convertirse en una fuerza tan poderosa que se convirtió en escultura:

> […] el lienzo se hizo más y más plano, y una vez que se convirtió en la estética irreducible de superficie y límites de Greenberg, ya no tenía a dónde ir, salvo hacia fuera o hacia los laterales.

La pintura del expresionismo abstracto pretendía ser ambiental, porque, como Rothko solía decir, quería hacer sus cuadros tan grandes que fuesen íntimos; creía que el gran formato otorgaba intimidad a la experiencia del espectador. Las ambiciones ambientales del expresionismo abstracto fueron muy claras, y los verdaderos hijos de este movimiento —aquellos que crecieron con él y luego lo despreciaron— fueron los minimalistas, que empezaron haciendo pintura. Por tanto, si desde el expresionismo abstracto hubo un claro esfuerzo por expandir la pintura hacia su entorno, también lo hubo desde sus principales herederos, que protagonizaron una expansión más explícita desde un objeto bidimensional —el cuadro—, hasta la creación de objetos tridimensionales, que dejaron de llamarse esculturas. A partir de ese momento, la «*artificación* de la pared sobrevino enseguida, y la idea del contexto que proporcionaba contenido cobró mucha importancia».

NICOLAS DE OLIVEIRA. La pintura ha tratado de expandirse más allá de sus límites a lo largo de toda la modernidad. Uno de los mejores ejemplos parte de la obra de Robert Ryman, en la que reduce sus pinturas a una superficie pintada con spray sobre el muro y experimenta con el tipo de remaches con los que colgar los cuadros en la pared.

El expresionismo abstracto es una pista falsa, porque se ha interpretado como un deseo de presionar físicamente las fronteras. En Rothko no hay una explosión del marco, sino una reducción visual cada vez mayor del mismo. Esto no significa que haya un empuje, sobre todo dada la preponderancia en su obra de formas vagamente cuadradas que recuerdan la idea del marco. La alternativa al expresionismo abstracto como punto de origen es el tipo de prácticas de Yves Klein, en *El vacío*, u Oldenburg, con *La tienda* [*The Store*] (1961), herederas de la intención del dadaísmo de introducir la vida en el arte, un proceso que empieza con la performance y termina en la instalación.

MARK ROSENTHAL. El expresionismo abstracto es sólo uno de los pasos, debido a su utilización de la escala monumental para rodear al espectador. Hay otros antecedentes que demuestran «la frecuencia con que las cosas se repiten a lo largo de extensos períodos de tiempo en el campo de la historia del arte». Es el caso de ciertas obras renacentistas, que muestran indicios de que el artista, retratándose a sí mismo y mirando hacia el exterior del cuadro interpela directamente al espectador, situado en un punto de vista externo.

¿Cómo afectan a la experiencia del espacio los medios telemáticos y la simultaneidad a la que dan lugar? ¿Cree que esto se refleja en la concepción y materialización de la obra de arte hoy en día?

CLAIRE BISHOP. Los modos de inmersión de los medios telemáticos son más ópticos que físicos. Por un lado, ofrecen una realidad virtual, que es sobre todo visual, y, por otro, una serie de conexiones entre personas, lo que, en cierto modo, le recuerda al tipo de instalaciones de carácter participativo que ella misma analiza en el último capítulo de *Arte de la instalación. Una historia crítica*. En ellas, «en lugar de la experiencia de un ambiente inmersivo, hay un énfasis en la sociabilidad y convivencia» que puede tener lugar dentro del espacio expositivo.

Aún es muy pronto para formular una opinión, dada la envergadura del fenómeno, pero sugiere que, tal vez, la situación podría conducir al «deseo de una mayor tactilidad en una obra de arte [...]. Es muy deseable para el mercado tener cosas que parecen portar las huellas del artista».

NICOLAS DE OLIVEIRA. La simultaneidad está relacionada con el carácter dual del espacio de la instalación, el aquí y el allí. En la actualidad, no se puede concebir la idea de estar en un solo espacio: se puede estar al teléfono, hablando con América, en internet con Bagdad, y mirar con prismáticos a través de la ventana al mismo tiempo. No obstante, la noción de simultaneidad no es nueva; se remonta a la invención de la óptica, hace varios miles de años.

Transportarse mentalmente es mucho más efectivo que hacerlo físicamente. Hay varios recursos para ello: tecnologías que conectan al espectador con distintos lugares del mundo, o factores sensoriales, como un olor, que pueden trasladarle a sitios diferentes. Esto último sería un buen ejemplo de la posibilidad de estar, al menos, en dos lugares al mismo tiempo, sin necesidad de usar los medios telemáticos. Para el artista que hace instalaciones, es importante conocer la capacidad de transportación y el poder de incisión de determinados sentidos, como la vista o el olfato, entre los que establece una diferencia:

> El olfato no tiene defensa: tenemos que respirar, o, de lo contrario, morimos. Mirando, nuestros ojos son mucho más sofisticados, y mucho más hambrientos y dirigidos que los demás sentidos, porque la cultura tiende a ser recibida y aprobada a través de los ojos, principalmente. Y el ojo, de nuevo, como el cubo blanco, tiene todo ese software instalado del que no somos conscientes.

MARK ROSENTHAL. Establece una relación entre los medios telemáticos y la forma en que influye a los artistas vivir en una sociedad dominada por el entretenimiento para hacer instalaciones basadas en el espectáculo. Ejemplo de ello es *Svayambh*, de Anish Kapoor, por las reacciones de asombro que genera en los espectadores, las mismas que manifestarían ante la contemplación de una maravilla de la naturaleza.

Antes de visitar una instalación de la que ya he visto algunas fotografías, siempre tengo una idea difusa de cuáles pueden ser sus dimensiones y estructura. ¿Qué piensa de la fotografía de instalaciones como medio para la comprensión de este tipo de obras? ¿Cuáles son sus efectos sobre el espectador?

CLAIRE BISHOP. Cuando se analiza la historia de las exposiciones, sólo es posible combinar unas pocas imágenes con las críticas que recibieron en su momento, para poder formarse una idea más o menos aproximada de la situación. El problema es mucho mayor cuando se quiere dejar un registro del arte de participación.

DAVID FALKNER. El problema se extiende también a la pintura y otras formas de arte, ya que los pintores nunca están de acuerdo con el modo en que son reproducidas sus obras; añade que, en caso contrario, se dedicarían a la fotografía. El problema de la fotografía como medio para la documentación de instalaciones es que anula la experiencia sensorial, que implica no sólo la vista, sino los demás sentidos, y esto es extensible incluso a la pintura. Es importante que el espacio de su galería «se sienta de un modo diferente con cada exposición, y esas sensaciones nunca pueden representarse en fotografías, tanto si se trata de instalaciones como si no». El problema se complica si interviene el elemento temporal.

ROBIN KLASSNIK. Cuando comenzó con su galería, todo el mundo tendía a pensar que era mucho más grande, pues sólo la conocían a partir de revistas. Él documentaba cada exposición con un gran angular, que «cuenta muchas historias que son mentira». Una de las obras que más tergiversaba las dimensiones del espacio donde se encontraba era *20:50*.

NICOLAS DE OLIVEIRA. La fotografía de instalaciones es el fluido vital de este género, debido a que muchas de ellas son efímeras. El mejor fotógrafo de instalaciones que ha conocido, Edward Woodman, trabajó con él y los demás directores del Museum of Installation, y solía decir que sólo eran necesarios tres disparos en una instalación: desde una diagonal, desde la otra, y un plano de detalle, para captar matices relativos a la materialidad de la obra. Afirmaba que lo que él intentaba hacer «es establecer un sistema mediante el cual el espacio siempre tenga el mismo aspecto, pero la instalación cambie. Si no lo hago así, nunca tendrás un registro de cómo funciona una instalación en relación con su espacio». El objetivo es conseguir la mayor claridad posible. Así, pues, el problema de una fotografía de una instalación es que, si intenta mejorar el aspecto de la obra, está mintiendo. Por tanto, las malas fotografías siempre hacen que la obra parezca mejor de lo que es. En cambio, un buen fotógrafo que comprenda la relación entre espacio y obra hará imágenes mucho más modestas.

Cabría esperar que el vídeo fuese una alternativa eficaz, equiparable a un dispositivo mnemotécnico. No obstante, a pesar de su utilidad, puede alejarse aún más de la realidad que una buena imagen en color, aunque incluya el elemento temporal. La razón, según él, es que la instalación requiere quietud.

MARK ROSENTHAL. La fotografía ofrece una idea distorsionada de cualquier obra de arte. Únicamente presenta la idea:

> […] no tienes sentido de la escala; es inevitable que pienses que un cuadro grande es pequeño y un cuadro pequeño es grande. Siempre es igual, y el arte de la instalación es más de lo mismo.

Esto es una demostración más de que el arte es tan distinto de cualquier otra cosa conocida, que es indispensable estar en su presencia para poder experimentarlo.

Esto puede parecer un poco ingenuo, pero, una vez que se han sentado ciertas cuestiones, ¿cree que es posible definir el arte de la instalación en pocas palabras? ¿Cuál es el lugar del espacio en él?

CLAIRE BISHOP. El lugar del espacio es esencial en las instalaciones, pero también los cambios que se le aplican y los objetos que se ponen en su interior.

ROBIN KLASSNIK. No puede definir el arte de la instalación, pero cree que es una palabra absolutamente institucionalizada, como impresionismo o fauvismo. Lo atribuye a su dificultad para pensar en términos teóricos, y añade que no comprende «todo lo que expongo, pero sé cuáles son las cosas que me gustan, a las que respondo, y que me conmueven».

NICOLAS DE OLIVEIRA. La definición que él, Nicola Oxley y Michael Petry nunca escribieron, y a la que llegaron cuando publicaron su primer libro sobre instalación, en 1994, es que se trata de «un arte que se relaciona con el espacio y está hecho de espacio». La instalación irrumpió en el panorama

artístico como una disciplina, y eso la llevó a ser debatida, pero es imposible responder a la pregunta de *qué es*, como no se puede responder qué es la pintura. Sí se puede, en cambio, preguntarse por «los límites de la instalación, como podrías preguntar por la profundidad de la pintura, pero nunca por la pintura como tal, porque sería un tema excesivamente amplio». Las preguntas que se han dirigido en torno a este género tienden a ser cada vez menos generales y más específicas.

MARK ROSENTHAL. No tiene ideas nuevas para definir el arte de la instalación; más bien necesitaría matizar o utilizar más palabras para ello. Si una pintura o una escultura son un objeto único, una instalación es algo más que eso, y siempre tiene en cuenta el espacio de un modo u otro. Incluso si no forma parte de la obra, lo necesita para poder estar completa. La idea —generalmente atribuida a este lenguaje como una de sus principales aportaciones— del espectador como un elemento que da fin a la obra fue de Duchamp mucho antes de que existiera la instalación.

¿Ha observado alguna actualización importante de la situación descrita en su libro?

CLAIRE BISHOP. Su libro coincide con el final del arte de la instalación y su uso. Al terminar de escribirlo, en 2005, el arte se estaba moviendo hacia la obra participativa:

> […] todo consistía en qué ocurría con quién en el espacio, antes que en crear una mise-en-scène en la que el espectador pudiera entrar.

La instalación tiende a agotarse en sí misma, y a muchos artistas ya no les gusta utilizar el término. Lo que más interesa a los jóvenes artistas es lo que se hace dentro del espacio, pero no lo que se hace con el espacio. Las derivaciones que ha experimentado son tres, principalmente: un uso social del espacio, el diseño como arte, y, por último, las exposiciones diseñadas por artistas, en las que éstos adoptan el papel del comisario.

BRIAN O'DOHERTY. Afirma que no «podemos librarnos de él [el cubo blanco], porque eso necesitaría una transformación social de radical naturaleza», que hiciera que el arte formase parte de la experiencia cotidiana:

> Pienso en el cubo blanco como en una especie de zoo en el que se pone a los animales para mantenerlos alejados de la sociedad. El cubo blanco, a mi modo de ver, es un indicador de la insignificancia cultural del arte.

MARK ROSENTHAL. No ha vuelto a evaluar sus categorías para comprobar si hay nuevas manifestaciones que no encajen dentro de ellas. Se sigue trabajando directamente sobre el espacio, desafiando el espacio, aunque se amplía el rango de materiales disponibles. Internet, por ejemplo, es una materia prima, como el acrílico o el óleo, y los medios siempre afectan al aspecto de las cosas; ese es el impacto que tienen sobre ellas.

¿Podría decir de alguna de las obras que ha expuesto en su galería que era en realidad una especie de objeto a escala arquitectónica hecho *de espacio, en lugar de una serie de objetos conectados unos con otros dentro de un espacio?*

DAVID FALKNER. En primer lugar, es necesario establecer los límites para que algo pueda ser considerado un objeto o no. Un objeto puede ser cualquier cosa que tenga materialidad. En algunas obras de arte que son lo más carentes de objetualidad posible, el material es la arquitectura del espacio, y el objeto sigue siendo lo que activa o altera ese espacio. Un ejemplo de ello sería *Esquina oscura*, de Graham Gussin, que tiene una presencia física muy poderosa en la habitación, aunque materialmente apenas existe; es sólo una capa de pintura.

ROBIN KLASSNIK. Plantea la cuestión de los múltiples significados del objeto, de su aura y de la instalación como un proceso de selección y presentación de objetos extraídos de la vida real.

NICOLAS DE OLIVEIRA. *Saltar*, de Chris Jennings, es un ejemplo de una pieza que usa el espacio como un ente abstracto, porque lo utiliza para mantenerse en tensión. Es un error pensar que lo único que trata con el espacio y se refiere sólo al espacio es una obra que se instala ocupándolo en su totalidad; muchas instalaciones no sólo se instalan, sino que se hacen en el propio espacio. Las dos alternativas históricas serían El Lissitzky, que usa el espacio como material, y Kurt Schwitters, que, además de parecer que esculpe el propio espacio, introduce objetos en su interior. A este segundo tipo de espacio lo denomina «emocional», debido al poder simbólico del ensamblaje de los objetos. Muchas piezas producidas después han mezclado ambas alternativas. Algunos ejemplos de ello serían la exposición *Alta sociedad* [*Jet Set*] (2003), de los artistas Gonzalo Lebrija y José Dávila, en la que utilizaron un elemento preexistente en la galería, una de sus paredes temporales, y lo convirtieron en el objeto artístico. Per Barclay introdujo un paracaídas gigante que usaba el volumen del espacio y reaccionaba físicamente a él. Un tercer ejemplo sería una intervención de Stefan Brüggeman en la que se limitó a quitar la ventana de la galería con el título de su exposición y la expuso como objeto, lo que conduce a pensar que «si la ventana era un objeto, a causa de su función arquitectónica, su banalidad, por tanto, el espacio que ahora la rodeaba también era un objeto que había sido cambiado radicalmente».

Cada vez que trabaja con obras hechas para un espacio específico, como comisario, ¿qué tipo de negociaciones entran en juego entre usted y los artistas? ¿Alguna vez ha tomado decisiones sobre el contenido o la forma de las obras con las que ha tratado?

DAVID FALKNER. Su papel es como el de un productor de cine que piensa como un artista; como un facilitador, no un historiador, que sería el caso del comisario que organiza una exposición con obras seleccionadas, que desarrolla a partir de una línea temática. Eso se debe a que su galería es un espacio experimental donde se suele producir obra nueva. Ambas opciones son dos formas de entender el comisariado de exposiciones.

ROBIN KLASSNIK. Su intervención en las obras varía en función de los artistas y su relación con ellos. No le interesa exponer obra que llega del exterior, sino aquella que ha sido creada específicamente dentro y para su galería. Es la única razón por la que es el director, porque sólo le interesa trabajar con el espacio que ésta ofrece.

Los dos factores que determinan las piezas construidas específicamente para su galería son los cuatro pilares sobre los que se apoya y él, como la persona que la dirige. Él es un condicionante, hasta cierto punto, porque necesita formar parte de las obras que expone, aunque las conclusiones que extraiga sobre su significado no siempre sean las mismas a las que llega el artista:

> No comprendo todas las obras que expongo, pero sí sé qué cosas me gustan, y las cosas a las que puedo responder, y las cosas que me conmueven.

El intelecto juega una parte importante en las obras que expone, pues considera que el arte debe ser inteligente. Eso no siempre significa que tenga que ser sutil, pues a veces lo es tanto que se pierde el sentido de la obra.

MARK ROSENTHAL. Él nunca ha intervenido en el contenido o la forma de las obras con las que ha tratado; muy rara vez, algún artista le ha preguntado su opinión. En ocasiones, ha sido el mediador entre el artista y la administración del museo cuando ha habido desacuerdos entre ambos. Algunos artistas que hacen instalaciones, y que están comprometidos con un cierto tipo de cuestionamiento político de las estructuras del sistema artístico, tienden a buscar un conflicto, y ven en la figura del comisario un símbolo de la organización opresora que entienden que es el museo.

Sólo después del minimalismo, el arte puede trabajar libremente con el espacio real, no ilusorio, que no se reserva sólo al campo del arte, sino que pertenece al ámbito común de la vida diaria. ¿Cree que al menos parte del

efecto que ejerce su obra se debe al hecho de que el espacio es un fenómeno compartido por todos?

ANTONY GORMLEY. Considera que el «espacio y el cuerpo son fenómenos compartidos por los seres humanos. La dificultad reside en escapar del cuadro y escapar de los juegos del arte y su virtuosismo, y, de algún modo, devolver a las personas a sí mismas proporcionándoles una experiencia sensorial». Se pregunta cómo sería posible para el artista conseguir dejar de hacer pinturas en el espacio o el tiempo que impiden al espectador experimentar el espacio y el tiempo reales.

BRIAN O'DOHERTY. El espacio es incognoscible. Enlazando con su escepticismo hacia la percepción sensorial como vehículo de conocimiento, varias veces reflejado en su obra plástica, afirma que el único medio del que dispone el ser humano para conocer por sí mismo el espacio físico es el aprendizaje perceptual, y, por tanto, «el espacio sólo existe cuando haces algo con él, de modo que se vuelve visual o experiencial». Adoptando una actitud más optimista que la que suele manifestar hacia lo que él considera un callejón sin salida, que él mismo se ve en la necesidad de usar «contra su voluntad», asegura que, ahora, el cubo blanco es el lugar en el que el artista puede experimentar y hacer lo que quiera, como antes lo eran los espacios alternativos, como P.S.1. Cuando las paredes blancas de los museos seguían siendo virginales, y sus directores no permitían el tipo de intervenciones que podían llevarse a cabo en esos espacios alternativos, que implicaban usar el espacio como un material, para cualquier artista que no fuese pintor o escultor era difícil dar a conocer su obra. En cambio, hoy en día los museos son mucho más permisivos de lo que solían serlo, porque «comprenden que el arte que se hace ahora tiene otros imperativos generados por otros impulsos que demandan otras soluciones que pueden interferir con el contexto de un modo sin precedentes».

SOLEDAD SEVILLA. El grado en que el espectador pueda sentirse captado por

la obra es algo que no afecta al artista en su proceso creativo. El espectador aporta su punto de vista, su inteligencia y sus reflexiones. No obstante, en la actualidad, el arte cada vez le otorga un nivel menor de responsabilidad, al contrario de como sucedía, por ejemplo, en el minimalismo, porque el discurso artístico tiende a ser cada vez más narrativo.

RACHEL WHITEREAD. El punto de partida de su obra es algo muy terrenal y común. Desde el principio, ha intentado comprender qué hay en el espacio; haciéndolo concreto, da testimonio de él. Sus obras ya están en el mundo, en cierto modo, como si se tratasen de ready-mades.

RICHARD WILSON. Este es un argumento relacionado con la complejidad de las ideas. Hasta cierto punto, en muchas de sus obras, la forma en que combina todo entraña la noción de espectáculo. Su forma de funcionar es «permitir a las obras que tengan reclamos que posibiliten que el público pueda entusiasmarse por ellas, en primer lugar, y una vez que están entusiasmados, es fácil para ellos estar *con* la pieza». *20:50* actúa del modo contrario, porque implica un componente psicológico de temor: el espectador cree que la comprende, cuando en realidad está siendo manipulado. *Darle la vuelta al lugar* sería, sin embargo, un ejemplo de algo que, en lugar de temor, provoca asombro, que viene dado por la osadía estructural que representa. El reclamo que él utiliza es hacer reaccionar a la arquitectura de un modo inesperado, como lo hace en esta obra:

> Hago cosas a los edificios, los espacios, o las fachadas al extremo del espacio para hacer que la gente diga: «¡Dios mío!». En ese primer instante, se quedan prendados por el factor sorpresa, y, por tanto, pueden hacerse amigos de la obra con más facilidad.

En su obra, usted ofrece una representación peculiar de la realidad, que es más una presentación, y consiste en usar un objeto real, una habitación en muchos casos, como materia prima para obtener algo que cuestiona la

realidad misma. ¿Podría hablar un poco más sobre el artificio y la naturaleza de la representación en su obra?

ROBERT MORRIS. El parecido con la realidad no es un criterio acertado en la representación.

RACHEL WHITEREAD. Siempre elige un objeto, una habitación o un edificio para utilizarlo. Su proceso pasa por la elección de ese objeto que utiliza como un molde para hacer su representación. A eso no se le puede llamar artificio, en el sentido de que es un medio de conocimiento para comprender mejor qué es ese objeto que se está usando. Se trata de un tipo de representación al que se puede llamar facsímil, ya que es, en realidad, una copia, no de una representación en un sentido tradicional. Sólo se limita a cambiar algo ligeramente para hacerlo completamente distinto.

RICHARD WILSON. Toda su producción se fundamenta en los modos posibles de mirar el mundo. Le gusta darle la vuelta a las cosas para que puedan ser vistas de una nueva forma. Sus esculturas tratan de investigar los medios de desafiar normas, reglas, ideas preconcebidas, y, en definitiva, lo que se cree que son las cosas. La manera de conseguirlo debe ser siempre lo más sencilla posible. Es necesario preguntarse por todo aquello a lo que se mira del mismo modo que Magritte, cuando expresa «esto no es una pipa», pues «la escultura es sobre eso, desafiar las ideas preconcebidas que tenemos. Y la mejor forma de hacerlo es coger objetos, y cosas, y espacio arquitectónico, un corte de un barco, una fachada de un edificio, un tanque de aceite, una tabla de billar en el suelo, y hacer algo con esa cosa que creemos que conocemos para poner boca abajo la absoluta convicción que tenemos de que lo conocemos». Los espacios que utiliza funcionan deconstruyendo una idea y el propio espacio arquitectónico. El proceso es sustractivo, que es una forma de revelar, revelando se ven cómo están hechas las cosas, por lo que la escultura también gira en torno a « la comprensión, una gran revelación de cómo se mantienen las cosas como estructuras sobre el mundo». En muchos casos, el objeto es un vehículo

que explica cómo actúa un espacio. Utiliza objetos reales, que de algún modo dejan de serlo, porque han sido manipulados, y cambiados para subrayar otra cosa, que casi siempre es el espacio.

¿Cómo altera [una obra determinada] *la experiencia del espacio?*

ANTONY GORMLEY. *Despeje* ofrece una forma de geometría diferente a la clara delineación de los planos, basada en la pérdida de la perspectiva. Dado que la obra trata de crear un diagrama cuántico, un campo de energía, usar el sistema cartesiano de un solo punto de vista no serviría. No reafirma la idea de espacio, porque lo hace más caótico y estimulante.

Luz ciega es una experiencia muy íntima y personal que sucede en un espacio compartido por otros espectadores. Una vez que se atraviesa el umbral de la obra, el espectador «entra en sí mismo»; como los límites de ese espacio, también sus propios límites se disuelven, y la apertura resultante, aparentemente ilimitada, del cuerpo y el espacio desemboca en un intercambio entre ambos, donde «no sabes si las cosas ocurren fuera o dentro de ti».

ROBERT MORRIS. En *Vigas en L* hay tres factores que intervienen en la obra: la escala —la relación de proporciones entre el espectador y el objeto—, las formas permutadas —simples e idénticas, pero sorprendentemente distintas en cada posición—, y su contexto espacial —su relación entre sí y con la altura del techo y las paredes—. Todo ello contribuye a la experiencia perceptual entre objeto, espacio y cuerpo.

SOLEDAD SEVILLA. *Espacio Shakespeare* cambiaba sustancialmente el espacio donde se instaló, por medio de dos recursos: el uso de una cuadrícula —una estructura que, por su carácter modular, habían adoptado los minimalistas para sugerir la idea de infinitud— y un espejo, que hacía visible y concreta la idea de prolongación sugerida por esa cuadrícula al prolongar virtualmente el espacio.

RACHEL WHITEREAD. Cuando realizó *Espectro*, quiso convertir la galería donde se iba a instalar, que era un espacio muy grande, en un tipo de espacio doméstico, más humilde; se trataba, literalmente, de «hacer una celda dentro de otra celda más grande». Su forma de responder al espacio es hacer que la obra encaje lo mejor posible con éste, aunque a veces no sea el lugar en el que va a permanecer definitivamente.

RICHARD WILSON. La idea principal de *Ella entró por la ventana del cuarto de baño* es acercar al primer plano algo que se encuentra en la periferia de la visión cuando se experimenta un espacio. Al entrar a una galería, se tiende a mirar aquello que se encuentra en el centro, como una escultura que se apoya sobre un plinto. Avanzando en la era moderna, el plinto desaparecería para permitir a la obra incorporar suficiente espacio alrededor como para moverse en torno a ella y comprobar el modo en que puede alterar su emplazamiento. Como él explica:

> Elegí una ventana y la introduje y la hice un objeto [...]. Quería meter algo que existía en los bordes del espacio y hacerlo central.

La ventana es un objeto al que no se mira, sino algo a través de lo que mirar a otra cosa que se encuentra más allá: el mundo exterior. Se sitúa en los extremos del espacio y divide la frágil relación del exterior con el interior. La obra cambió completamente el espacio y la forma de leer su fisicidad.

¿Cómo aborda el trabajo en un espacio específico desde el comienzo, particularmente en las obras en que ha tratado el espacio y su contenido como un todo inseparable?

ANTONY GORMLEY. Antes de comenzar a trabajar en su exposición *Luz ciega* investigó «el esqueleto del edificio» y «su sistema nervioso y cardíaco elemental». Después, las capacidades funcionales del edificio:

> Mediante este tipo de diagnóstico y reconocimiento de la patología del edificio, puedo comenzar a comprender cómo podría trabajar con el espacio.

BRIAN O'DOHERTY. Cada espacio tiene su propia voz, incluso si es un cubo blanco. Escucharlo y observarlo es lo más importante, hasta el punto de que no puede empezar a trabajar antes de haberlo contemplado. Después, añade, «llevas el origen de todo lo que has producido en el espacio, lo que haces: tu género, tu método, tu invención, tu material, tu obra, tus series de instalaciones, y entonces ves si el espacio te habla, le habla a todo lo que le has llevado». A veces, el espacio rechaza al artista; cuando eso sucede, hay que aproximarse a él de un modo diferente. Para comenzar, su principal material de trabajo son notas, apuntes y pequeños dibujos para tratar de comprender de qué manera puede manejar un espacio determinado. Eso le permite empezar a trabajar con el espacio de un modo mucho más interesante que sólo con los dibujos, porque surgen nuevas oportunidades. Una vez que se encuentra la idea adecuada, «todo empieza a ir mejor y mejor». No puede partir de fotografías del espacio; necesita visitarlo y aprehenderlo, ya que sus obras están íntimamente conectadas con él, hasta el punto de que todos los elementos de sujeción se instalan en la pared, el suelo y el techo. No le interesa colocar objetos dentro de una galería.

SOLEDAD SEVILLA. Como ella misma indica:

> Tengo una idea general de algo, pero sin formalizar y sin ver cómo llevarla a cabo, y es el espacio el que me da el pistoletazo de salida. Eso para mí es importantísimo.

El espacio le proporciona el contenido, conceptual —en menor medida, ya que suele realizar una simbiosis entre la idea central de la obra y las connotaciones del espacio— y formal: se apropia de todo lo que caracterice al espacio y lo incorpora a la obra para que formen una sola pieza, incluso cuando algún elemento desentona, o no se corresponde con un canon estético del tipo de belleza que ella prefiere. El espacio impera cuando no se puede modificar.

RICHARD WILSON. *Luces guía* es un ejemplo de una obra en la que una parte del espacio se integra como parte constituyente de la obra. La idea surgió

al ver el espacio donde la pieza se exhibiría, cuyos focos le intrigaron. Su intervención consistió en manipular lo que normalmente hubiera sido entendido como un sistema convencional para arrojar luz sobre la sala. Ésta se encontraba totalmente a oscuras, pero, al llegar a las ventanas, los focos habían sido agrupados de tal modo que la intensidad de la luz quemaba la retina, dejando en ella una serie de formas fantasmales que el espectador se llevaría consigo al salir, de nuevo entre la oscuridad. Esto último fue un hallazgo fortuito, que llegó a convertirse en la razón de la obra misma.

Otras veces, encuentra los parámetros de la obra que quiere realizar en la programación de la galería, y aprovecha los cambios y reestructuraciones para incorporar cualquier material que vaya a ser desechado. Eso le permite hacer uso de lo que el público entiende como osadía estructural, que sólo es posible cuando se prevee someter al edificio a importantes modificaciones estructurales, cuando no a su demolición, como en el caso de *Engranajes para introducir* o *Darle la vuelta al lugar*.

¿Cómo evolucionó [una obra determinada] *desde que empezó a trabajar en ella?*

ROBERT MORRIS. *La exposición de contrachapado* [*The Plywood Show*] (1964) se hizo a marchas forzadas. Sólo dispuso de un mes para construir los objetos y hacer todo lo demás por sí solo.

SOLEDAD SEVILLA. *El Rompido* surgió a partir de la inspiración que le proporcionó el *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* (1918), de Malevich, en el que confluyen el énfasis del marco y un factor ajeno a la propia obra: la erosión de la pintura, cuya superficie está craquelada. También intervinieron dos imágenes del interior de la almadraba de El Rompido, que durante un tiempo estuvieron colgadas en su estudio, hasta que «dejaron de ser mudas», y se convirtieron en otro desencadenante. Se encontraba trabajando en una exposición retrospectiva en el IVAM, y decidió llevar la idea al espacio. Fue

uno de los pocos casos en que invirtió el orden de su forma de trabajar, en la que el espacio suele ser el detonante.

Se trata de una obra en la que no es posible separar ninguno de los elementos que la conforman, pues perdería todo su significado. Es un modo de interpretar el espacio como una caja sobre la que se interviene, y, como resultado, se obtiene un todo compuesto por la caja y los ajustes que se le han hecho; la caja, el objeto, es la sala.

RACHEL WHITEREAD. Cuando empezó a trabajar en *Espectro*, ella era una artista muy joven, y tuvo que obtener dos becas para poder construir la obra. El propósito de la obra era «momificar la sensación de silencio en la habitación». *Espectro* fue el punto de partida de una idea que la ha acompañado durante veinte años.

Casa siguió un proceso parecido al de sus demás vaciados. Se usó un objeto como molde, para lo que fue necesario levantar cimientos y construir otra casa dentro de la primera. La obra levantó reacciones extremas de admiración y rechazo, estas últimas debidas a que *Casa* era un objeto muy modesto, que, originalmente, había sido grandioso; había hecho parecer demasiado pequeña a una casa victoriana. Al captar tanta atención mediática, muchas personas quisieron hacerse oír. En la actualidad, trabaja en lo que puede ser visto como su reacción a aquello, un proyecto de vaciados de edificios indígenas, muy humildes, que halla a lo largo de varias partes del mundo, con los que pretende construir una especie de museo de ese tipo de arquitectura.

RICHARD WILSON. *20:50* es una de sus obras que más cambios ha experimentado, ya que ha sido instalada nueve veces, y, cada vez, «los ingredientes son los mismos, pero el centro de atención cambia. […] refleja un espacio específico, y se adapta al espacio y sus parámetros físicos. Es un camaleón».

Cuando tiene que intervenir en un nuevo espacio, primero tiene que sintonizar con él, porque no debe ser reconstruido en lo más mínimo: esa es una de las condiciones de la obra. Incorpora recursos que ya están en el espacio. El corredor se introduce siempre en el interior y el tanque sigue la topología de la habitación. Por esta razón, cuando la exposición termina, se desmonta y se tira, ya que los materiales no se pueden volver a usar en otro sitio. En una primera versión de *20:50*, en la Matt's Gallery, sentó una serie de condiciones que la obra debía cumplir: estaría compuesta de un tanque de aceite y un corredor con paredes de acero y suelo de madera. Cuando Charles Saatchi la compró, en realidad estaba comprando un grupo de condiciones con las que podría ser reconstruida en cualquier otro sitio. Se materializó por segunda vez en la Royal Scottish Academy, un edificio que, a diferencia de la Matt's Gallery, era una arquitectura clásica. Para introducir un elemento discordante, industrial, decidió cambiar el suelo del corredor y construirlo en acero; desde ese momento, la pieza ya no era la misma. En versiones sucesivas, ha ido introduciendo nuevos cambios, casi siempre en el corredor, que empezó siendo un ensamblaje de listones de madera que dibujaban un vértice que alteraba la sensación de perspectiva, haciéndole parecer más largo de lo que era. Posteriormente, ha tendido a estrecharlo, si el espacio es muy grande, o a inclinarlo hacia arriba, para introducir una ligera sensación de empuje y esfuerzo. Una de sus últimas versiones se ha instalado en un cubo blanco, y su interés reside en cómo el aceite que se introduce en la sala transforma totalmente su percepción al contrastar con las paredes blancas del espacio, a diferencia de su emplazamiento en el County Hall, donde el espacio estaba completamente panelado en madera.

¿A qué tipo de problemas puede dar solución cuando trabaja previamente con maquetas, en términos de estructura y materiales?

SOLEDAD SEVILLA. La maqueta le ayuda a resolver, sobre todo, cuestiones espaciales y estructurales, problemas que no pueden verse en un dibujo, que queda restringido a la bidimensional. En la maqueta puede figurarse el espacio,

que se convierte en algo más accesible y fácil de abarcar. La maqueta ofrece una visión mucho más sintética del espacio; supone la concreción de algo abstracto.

RACHEL WHITEREAD. Sólo trabaja con maquetas en las obras a gran escala. Las convierte en objetos pequeños y manejables para ver los resultados de determinadas estrategias referidas al espacio, como ponerlas boca abajo, en el caso de sus *escaleras*.

RICHARD WILSON. Lo que suele hacer es mirar atentamente al espacio e intentar conjurar una idea para éste. Después, busca el material que mejor encaja con esa idea, y que, a veces, le sugiere por sí sola:

> En casi todas las situaciones, tengo la idea y tengo que encontrar el material que encaja: así es como se eligen los materiales. […] Cuanto más juegas con la idea, más fácilmente encuentras cuál es el material.

El material le ayuda a llegar hasta donde quiere con la idea, pero no es el hilo conductor:

> Cuando la gente —personas no versadas en el vocabulario del arte— me preguntan qué hago, y yo digo que soy escultor, me dicen «oh, ¿qué material?», y yo respondo «el que sirva».

¿Diría que cuanto más simple se quiere que parezca una obra, más difícil es de llevar a cabo?

SOLEDAD SEVILLA. Captar lo esencial y que se quede sólo en lo simple es lo más difícil de conseguir.

RACHEL WHITEREAD. Llegar a conseguir que algo parezca haberse hecho sin esfuerzo es muy difícil, es un arte en sí mismo. Es algo similar a usar el azar como recurso, y no siempre funciona, porque, si se intenta reproducir, pierde

espontaneidad. Ella siempre ha tratado de hacer que sus obras parezcan muy simples.

RICHARD WILSON. Siempre intenta simplificar las ideas, lo que no significa que sean simples, ya que «puedes tener una idea muy compleja, pero sólo funcionará si está absolutamente clara». La forma de hacerlo es conseguir que siga siendo simple a lo largo de todo su desarrollo. Su obra tiende a ser bastante sucinta, pues sus recursos son muy directos: girar un espacio, doblar su tamaño o comprimir un objeto. Nunca carga la obra de muchos significados diferentes. La idea debe ser simple, y la técnica y tecnología también, en la medida de lo posible, porque «si se hace confusa y te pierdes en ella, tu público se perderá también».

El hecho de obtener ideas es extremadamente difícil. A veces, se convierte en esclavo de sus ideas, y, si eso sucede, deja que maduren. Después de ese período, generalmente, regresan en la forma de la idea original, pero después del tiempo suficiente para pulir todo tanto como para estar totalmente seguro de que la obra sólo puede llevarse a cabo de una manera:

> Cuanto más simple es la idea, y más sencillamente se formula, más fundamental es como idea.

¿Hay algo en particular que le preocupe cuando trabaja en el estudio?

SOLEDAD SEVILLA. Su principal condicionante es el tema. El estudio lo dedica, fundamentalmente, al trabajo con la pintura. Necesita partir de un tema para poder empezar a pintar; generalmente, es algo que le impresiona, por lo que no puede predecir dónde va a encontrarlo. Una vez que lo ha hecho, su objetivo es conseguir abstraerlo de un modo u otro, para que no sea descriptivo. Este es un condicionante metafísico, en realidad, pues no los hay de otro tipo. Mantiene la idea de que el artista pinta el mismo cuadro durante toda su vida; es decir, que los recursos empleados son siempre los mismos,

aunque adquieran giros inesperados o evolucionen hacia nuevos caminos. En las instalaciones, en cambio, el hilo conductor no son una serie de recursos extraídos de su lenguaje formal, sino del propio espacio y sus determinantes particulares.

RACHEL WHITEREAD. Invierte mucho tiempo buscando el objeto que utilizará como molde y decidiendo lo que va a hacer con él como para preocuparse por la existencia de problemas inesperados. El peligro de perderlo en el proceso de vaciado no le intranquiliza, porque no establece ningún tipo de vínculo con él mayor que con cualquier otro material de trabajo.

RICHARD WILSON. Según sus palabras:

> Ser artista tiene que ver con preguntarme sobre mi mundo, y hacer cosas que me hacen crecer y me dan experiencias con las que puedo disfrutar, entusiasmarme y que son devueltas en forma de esculturas. Hablar de esas experiencias.

Es muy artista muy cambiante, incluso cuando instala diferentes versiones de *20:50*, donde cada sala permite a la obra ser distinta una y otra vez. Se debe a la búsqueda de desafíos en su vida, y uno de ellos es que la obra esté condicionada por su entorno, y que las «condiciones que denota me ayuden a encontrar un nuevo lenguaje cada vez. Y no me preocupa ese nuevo lenguaje».

Él siempre se ha interesado más por los artistas que son difíciles de anticipar, que no puede saberse quiénes son. Se ve a sí mismo dentro de esa condición, y ha experimentado las consecuencias de ello: el público puede conocer algunas de sus obras y no saber quién es Richard Wilson. La situación contraria es la del espectador que puede nombrar a un artista, pero no recuerda ninguna de sus obras. Él prefiere pertenecer al primer grupo, y que el público «se lleve un recuerdo de la obra, pero no necesariamente de la persona que la ha hecho».

Como artista, se debe de ser flexible; de lo contrario, es imposible crear nada. Hay tres factores que afectan a la obra. Para comenzar, el factor técnico: la pieza debe funcionar estructuralmente, ya que debe mantenerse en pie, lo que puede obligar a recurrir al asesoramiento de ingenieros. Económico, en segundo lugar, ya que el coste de la realización de la obra debe ajustarse al presupuesto disponible; y burocrático, por último, que atañe a los asuntos legales. Los tres factores condicionan la creación, y pueden funcionar juntos, o anularse entre sí.

CONCLUSIONES

a. ANÁLISIS Y CONCLUSIONES GENERALES.

La presente tesis doctoral, como se planteó en el epígrafe «Finalidad de la investigación y metodología», ha perseguido el estudio del proceso que da lugar al uso del espacio de la sala de exposiciones como instrumento artístico. A lo largo de su desarrollo, han surgido una serie de temas tangenciales a las hipótesis planteadas, que se exponen a continuación, junto con las principales aportaciones que se pueden extraer a partir del análisis comparativo entre sus secciones teórica y experimental. Se han destacado aquellas reflexiones más relevantes y más sólidamente justificadas de artistas y teóricos que ratifican las hipótesis desarrolladas en la parte teórica, y aquellas otras que las refutan o introducen un elemento de contraste que apunta hacia direcciones divergentes que no habían sido tenidas en consideración en un principio.

En primer lugar, ha sido necesario contemplar dos de los aspectos fundamentales de todo instrumento de creación: el tipo de material y el tipo de contenido que puede proporcionar a la obra. El debate ha desembocado en un examen profundo de la doble faceta del cubo blanco como entidad conceptual y formal. Se ha observado una tendencia entre los teóricos a no considerar esta última como un elemento procurador de contenido, término este último que interpretan como las ideas y valores que todo espacio representa, pero que no relacionan con sus distintivos arquitectónicos. Es lo que Nicolas de Oliveira lleva hasta el extremo cuando afirma que el cubo blanco no es un espacio en absoluto, sino una condición del arte contemporáneo, de lo que se deduce que el aspecto de su marco arquitectónico es irrelevante.

Concediendo cierto significado a ese marco, tanto Mark Rosenthal como Antony Gormley piensan que un espacio vacío con las características del cubo blanco —a diferencia de una habitación cargada de elementos ornamentales— carece de contenido, pero la alternativa a esa vacuidad es el gesto artístico que se le imprime, donde el vacío se convierte en un terreno para las reflexiones del espectador. Claire Bishop es de la opinión de que las obras en espacios casi vacíos, donde intervienen pocos objetos, otorgan mayor importancia al espacio que aquellas otras que tratan de crear un espacio propio dentro de otro, al que ignoran.

Como contrapartida, la obra de Richard Wilson representa uno de los mejores ejemplos de un uso explícito del vacío y el espacio arquitectónico como material, que es incorporado a la obra junto con otros materiales. Otros artistas lo usan de muy diferentes maneras, desde Soledad Sevilla, que asegura no poder crear de la nada si carece de la referencia contextual que le proporciona un espacio específico, hasta Gormley, que lo utiliza para cuestionar y transgredir su sintaxis y su relación con el espectador.

En conclusión, se puede afirmar que el contenido de un espacio puede hacer referencia tanto a sus connotaciones ideológicas como a sus características formales. Sin embargo, contenido y material coinciden exactamente cuando aquello que se usa es el tejido arquitectónico. En ese caso, el contenido se refiere únicamente a los hechos formales de la obra.

Antes de continuar avanzando en la investigación, ha sido necesario hacer una revisión del contexto histórico de la situación descrita como hipótesis central, que ha ido construyéndose a lo largo de los cuatro capítulos que fundamentan la parte teórica.

Todos los teóricos coinciden en que la historia de la obra de arte que toma posesión de un espacio, un primer paso en el desarrollo de la principal hipótesis de la presente investigación, comienza con la modernidad. Tanto

Claire Bishop como Brian O'Doherty lo atribuyen al proyecto utópico de la vanguardia de crear espacios que se convirtiesen en modelos de una nueva sociedad. Aunque no hay un proceso claro y lineal, porque se compone de varias historias paralelas, hay un consenso en atribuir a los espacios *Proun* y la *Merzbau*, de El Lissitzky y Kurt Schwitters, respectivamente, el origen de esa expansión. El primero utiliza el espacio como un material, mientras que el segundo introduce objetos en su interior que tienen una importante resonancia simbólica. Ambas opciones se mantienen y se combinan, desde entonces hasta la actualidad, en la práctica artística contemporánea.

Los artistas que las han llevado a cabo no hicieron un uso del contexto en el que tenían lugar con pleno conocimiento de su significado hasta mediados de la década de 1970, cuando O'Doherty comenzó a publicar su serie de ensayos *Dentro del cubo blanco*. Sería el año 1976, el mismo de la celebración de la exposición *Habitaciones*, con la que se inauguró P.S.1 —un espacio creado como alternativa al cubo blanco imperante—, en la que se ofrecieron distintas habitaciones a una serie de artistas que parecieron comenzar, desde ese momento, a poner en práctica los pensamientos reveladores de O'Doherty. Hasta entonces, no hubo una verdadera consciencia de que la galería era una construcción estética con una serie de condiciones propias que los artistas habían usado sin llegar a preguntarse por sus atributos.

El movimiento de vanguardia que destaca sobre los demás en el origen de la proyección de la obra de arte hacia un área exterior a ella misma, es el expresionismo abstracto, y esta expansión se lleva a cabo por dos vías.

Por un lado, desde la expansión hacia el espectador, que ya anticipa el romanticismo en su concepción del paisaje como proyección del paisaje interior del artista sobre la naturaleza. Esto tiene lugar mediante el progresivo vaciamiento de figuras al que es sometido el paisaje romántico, figuras que pasan a ser sustituidas por la presencia de quien contempla el cuadro: el espectador, y, por tanto, el propio pintor. El vacío resultante se convierte en

plenitud por la acción de ambos, y así lo asumirán los artistas del expresionismo abstracto, que disocian la obra de arte de la naturaleza y adoptan la forma abstracta para convertir el cuadro en una proyección mental de sí mismos y del espectador.

Una segunda vía viene a complementar lo expuesto con la expansión del cuadro hacia el contexto que lo rodea, que entra a formar parte de su lógica interna. Para que esto se produzca, es necesario seguir el camino abierto por el impresionismo en su ruptura con el ilusionismo pictórico y su atención a la bidimensionalidad propia del cuadro, que obliga a un replanteamiento del concepto de espacio. Con ello, se consolida la prevalencia del espacio real sobre el espacio ilusorio.

Las estrategias tenidas en cuenta por los artistas para llevar a cabo esa expansión serán la investigación y el uso de las implicaciones que conllevan el formato y la escala, tanto por el componente físico del primero, como por las connotaciones psicológicas y de prolongación de la segunda. La supresión del marco favorecerá la aplicación de procedimientos compositivos que localizan el peso del cuadro en un punto externo a su superficie, como la excentricidad, o que distribuyen la energía que genera ese peso a lo largo de la topografía de un espacio, como sucede cuando se expone una serie pictórica en su conjunto.

Es en este punto donde hay una mayor confrontación de opiniones. Por un lado, Bishop no ve un precedente válido en la tradición de la pintura mural o de gran formato, debido a que el todo que comprende al sumarse a su contexto involucra al menos dos autorías: la del artista responsable de la obra y la del arquitecto responsable del edificio. Por el contrario, en las obras de arte que se desarrollan en el espacio, el único lenguaje presente es el del artista.

De Oliveira asegura que el verdadero referente son otras formas artísticas, que abarcan desde la performance dadaísta hasta la instalación, en las que hay

una intención deliberada de introducir la vida en el arte, mediante la inserción de elementos extraídos de la vida cotidiana, como el espacio mismo. Asegura que la pintura del expresionismo abstracto es una pista falsa, en tanto que no pretende diluir los márgenes del cuadro, especialmente la de Rothko, por la preponderancia de formas rectangulares que los enfatizan. Podría apoyar esta idea el hecho de que, como O'Doherty sugiere, el uso de Rothko del gran formato se debe a su intención de ser más íntimo; esto supondría que el espectador no necesita mirar más allá de los límites del cuadro, porque la experiencia sucede dentro de éstos. Sin embargo, al mismo tiempo, está indicando que el espectador, si bien no hacia los extremos, debe mirar justo enfrente del cuadro, hacia sí mismo, lo que no es tenido en consideración en el análisis de De Oliveira, que se limita a cuestiones estructurales. De un modo no muy distinto sucede, como añade Mark Rosenthal, en muchas pinturas en las que, desde el renacimiento, el pintor interpela directamente al espectador retratándose y mirándole desde el interior del cuadro.

O'Doherty asegura que la intención de la extensión hacia lo ambiental del expresionismo abstracto es muy clara, y sus más directos herederos, los minimalistas, comenzaron creando cuadros que acabaron por convertirse en un tipo de objetos que se desenvolvieron en tres dimensiones y abrieron el discurso que precipitó la invasión del contexto por la obra de arte.

Debe concluirse, entre otras cosas, que el expresionismo abstracto es el desencadenante de que la ubicación del significado fuera del interior de la obra se inicie desde el terreno de la pintura, no de la escultura, contrariamente a lo que podía esperarse.

Una vez estudiados estos orígenes, se ha procedido a agrupar en tres capítulos las diferentes facetas del espacio expositivo que podían contribuir a demostrar las hipótesis principales, y que abarcan un conjunto de temas generales que son analizados a partir de su fragmentación en otros más particulares. El análisis ha tenido lugar mediante la secuenciación de una serie de casos de

estudio, cuya naturaleza ha sido ampliamente debatida a lo largo de la parte experimental, exponiéndose a continuación algunos de los temas de relevancia asociados a los mismos.

Dado el amplio número de casos de estudio que pueden ser categorizados como instalaciones, ha sido necesario profundizar, en primer lugar, en la idea de inmersión asociada a este lenguaje, aquella que le otorga singularidad por encima de las demás disciplinas artísticas. Se han discutido las consecuencias de permitir o no la introducción del espectador en el interior del espacio que ocupa la obra. De Oliveira piensa que es una decisión condicionada por la posibilidad de considerar o no al espectador como centro de la misma. Una obra pierde narratividad a medida que aumenta en escala, por lo que la experiencia puramente visual en una instalación envolvente disminuye en importancia respecto al resto de los sentidos.

Obras como la *Habitación de tierra*, de Walter de Maria, o *Campo*, de Antony Gormley, donde se impide esta inclusión ocupando el suelo por completo, entrañan frontalidad, y son comparadas por Bishop y De Oliveira con un tableau y por Wilson con una pintura. En cambio, para Soledad Sevilla, es precisamente la imposibilidad de ocupar completamente el suelo de una sala lo que *objetifica* la obra, al no poder amoldarse a la topografía del espacio. Rosenthal ofrece un punto de vista distinto, al indicar que una instalación impenetrable es más obstructiva físicamente que una pintura, por dos razones: por un lado, la pintura es una invitación a entrar en un espacio representado; por otro, se muestra en su totalidad, mientras que una instalación impenetrable sólo permite ver una parte de ella. Aquí es donde tanto Gormley como Klassnik reclaman cierta implicación del espectador, en la medida en que, no pudiendo ser físicamente penetrada, la habitación pasa de ser un espacio de recepción a ser un espacio de reflexión. Es una experiencia equiparable al cine, una ventana hacia un mundo del que sólo se ve una parte.

Algunos teóricos añaden ciertas reflexiones acerca de la práctica institucional.

Bishop hace un apunte sobre el nivel de responsabilidad del comisario en la puesta en práctica de la experiencia que la obra pretende ofrecer al espectador: el comisario, comúnmente, se limitará a distinguir entre una instalación y un objeto, dependiendo del grado de ocupación del espacio donde se instale. Klassnik asegura que el museo, debido a sus normas, puede llevar a tergiversar el sentido de instalaciones que han sido expresamente concebidas para ser penetradas, al negar su acceso imponiendo una distancia de seguridad.

Continuando con esta exploración en torno a la percepción del espacio, se ha reflexionado también sobre la influencia que pueden ejercer en ella los medios telemáticos. Bishop afirma que, por un lado, ofrecen una realidad virtual que es más óptica que inmersiva, y, por otro, establecen conexiones entre diferentes lugares y personas. Relaciona esto último con un tipo de arte de carácter participativo que refleja como una tipología propia de las instalaciones en su libro *Arte de la instalación. Una historia crítica*. El fenómeno podría conducir, por contraste, al deseo de una mayor tactilidad en la obra de arte, a lo que se sumaría el gusto del mercado artístico por los objetos que denotan la huella del creador. A esta conclusión se puede añadir la de Mark Rosenthal, que cree que, como producto de una sociedad dominada por el entretenimiento, los medios telemáticos parecen haber desplazado el arte hacia la industria del espectáculo.

Las conexiones entre lugares remotos son el foco de interés de De Oliveira, quien considera que la simultaneidad está relacionada con el carácter dual del espacio de la instalación: el espacio que ocupa y el espacio que recrea. Partiendo de la base de que transportarse mentalmente es mucho más poderoso que hacerlo físicamente, añade que no sólo los medios telemáticos son un recurso efectivo en la búsqueda de la simultaneidad; también se pueden utilizar recursos sensoriales, como el olor, que trasladan al espectador a un lugar diferente.

Parecería que en las instalaciones siempre se observa la condición de simultaneidad del modo en que la describe De Oliveira. Sin embargo, se

concluye que es posible estar a la vez en el espacio de la obra y el espacio que la obra mimetiza, pero también lo es hacer coincidir ambos espacios cuando ésta sólo hace referencia al espacio en el que se encuentra, como sucede en los casos de estudio analizados en esta tesis.

Esta conclusión es indisoluble del acercamiento entre arte y vida que se da en las instalaciones, que transcurren en un espacio no ilusorio, sino real, como el del ámbito común de la vida diaria. El público general puede no entender el significado del ready-made, pero nociones como arriba y abajo, o dentro y fuera, son un hecho compartido que facilita que el público pueda involucrarse en la obra.

Gormley opina que aún queda un largo camino por recorrer hasta conseguir que el arte se desprenda de la fuerte presencia del cuadro y sus artificios, que impiden al espectador experimentar el espacio y el tiempo reales. O'Doherty asegura que el espacio es incognoscible, pues sólo puede ser aprehendido a través de la percepción humana, un vehículo físico que, como tal, es imperfecto. Ambos están refiriéndose a dos tipos diferentes de espacio: el espacio de la experiencia y el espacio metafísico, pero es el primero el que más concierne al arte y puede ser usado por el artista. Así se refleja cuando Rachel Whiteread explica que su obra surge del deseo de dar testimonio de un espacio, algo muy terrenal y básico. Por su parte, Richard Wilson relaciona su trabajo con la noción de espectáculo que entraña su uso de estrategias que pretenden provocar asombro y que consisten en desafiar las estructuras de espacios al completo, llevándolos a adoptar comportamientos totalmente inesperados.

Soledad Sevilla piensa que el diálogo con el espacio real casi nunca afecta al público, en quien la obra ejerce una mayor o menor influencia en función de las proyecciones que pueda hacer sobre la misma. Esta atribución de responsabilidad al espectador remite a la idea de teatralidad, asociada a la pérdida del aura de la obra de arte, que deja de ser un objeto cerrado y se abre a la interacción con el espacio y el público.

En opinión de Rosenthal, la teatralidad, que empezó con el minimalismo, ha evolucionado hacia el espectáculo, reaccionando contra sus orígenes, que se dirigían a un público restringido. Su interpretación es que el deseo por el espectáculo, que equipara a lo popular, representa un descontento con esa angostura del mundo del arte.

Michael Fried y Clement Greenberg querían preservar el objeto único e irreproducible que encarnaba la pintura. El objeto minimalista podía ser un objeto preexistente, y, por ello, carecía de valor. Este objeto comenzó descargando parte de su significado hacia un espacio —el de la sala de exposiciones— y una audiencia —el espectador versado en arte— específicos, y hoy se diluye entre otros objetos, dentro de espacios de muy diversa índole, que están lejos de ser restrictivos y que se convierten en el principal mediador en la lectura de la obra de arte. Esto no significa que el arte de la instalación no sea objetual, sino que, como sugiere Claire Bishop, la huella que el artista imprimía a sus objetos ha dejado de tener la misma importancia que antes. En esto coinciden Rosenthal y Gormley; también Robert Morris, cuya obra fue el principal objeto del debate en torno a estos argumentos a finales de la década de 1960. Aluden a la conveniencia de eliminar el énfasis sobre lo que llaman indistintamente obra o material, utilizando medios de producción industrializada que supriman la noción de virtuosismo, para reforzar la relación entre objeto, espectador y espacio.

Puede concluirse, por tanto, que, para que el espacio se desprenda de su condición de simple contenedor de la obra de arte, los objetos que se introduzcan en su interior deben ser tratados como meros vehículos, para poder hacer uso de ellos con total libertad del modo en que mejor transmitan la experiencia que el artista pretende proporcionar con la obra.

Al uso del espacio real y la supresión de la noción de la obra maestra se suma la utilización de objetos extraídos de ámbitos ajenos a la esfera del arte como otra de las estrategias utilizadas en los casos de estudio analizados. Es la

máxima consecuencia de la pérdida del aura del objeto artístico, tal y como la expresara Walter Benjamin. El objeto original pasa a ser un objeto que puede ser una reproducción, y que se traslada de un contexto no artístico al contexto de la instalación, otorgándole, por medio de ese acto, singularidad; una suerte de ready-made, como indica Rachel Whiteread a propósito de su propia obra. A lo largo de la realización de la tesis, se ha observado que los casos de estudio encajaban dentro de una representación particular de la realidad, que es más una presentación, y consiste en usar un objeto real, una habitación, en muchos casos, como materia prima para obtener algo que pone en duda la realidad misma. Richard Wilson lo corrobora, al reconocer que no construye objetos, ya que su trabajo consiste en utilizar objetos encontrados que manipula para acentuar alguna otra cosa, que casi siempre es el espacio. Su intención es desafiar ideas preconcebidas sobre el mundo tal y como lo conocemos.

Una vez que estas ideas han sido sentadas, en el segundo capítulo se ha procedido a considerar los condicionantes y las consecuencias del tratamiento de la sala de exposiciones y su posible contenido como una totalidad indisoluble. Se ha generado un debate entre artistas y teóricos en el que Claire Bishop ha comenzado planteando que dicha hipótesis estaba condicionada al establecimiento de los criterios mínimos que determinan qué puede ser una escultura. En un extremo, se encuentra aquel tipo de obras en las que no intervienen objetos, sino elementos que alteran las condiciones ambientales de un modo u otro. El tema en una obra de tales características, según Rosenthal, es la habitación y las intervenciones que se le hacen; paralelamente, la respuesta del espectador es siempre el tema, porque la obra lo contiene, como añade Gormley.

Su propio trabajo es ejemplo de la otra alternativa: la creación de un ambiente que involucra todo el espacio, y envuelve al espectador usando un solo objeto. Él y otros artistas coinciden en que el resultado está sujeto a la forma en que se coloca dicho objeto, que actúa como un resorte dentro del espacio. Es el caso de *Filo*, que cuestiona el peso del cuerpo en relación con el peso del espacio

en el que está. Esto comporta la visión del espacio expositivo como una síntesis del espacio en general. Soledad Sevilla y Richard Wilson introducen, de nuevo, la idea del aura, asociada a conceptos como genialidad o grandeza, que, como explica Wilson, comportan la idea de expectación, del ritual que puede suponer la contemplación de la obra de arte, entendida como el acto de mirar un objeto de valor incalculable.

Una de las conclusiones que se pueden extraer de este análisis es que, independientemente de su volumen, cualquier objeto, tanto si se trata de un pequeño objeto contenido como de un elemento apenas material, puede dominar un espacio al completo, dependiendo de la forma en que se instale en su interior.

Klassnik y Rosenthal abordan el problema desde el mismo punto de vista, pero ofrecen su visión como comisarios de exposiciones, y aluden al poder del que dispone el comisario para conseguir los mismos resultados con la obra de arte tradicional. La relación del arte de lugar específico con el ámbito institucional es, sin duda, un factor determinante que es preciso tener en consideración.

Llegados a este punto, es necesario distinguir entre dos formas de concebir el comisariado de exposiciones. Por un lado, una más tradicional, la que encarna el comisario que diseña una exposición siguiendo una línea temática, a partir de la selección de una serie de obras, como hace, por ejemplo, Mark Rosenthal. Esta figura, generalmente, no interviene en el contenido o la forma de las obras con las que trabaja, sino que actúa como mediador entre el artista y el museo. Por otro lado, la versión del comisario que ofrecen David Falkner o Robin Klassnik, como artistas y directores de una galería de carácter experimental, es más parecida, en palabras de Falkner, a la del productor, un facilitador en la creación de obras de arte. Su presencia en las obras que exponen, por tanto, es mayor; Klassnik llega a afirmar que no expone nada que llegue desde el exterior, porque necesita formar parte de las obras y trabajar con el espacio de su galería para observar las múltiples versiones del mismo que cada artista puede ofrecer.

El que ambos utilicen indistintamente los términos instalación y exposición denota un punto en común, y es que ambas pueden constituir un todo indivisible, compuesto de un conjunto de objetos que mantienen una relación entre sí y con el espacio para el que son creadas.

Para Claire Bishop, en cambio, esta fusión debe evitarse cuando se discute acerca del tipo de exposiciones diseñadas por la figura del comisario, entendida del modo más tradicional. Considera que puede no haber diferencia entre una instalación y una exposición cuando el autor es un artista, como puede llegar a suceder en el caso de Klassnik. Aun concediendo que ambas prácticas consisten en la selección de una serie de elementos preexistentes, insiste en que la diferencia es sustancial cuando es un comisario quien interviene, ya que comisario y artista no manejan los mismos códigos. A esto se suma la complejidad que entraña el diseño de una exposición en la que se otorga un nuevo significado a una obra con voz propia, en función de un discurso añadido que la vincula a las demás obras a su alrededor.

A fin de clarificar estas cuestiones y estimar su relevancia para el tema de estudio, ha sido necesario hacer una relectura de la historia de los espacios de exposición, comenzando por el museo y terminando en la actual galería de arte. En esta relectura se ha contemplado la evolución experimentada por esos espacios, desde la creación de los primeros museos de planta antigua hasta el museo y la galería contemporáneos, donde se establece un diálogo entre las obras de arte y el espacio que las contiene, que se acentúa por su neutralidad formal. Ese diálogo tiene su origen, como ratifica Claire Bishop, en la historia de la concepción del edificio del museo como obra de arte, un proceso en el que a veces se observa una desatención hacia determinados aspectos funcionales, fruto del desplazamiento del objeto arquitectónico a objeto artístico.

Como indica O'Doherty, esto sucede a partir del momento en que algunos arquitectos comienzan a asimilar el lenguaje de la escultura minimalista, a

la vez que descuidan los mecanismos museográficos. Wilson llega a afirmar que, en el museo, la arquitectura gana en importancia frente a la razón de su existencia. Esto no es necesariamente así cuando las paredes del mismo son utilizadas como soporte, pero, todavía hoy, puede convertirse en motivo de conflicto cuando el artista desea usarlas como material.

A pesar de esas interferencias, los intercambios entre arte y arquitectura facilitan la aparición de la instalación, un lenguaje basado en la relación entre varios elementos y el espacio en el que se encuentran. Una relación bastante menos jerárquica que la que venía estableciendo con el espacio la escultura tradicional. La investigación ha requerido aislar, dentro de este lenguaje, diferentes modos de usar los recursos de que dispone el artista para liberar al espacio de su condición de continente y convertirlo en la obra misma.

Se ha observado que el interés de los artistas implicados se centra tanto en las características no perceptibles del espacio de la galería —la carga simbólica que hereda de la modernidad— como en su fisicidad —el énfasis o disolución de sus particularidades físicas—. Esta última es tratada de dos formas: por un lado, mediante un tipo de intervenciones sutiles sobre el espacio; por otro, mediante la utilización de algún tipo de materia expansible a la que dan forma los propios límites del espacio. Asimismo, se han remarcado los efectos que el énfasis o la disolución de los límites ejercen sobre el espectador.

De los resultados de esta investigación se concluye que el espacio de la sala de exposiciones puede dejar de ser el lugar en el que se exponen obras de arte, para pasar a ser un objeto artístico, en función del uso de los elementos en su interior.

En el tercer capítulo, se pretendía demostrar la existencia de una línea de trabajo consistente en la utilización de la sala de exposiciones como una materia más dentro del catálogo de recursos del artista, que utiliza para distorsionar sus coordenadas físicas. Se han observado dos factores determinantes a la hora

de trabajar de esa manera el espacio de la galería. Por un lado, que la regularidad de su estructura favorece el intercambio entre sus planos: el techo, el suelo y las paredes; por otro, que, independientemente del procedimiento seguido, siempre se producirá en el espectador una contradicción entre percepción y conocimiento, sin la cual el resultado final no sería satisfactorio.

A continuación, se han extraído seis modos de actuación posibles: inversión, duplicación, desplazamiento, reversión, multiplicación y compresión.

La inversión del espacio se consigue colocando los objetos de manera que el peso visual recaiga sobre cualquier plano distinto del suelo. La duplicación tiene lugar al reconstruir o reflejar un plano u otro sobre el opuesto. El desplazamiento del espacio comporta la atención a sus paredes, que son ilusoriamente desplazadas de su supuesta situación inicial. La reversión es un modo de darle la vuelta a la piel del espacio y mostrar al exterior lo que se percibe desde el interior. La multiplicación consiste en la expansión o prolongación virtual de un espacio que tiene un volumen limitado. La compresión, por último, supone la anulación del volumen de un espacio que es tridimensional por naturaleza.

En conclusión, puede decirse que el modo en que el espacio puede ser tratado de esta manera no es ejerciendo la más mínima alteración física sobre sus componentes, sino alterando su orden lógico a través de recursos que actúan sobre la percepción del espectador.

En el cuarto y último capítulo de la parte teórica se intentaba demostrar la viabilidad de tratar la sala de exposiciones como soporte y material, al mismo tiempo, de la obra de arte. Se ha concluido que este procedimiento puede darse sin la necesidad de añadir ningún elemento al espacio, sino sustrayendo o reordenando una parte o la totalidad de su estructura.

A esta conclusión se ha llegado después de una investigación inicial acerca de las referencias a la ruina que se dan en el arte posterior a su instauración como

categoría estética. Se ha visto que la teoría de la deconstrucción de Jacques Derrida —junto con el proceso de desmaterialización del objeto artístico— viene a ser el principal desencadenante de nuevas manifestaciones en el arte contemporáneo del aspecto puramente formal de la ruina.

Estas manifestaciones se caracterizan por la utilización de procedimientos destructivos, y funcionan en la mayoría de los casos a partir del impacto visual, pero también a partir de la sutileza, que introduce el debate acerca de la legibilidad del arte. De todas las obras analizadas se deduce que la destrucción como principio artístico es un acto de creación.

b. PROSPECTIVA INVESTIGADORA Y OTRAS CONCLUSIONES.

Una vez analizadas estas estrategias, se ha considerado oportuno demarcar cuál es la situación actual y la dirección en la que se mueve el arte que se desarrolla en el espacio, ponderando las conclusiones obtenidas con el debate orientado hacia el futuro de la cuestión. El arte de la instalación y su contexto, el cubo blanco, han sido sometidos a interrogación, llegándose a las conclusiones que se describen a continuación.

La instalación es un lenguaje artístico que, en la actualidad, está totalmente afianzado dentro de los tres principales ámbitos del sistema del arte contemporáneo. Desde la teoría, como opina Robin Klassnik, se considera un término absolutamente institucionalizado, como impresionismo o fauvismo, como indica la forma en que ahora se aborda su problemática. En los últimos quince años, cuando se intentaba encontrar una definición para el término, las preguntas que se planteaban en torno al género han pasado de ser menos generales a ser más específicas y a ofrecer más matices, como sucede con otras disciplinas, lenguajes o movimientos, a medida que se adquiere una mayor perspectiva histórica sobre ellos.

Desde el ámbito institucional, Mark Rosenthal y Nicolas de Oliveira exponen cómo las instalaciones se han desplazado desde un tipo de espacios antisistema, llamados alternativos, al cubo blanco, y, cada vez con más frecuencia, los museos tienden a acomodarlas en sus colecciones.

Por último, desde la práctica artística, parece claro que ha encontrado un sitio entre las demás disciplinas, sin llegar a convertirse en el único medio disponible, como llegó a parecer durante la década de 1990. También se ha ampliado su rango de materiales, lo que, de momento, afecta únicamente al aspecto de las obras.

Las consecuencias de la instalación quedan reflejadas, en primer lugar, en la consideración ineludible de la relación entre los objetos y su contexto y la importancia de la experiencia del todo sobre las partes individuales. Esto está relacionado con el modo en que, durante un tiempo, las fronteras entre las disciplinas artísticas se disolvieron; de hecho, rara vez se cataloga hoy a un artista dentro de una u otra, y, cuando se hace, se debe a la necesidad de ciertos ámbitos, críticos y educativos, de establecer categorías. Lo que perdura de esto es lo que De Oliveira denomina «síndrome de la instalación»: la influencia que ejerce la instalación sobre artistas que no trabajan con ese medio para hacer instalaciones con sus propias obras. Debido a ello, advierte de la conveniencia de distinguir entre arte de la instalación y obra de arte instalada. David Falkner expone dos estrategias para convertir una obra de vídeo en una instalación, que ejemplifican con claridad este último caso. Los factores utilizados para ello son el uso del sonido y el gran formato, que proporcionan un carácter envolvente a la obra; la luz, el color y el sonido se incrementan en tamaño y abandonan su fuente de origen, la pantalla, para alterar el espacio al completo.

Sin embargo, como contrapartida, el impacto de la instalación ha desembocado en la vuelta del objeto al panorama artístico, en lo que coinciden Bishop, De Oliveira y Rosenthal. El testimonio de artistas como Richard Wilson o Rachel Whiteread podría confirmarlo, especialmente el de Wilson, que afirma situarse dentro de una tradición escultórica por el hecho de que su obra es física, se basa en objetos y se coloca dentro de espacios. Incluso tratándose de obras a escala monumental, este hecho no le parece significativo, ya que asegura que su obra es tan grande como la arquitectura que utiliza como objeto. Esta

preponderancia del objeto entre artistas que hacen instalaciones se acentúa en el caso de aquellos que desarticulan las suyas para vender por separado los objetos que las componen.

Siendo esta la situación, cabe destacar el diagnóstico expresado por Claire Bishop acerca del lugar hacia el que se mueve la instalación, que considera agotada en sí misma. Esto podría ser visto como fruto de su institucionalización, dados sus orígenes contestatarios frente a una determinada situación de la que ha terminado formando parte. En su opinión, la instalación se ha ramificado, por un lado, hacia el arte de carácter participativo; por otro, hacia un lenguaje donde predominan las incursiones del diseño en el terreno del arte; y, por último, hacia el diseño de exposiciones comisariadas por artistas.

Si bien alguna de estas ramificaciones se aleja de los principios del arte de la instalación, el espacio sigue ocupando un papel indispensable, hasta el punto de que, incluso no formando parte de la obra, es necesario para completarla.

Esta conclusión revela la condición hegemónica del principal protagonista del debate, el cubo blanco. Se ha considerado la necesidad de ofrecer una breve perspectiva del pasado y el presente de las condiciones que determinan su futuro, a partir del examen de los cambios en la concepción del espacio expositivo que comportó el inicio del debate sobre el cubo blanco como tal.

Como indica Nicolas de Oliveira, la instalación convirtió el espacio en arte por sí solo y en material de creación, lo que llegó a vulnerar la neutralidad formal del cubo blanco. Por esta razón, las prácticas que comenzaron a utilizar el espacio de este modo surgieron desde un tipo de espacios de exposición que se establecieron como la alternativa principal a la unidad de discurso que significaba el cubo blanco.

En la actualidad, los espacios alternativos y su crítica al sistema han sido asimilados por el sistema mismo: los primeros, como lugares de exhibición

y los segundos como elemento de discurso del arte contemporáneo. Esa asimilación se traduce en el incremento de la diversidad de espacios y prácticas que ha experimentado el cubo blanco hasta hoy. Se ha convertido en una «norma global», en palabras de Claire Bishop, y sus connotaciones están presentes en cualquier espacio expositivo, independientemente de su aspecto o sus características; es lo que de Oliveira describe como «una faceta de la realización de obras de arte».

Esto lleva a la conclusión de que no hay forma de suprimir el cubo blanco, fundamentalmente por dos razones: en primer lugar, no es un espacio, sino una condición, porque su aspecto ideológico permanece inalterable frente a su aspecto formal. Se trata, como O'Doherty afirma, de «una boutique estética para vender cosas», por lo que no sorprende que su política de exposición encaje, como apunta Bishop con la de los espacios de venta creados por diseñadores. De esto se deduce que la noción de neutralidad asociada al cubo blanco sólo se aplica a su vertiente formal, no conceptual. Para el correcto desarrollo de las hipótesis propuestas en esta tesis, ha sido imprescindible la diferenciación entre una y otra, pues su tratamiento indiferenciado por parte de artistas y teóricos, en ocasiones, ha orientado el estudio llevado a cabo en la parte experimental hacia direcciones equivocadas. Desde el punto de vista de Rosenthal, sigue siendo un punto de interés para los artistas polemizar acerca de la neutralidad que su faceta formal ha pretendido imprimir siempre a su faceta conceptual. La diferencia respecto a los inicios, en los años setenta, es que el cubo blanco puede ser usado ahora con pleno conocimiento de sus normas y efectos.

En segundo lugar, el cubo blanco es inevitable, porque es didáctico, es un autentificador de la obra de arte, junto con el artista, que establece qué es arte, y el sistema artístico, que lo valida como tal, imponiéndose su poder como estructura económica. Según O'Doherty, esto es indicador de «la insignificancia cultural del arte». Lo que parece claro es que es un elemento mediador entre el arte contemporáneo y el público, porque no existe una situación cultural

que permita su eliminación sin desconectar el uno del otro. El espectador no especializado necesita la certeza que le proporciona el cubo blanco respecto a objetos que no siempre puede comprender.

El cubo blanco como espacio cargado de connotaciones es un concepto lo suficientemente antiguo como para haber experimentado el cuestionamiento y retorno de su hegemonía. Una vez asumida su ideología, y a medida que se aleja el tiempo en que aún se creía en la posibilidad de su desaparición, ese debate ha pasado a segundo plano, sembrando un terreno óptimo para la experimentación en torno a sus características físicas.

Esta tesis se ha convertido, fortuitamente, en una investigación paralela a un ensayo nunca escrito, cuya existencia desconocían tanto el mundo del arte contemporáneo como quien escribe, una sorpresa que ha brindado esta investigación ya en su fase final. Brian O'Doherty no terminó de escribir *Dentro del cubo blanco*, porque perdió el material para la redacción del último capítulo en una mudanza. En él, iba a investigar sobre obras que trataban de esquinas, techos, paredes y suelos. Así, pues, dado el objeto de estudio de esta tesis, es imposible no coincidir con algo que él mismo dijo al respecto: hubiera sido maravilloso haber podido escribirlo.

NOTAS

[1] «Space now is not just where things happen; things make space happen». O'DOHERTY, Brian. *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. Introduction by Thomas McEvilley. Expanded Edition. San Francisco, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1999, p. 39.

[2] […] «a pact between high art and modernist architecture». JACOB, Sam. «White Cube Blues». *Contemporary* (London), nº 75, 2005, p. 36.

[3] MADERUELO, Javier. *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Madrid, Mondadori, 1990, p. 82.

[4] «Some installations plunge you into a fictional world —like a film or a theatre set— while others offer little visual stimuli, a bare minimun of perceptual cues to be sensed». BISHOP, Claire. *Installation Art. A Critical History*. London, Tate Publishing, 2005, p. 8.

[5] «In much contemporary work there seems to be a move towards silence, subtlety, the "hardly there", the moment which interrupts time and space and which, as such, has a potency that demands a distinct response». LEWIS, Clare. «Sublime Spaces». *Contemporary Visual Arts* (London), nº 19, 1998, p. 21.

[6] […] «N'étant plus pensé comme simple support des formes, étendue plus ou moins définie contenant et entourant les objets, l'espace est pris comme matériau, il se fragmente, il devient *question*». CHAGNON, Katrie. «Guillaume La Brie. L'espace mis en boîte». *Espace* (Canada), nº 83, primavera de 2008, p. 18.

[7] […] «does not enjoy a straightforward historical development. […] Rather than there being one history, there seem to be several parallel ones, each enacting a particular repertoire of concerns». BISHOP, C. *Installation Art*…, p. 8.

[8] «He investigates, perhaps for the first time, what the highly controlled context of the modernist gallery does to the art object, what it does to the viewing subject, and, in a crucial moment for modernism, how the context devours the object, becoming it». McEVILLEY, Thomas. «Introduction». En: O'DOHERTY, B. *Inside the White Cube*…, p. 7.

[9] MADERUELO, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid, Akal, 2008, p. 19.

[10] Immanuel Kant, citado en *ibid.*, p. 11.

[11] Michel Foucault, citado en *ibid.*, p. 22.

[12] STRANO, Carmelo. «Postvanguardia, en relación con el espacio y el tiempo». *Cimal* (Gandía), nº 22, diciembre de 1983, p. 4.

[13] «Real space is not experienced except in real time». MORRIS, Robert. «The Present Tense of Space». *Art in America* (New York), vol. 66, enero-febrero de 1978, p. 70.

[14] Fernando Chueca Goitia, citado en CORDERO RUIZ, Juan. «El espacio, los espacios». *Boletín de Bellas Artes* (Sevilla), nº 24, 1996, pp. 47-48.

[15] «Absolute measurements supplied us with the tools needed to keep thinking, but they also mean our return to the narrow environment of our domestic space. One of the great benefits of this domestic space is that basically it has the shape of a box. […] Such a confined shape facilitated orientation. It reduced the spatial dimensions to the vertical and the horizontal, and it supplied a dynamic counterpoint between the self of the viewer and the walls of the box. The viewer's self occupied the center, from which it sent out expansive energies in all directions. Instead of losing themselves, however, in endless space, these centrifugal energies were met by the counterforces rebounding from the walls». ARNHEIM, Rudolf. «Outer Space and Inner Space». *Leonardo* (San Francisco), vol. 24, nº 1, 1991, pp. 73-74.

[16] Bruno Zevi, citado en COLOMA MARTÍN, Isidro. «Concepto y definición del espacio expositivo en los museos». *Boletín de arte* (Málaga), nº 16, 1995, p. 61.

[17] «He investigates, perhaps for the first time, what the highly controlled context of the modernist gallery does to the art object, what it does to the viewing subject, and, in a crucial moment for modernism, how the context devours the object, becoming it». McEVILLEY, T. «Introduction». En: O'DOHERTY, B. *Inside the White Cube…*, p. 7.

[18] «I began to think about these anti-gallery "alternative spaces" that were sprouting up all over, where the artists who run them didn't give a damn if the place had been an abattoir. […] They'd just whitewash it and do whatever they liked in it. I asked myself what the hell is this white cube you seem to have to do art in. It's a whole social agreement about a supposedly neutral space that is in fact reeking with content. Outside is the world and its chaos; inside is an hysterical calm, a sort of hospital ward with the patients put up on the wall». Brian O'Doherty, citado en PLAGENS, Peter. «Return of the White Cube». *Art Review* (London), vol. 56, febrero de 2005, p. 50.

[19] […] «at least three artists who had never put two words together on paper came up to me and said, "Brian, I was just about to write that!"». *Ibid.*, p. 52.

[20] […] «suggestion that the space within the picture is continuos with the space on either side of it». O'DOHERTY, B. *Inside the White Cube…*, p. 19.

[21] […] «an entity with length and breadth but no thickness». *Ibid.*, p. 23.

[22] «Abstract Expressionist paintings followed the route of lateral expansion, dropped off the frame, and gradually began to conceive the edge as a structural unit through which the painting entered into a dialogue with the wall beyond it». *Ibid.*, p. 27.

[23] […] «the gallery […], with postmodernism, joins the picture plane as a unit of discourse. If the picture plane defined the wall, collage begins to define the entire space». *Ibid.*, p. 39.

[24] «I do not see [space] according to its exterior envelope; I live it from the inside; I am immersed in it. After all, the world is all around me, not in front of me». Maurice Merleau-Ponty, citado en BISHOP, C. *Installation Art…*, p. 50.

[25] «By exposing the effect of context on art, of the container on the contained, Duchamp recognized an area of art that hadn't yet been invented. This invention of context initiated a series of gestures that "develop" the idea of a gallery space as a single unit, suitable for manipulation as an esthetic counter». O'DOHERTY, B. *Inside the White Cube…*, p. 69.

[26] «The gallery's implicit content can be forced to declare itself through gestures that use it whole». *Ibid.*, p. 87.

[27] «The excluded visitor, forced to contemplate not art but the gallery, became a motif». *Ibid.*, p. 94.

[28] […] «the unchallenged arena of discourse». *Ibid.*, p. 113.

[29] ROTHKO, Mark. *Escritos sobre arte (1934-1969)*. Edición, introducción, notas y cronología a cargo de Miguel López-Remiro. Barcelona, Paidós, 2007, pp. 69-70.

[30] ROSENBLUM, Robert. *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*. Madrid, Alianza, 1993, p. 15.

[31] NEWMAN, Barnett. «Lo sublime es ahora». En: NEWMAN, Barnett. *Escritos escogidos y entrevistas*. Edición a cargo de John P. O'Neill. Madrid, Síntesis, 2006, p. 215.

[32] WHITMAN, Walt. *Por la noche en la playa, solo*. En: WHITMAN, Walt. *Hojas de hierba*. Barcelona, Novaro, 1979, p. 384.

[33] HUGHES, Robert. *El impacto de lo nuevo. El arte en el siglo XX*. Edición ampliada y actualizada. Barcelona, Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 2000, p. 323.

[34] ARGULLOL, Rafael. *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona, Destino, 2000, p. 69.

[35] Caspar David Friedrich, citado en *ibid.*, p. 69.

[36] ARGULLOL, R. *La atracción del abismo…*, p. 18.

[37] Mark Rothko, citado en GOLDING, John. *Caminos a lo absoluto. Mondrian, Malévich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still*. Madrid, Turner; Méjico, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 217.

[38] Guillermo Pérez Villalta, en QUESADA DORADOR, Eduardo. «Guillermo Pérez Villalta. Entrevista». En: QUESADA DORADOR, Eduardo. *Guillermo Pérez Villalta. El agua oculta o el navegante interior*. Catálogo de la exposición. Granada, Diputación Provincial de Granada, 1990, s. p.

[39] HUGHES, R. *El impacto de lo nuevo…*, p. 314.

[40] NEWMAN, Barnett. «Ohio, 1949». En: NEWMAN, B. *Escritos escogidos y entrevistas…*, p. 218.

[41] NEWMAN, Barnett. «Entrevista con David Sylvester». En: NEWMAN, B. *Escritos escogidos y entrevistas*..., p. 306.

[42] NEWMAN, B. «Lo sublime es ahora»..., p. 217.

[43] Thomas Moore, citado en ROSENBLUM, R. *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*..., p. 25.

[44] ROTHKO, M. *Escritos sobre arte*..., p. 72.

[45] [...] «conception of the picture as representing a world, some sort of worldspace which reads on the picture plane in correspondence with the erect human posture». STEINBERG, Leo. *Other Criteria*. Chicago, The University of Chicago Press, 2007, p. 82.

[46] [...] «on which we walk and sit, work and sleep». *Ibid*., p. 87.

[47] [...] «there is a gulf between a viewer's space and the space of a painting —a break between his own ground, which he sees as he looks down at his feet, and the beginning of the ground of the picture's space, which he can only see by raising his head». Rosalind Krauss, citada en EDWARDS, Jeffrey, y WHALE, George. «Defining an alternative picture space». *Digital Creativity* (London), vol. 15, nº 3, 2004, p. 136.

[48] Willem de Kooning, citado en ASHTON, Dore. *La escuela de Nueva York*. Madrid, Cátedra, 1988, p. 266.

[49] ROTHKO, M. *Escritos sobre arte (1934-1969)*..., p. 74.

[50] Jean Clair, citado en CASTRO FLÓREZ, Fernando. «La carnalidad de las imágenes». En: CASTRO FLÓREZ, Fernando, y CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A. *Figuras. Visiones del arte contemporáneo*. Catálogo de la exposición. Granada, Fundación Caja de Granada, 2001, p. 37.

[51] HUGHES, R. *El impacto de lo nuevo*..., p. 298.

[52] Mark Rothko, citado en BAAL-TESHUVA, Jacob. *Mark Rothko. 1903-1970. Cuadros como dramas*. Colonia, Taschen, 2003, p. 57.

[53] NEWMAN, Barnett. «La imagen ideográfica». En: NEWMAN, B. *Escritos escogidos y entrevistas*..., p. 147.

[54] NEWMAN, B. «Lo sublime es ahora»..., pp. 217-218.

[55] «Holbein's anamorphic skull is enigmatic and provokes curiosity, but as a piece of pictorial representation it is not (by virtue of being anamorphic) more convincing of volumetric space than any other part of the painting succeeds in being, and the picture is no less flat for its presence». EDWARDS, J., y WHALE, G. «Defining an alternative picture space»..., p. 135.

[56] ROTHKO, M. *Escritos sobre arte (1934-1969)*..., p. 166.

[57] Hans Hofmann, citado en ASHTON, D. *La escuela de Nueva York*..., p. 117.

[58] NEWMAN, Barnett. «El problema del tema pictórico». En: NEWMAN, B. *Escritos escogidos y entrevistas*..., p. 121.

[59] ROTHKO, Mark. *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Madrid, Síntesis, 2004, p. 96.

[60] NEWMAN, B. «Ohio, 1949»..., p. 219.

[61] MADERUELO, J. *El espacio raptado*..., p. 222.

[62] NEWMAN, Barnett. «Carta al director, *The New York Times Magazine*». En: NEWMAN, B. *Escritos escogidos y entrevistas*..., p. 77.

[63] Mark Rothko, citado en COMPTON, Michael. *Mark Rothko*. Catálogo de la exposición. Madrid, Fundación Juan March, 1987, s. p.

[64] «A thing in itself never expresses anything. It is the relation between things that gives meaning to them». Hans Hofmann, citado en CERNUSCHI, Claude. *Not an Illustration but the Equivalent. A Cognitive Approach to Abstract Expressionism*. Cranbury, Fairleigh Dickinson University Press, 1997, p. 93.

[65] Brian O'Doherty, en ALEXANDER, Keith. *Rothko's Rooms*. Documental. Londres, BBC TV, 2000.

[66] GOLDING, J. *Caminos a lo absoluto*..., p. 163.

[67] Jackson Pollock, citado en HESS, Barbara. *Expresionismo abstracto*. Colonia, Taschen, 2005, p. 36.

[68] [...] «space does not exist for intimate objects. A larger object includes more of the space around itself than does a smaller one. It is necessary literally to keep one's distance from large objects in order to take the whole of any one view into one's field of vision. The smaller the object the closer one approaches it and, therefore, it has correspondingly less of a spatial field in which to exist for the viewer». Robert Morris, citado en BATTCOCK, Gregory. *Minimal Art. A Critical Anthology*. New York, E. P. Dutton, 1968, p. 231.

[69] NEWMAN, Barnett. «Entrevista con Andrew Hudson». En: NEWMAN, B. *Escritos escogidos y entrevistas*..., p. 322.

[70] «A sense of vast scale exists in his smallest paintings as well as in his largest, such as *Vir Heroicus Sublimis*. The vast scale would seem to result from the hypothetical extendibility of his areas and bands of color which continue without interruption to the very edge of the canvas. More specifically, the vastness of scale is a result of the extremely great contrast established between the overall physical format of the work and the smallest effective element within the format». Walter Hopps, citado en COLPITT, FRANCES. *Minimal Art. The Critical Perspective*. Seattle, University of Washington Press, 1997, p. 74.

[71] [...] «to conceive the edge as a structural unit through which the painting entered into a dialogue with the wall beyond it». O'DOHERTY, B. *Inside the White Cube*..., p. 27.

[72] Mark Rothko, citado en COMPTON, M. *Mark Rothko*..., s.p.

[73] «Still [...] referred to his own work as "orchestral", as if it were a "simphony in which each painting has its part... No painting stops with itself, is complete of itself. It is a continuation of previous paintings and is renewed in successive ones"». CERNUSCHI, C. *Not an Illustration but the Equivalent*..., p. 97.

[74] Mark Rothko y José Guerrero, citados en ORTUÑO, Pancho. «Conversación con José Guerrero». En: AA.VV. [BONET, Juan Manuel; ORTUÑO, Pancho; PLEYNET, Marcelin.] *José Guerrero*. Catálogo de la exposición. Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, p. 107.

[75] «Locked more firmly within his edges, each canvas does not relate or "gesture" towards the others in the easy way Rothko's previous work had accustomed us to. (At the Turner exhibition at the Modern in 1966, watching the way Turner's atmosphere appeared to spill over the edges of the pictures, he said, in one of his infrequent jokes, "Turner stole from me")». O'DOHERTY, Brian. «The Rothko Chapel». *Art in America* (New York), vol. 61, enero-febrero de 1973, p. 18.

[76] Dore Ashton, en ALEXANDER, K. *Rothko's Rooms*…

[77] «As modernism gets older, context becomes content. In a peculiar reversal, the object introduced into the gallery «frames» the gallery and its laws». O'DOHERTY, B. *Inside the White Cube*…, p. 15.

[78] BARBÁCHANO, Carlos. *El cine, arte e industria*. Barcelona, Salvat, 1973, p. 19.

[79] LEÓN, Aurora. *El museo. Teoría, praxis y utopía*. Madrid, Cátedra, 1982, p. 86.

[80] MADERUELO, J. *El espacio raptado*…, pp. 221-222.

[81] «Piano and Rogers argued with Beaubourg curator and museum director Pontus Hulten that the art which was to hang in the building be installed in such a way so as not to interfere with the inherent architectural principles of the building». SHAPIRO, Barbara. *Architectural References: The Consequences of the Post-Modern in Contemporary Art and Architecture* [en línea]. <http://www.ccca.ca/c/writing/s/shapiro/sha001t.html> [consulta: 21-2-2010].

[82] MADERUELO, J. *El espacio raptado*…, p. 33.

[83] *Ibid.*, p. 203.

[84] Gustave Courbet, citado en REYERO, Carlos. *Courbet*. Madrid, Historia 16, 1993, p. 79.

[85] Umberto Boccioni, citado en PÉREZ, David. «El sentido del espacio». *Lápiz* (Madrid), nº 91, 1993, p. 56.

[86] MADERUELO, Javier. «La construcción del espacio en las vanguardias». *Quintana* (Santiago de Compostela), nº 2, 2003, p. 100.

[87] *Ibid.*, p. 103.

[88] ARNHEIM, Rudolf. *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales*. Versión definitiva. Madrid, Akal, 2001, p. 72.

[89] MADERUELO, J. *El espacio raptado*…, p. 210.

[90] Barbara Rose, citada en *ibid.*, p. 212.

[91] HUGHES, R. *El impacto de lo nuevo*…, p. 369.

[92] «No sooner had minimal sculpture appeared on the horizon of the aesthetic experience of the 1960s, than criticism began to construct a paternity for this work, a set of constructivist fathers who could legitimize and thereby authenticate the strangeness of these objects. […] Never mind that the content of the one had nothing to do with, was in fact the exact opposite of, the conten of the other. […] It did not matter that constructivist forms were intended as visual proof of the immutable logic and coherence of universal geometries, while their seeming counterparts in minimalism were demonstrably contingent —denoting a universe held together not by Mind

but by guy wires, or glue, or the accidents of gravity. The rage to historicize simply swept these differences aside». KRAUSS, Rosalind. «Sculpture in the Expanded Field». *October* (New York), vol. 8, primavera de 1979, p. 32.

[93] […] «opted for a stricter generality» […] «opened more easily to the inclusion of space as part of, rather than separate from, the physical units». MORRIS, R. «The Present Tense of Space»…, p. 76.

[94] «As the 1960s began to lengthen into the 1970s […] the word sculpture became harder to pronounce […]. The historian/critic simply performed a more extended sleight-of-hand and began to construct his genealogies out of the data of millenia rather than decades. […] Of course Stonehenge and the Toltec ballcourts were just exactly not sculpture, and so their role as historicist precedent becomes somewhat suspect in this particular demonstration». KRAUSS, R. «Sculpture in the Expanded Field»…, p. 33.

[95] ANTÓN CASTRO, X. «La pintura como dilución de los géneros». *Lápiz* (Madrid), vol. 18, nos 149-150, 1999, p. 171.

[96] […] «the very term we had thought we were saving —sculpture— has begun to be somewhat obscured. We had thought to use a universal category to authenticate a group of particulars, but the category has now been forced to cover such a heterogeneity that it is, itself, in danger of collapsing. And so we stare at the pit in the earth and think we both do and don't know what sculpture is». KRAUSS, R. «Sculpture in the Expanded Field»…, p. 33.

[97] […] «sculpture reduces almost completely to the simple determination that it is what is in the room that is not really the room». *Ibid.*, p. 36.

[98] «The lifelike qualities of installation art group themselves around two paramount matters: space and time. The viewer is asked to investigate the work of art much as he or she might explore some phenomenon in life, making one's way through actual space and time in order to gain knowledge». ROSENTHAL, Mark. *Understanding Installation Art. From Duchamp to Holzer*. Munich, Prestel, 2003, p. 27.

[99] […] «what the work looks like and what it means is dependent in large part of the configuration of the space in which it is realized. In other words, if the same objects were aranged in the same way in another location, they would constitute a different work». AA.VV. [ARCHER, Michael; OLIVEIRA, Nicolas de; OXLEY, Nicola; PETRY, Michael.] *Installation Art*. London, Thames & Hudson, 1994, p. 35.

[100] […] «is inextricably linked to the locale». ROSENTHAL, M. *Understanding Installation Art*…, p. 28.

[101] «*20:50* isn't site-specific at all; if anything it's the complete opposite. If I was going to have to call something I suppose it would be a "conceptual installation". *20:50* is essentially an idea. It can be applied to any internal space and in each space it will be radically different in appearance —because it will reflect that specific space and adapt to that space's physical parameters— but fundamentally on the level of function, materials and meaning, it's always

exactly the same». Richard Wilson, citado en MORRISSEY, Simon. *Richard Wilson*. London, Tate Publishing, 2005, pp. 18-19.

[102] […] «responds directly to a specific venue and which cannot be relocated». BISHOP, C. *Installation Art…*, p. 57.

[103] «A kind of art making which rejects concentration on one object in favour to a consideration of the relationships between a number of elements or of the interaction between things and their contexts». AA.VV. *Installation Art…*, p. 8.

[104] «What differentiates contemporary art from previous times is only the fact that the originality of a work in our time is not established depending on its own form, but through its inclusion in a certain context, in a certain installation, through its topological inscription». GROYS, Boris. «The Topology of Contemporary Art». En: AA.VV. [AMOR, Monica; CONDEE, Nancy; ENWEZOR, Okwui; GROYS, Boris; HAY, Jonathan; HUNG, Wu; KAPUR, Geeta; KRAUSS, Rosalind; LATOUR, Bruno; LEONARD, Zoe; MANOVICH, Lev; MEYER, James; MINGLU, Gao; MOLESWORTH, Helen; NEGRI, Antonio; OKWUNODU OGBECHIE, Sylvester; PAPASTERGIADIS, Nikos; RICHARDS, Colin; ROLNIK, Suely; WARK, Mckenzie.] *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Durham, Duke University Press, 2008, p. 74.

[105] «A gallery is constructed along laws as rigorous as those for building a medieval church. The outside world must not come in, so windows are usually sealed off. Walls are painted white». O'DOHERTY, B. *Inside the White Cube…*, p. 15.

[106] KANDINSKY, Wassily. *De lo espiritual en el arte. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona, Paidós, 1999, pp. 77-78.

[107] Yves Klein, citado en STICH, Sidra. *Yves Klein*. Catálogo de la exposición. Stuttgart, Cantz; Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; 1994, p. 138.

[108] *Ibid.*, p. 139.

[109] Robert Barry, citado en MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad «postmoderna». Antología de escritos y manifiestos*. Madrid, Akal, 1988, p. 260.

[110] […] «it explores the gallery as a culturally charged and symbolically loaded site. It queries the process whereby cultural material acquires a given object status when it is validated, received and consumed within a white cube». TAN, Eliza. *7.9 Cubic Metres. A Gallery within a Gallery* [en línea]. <http://www.7point9cubicmetres.com/about1.html> [consulta: 2-2-2010].

[111] «7.9 Cubic Metres is very much a parody of the white cube». KNIGHT, Adam, y TAN, Eliza. *Eliza Tan and Adam Knight discuss Loss Velocity* [en línea]. <http://www.7point9cubicmetres.com/downloads/adam_knight_interview.pdf> [consulta: 2-2-2010].

[112] […] «the spatial relationships of the corners, doors and closed windows». KOPLOS, Janet. «Portraits of Light». *Art in America* (New York), vol. 94, febrero de 2006, p. 143.

[113] […] «whose forms are shaped by deeply considered ideas rather tan by physical gestures, and

which rarely involves objects of the artist's own making». RONDEAU, James. «Thinking Space». *Frieze* (London), nº 113, marzo de 2008, p. 164.

[114] «I want to see if the viewer understands this as a sort of abstract sculpture made of frames or something very specific. I am interested in how viewers' comprehension and experience change as they do that cross referencing». Michael Asher, citado en FRASER, Andrea. «Procedural Matters. On the Art of Michael Asher». *Artforum* (New York), vol. 46, nº 10, verano de 2008, p. 377.

[115] Mel Bochner, citado en LIPPARD, Lucy. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid, Akal, 2004, p. 27.

[116] «A peculiar property of space is that it requires boundaries in order for it to be visible. Without limits to define it, space remains formless, dissolved in a continuum without end». THOMPSON, Walter. «Fred Sandback at Dia Art Foundation». *Art in America* (New York), vol. 77, enero de 1989, p. 151.

[117] «The solution was not only to abandon the enclosed volume (both Judd and Morris had done that in some of their work), not only to directly involve the architectural space as Flavin and Andre had done with gusto, but to find a way of shaping space such that there would be no material difference between the object and its surroundings. Only this would ensure the success of the perceptual investigation of space». BOIS, Yve-Alain. «World and a String». *Artforum* (New York), vol. 42, octubre de 2003, p. 31.

[118] «I don't think that's ever been understood, really, that my works are catalysts of space in exactly the same way that a minimal cube or a Fred Sandback is, except that they take the social as part of the space, not the exclusive "white cube" space». Antony Gormley, en AA.VV. [LEADER, Darian; NORDGREN, Sune; RENTON, Andrew; SEARLE, Adrian; SENNETT, Richard.] *Making Space*. Catálogo de la exposición. Gloucester, Hand Books, 2004, p. 136.

[119] «Tel un bloc de matière première, l'espace de la galerie paraît avoir été sculpté, découpé, modelé. Cela génère une ambiguité dans les relations contenant/contenu, vide/plein, espace positif/espace négatif, car le lieu devient lui-même une forme sculpturale dont on imagine le dehors, une forme elle-même habitée par des objets qui en définissent l'ordonnance». CHAGNON, K. «Guillaume La Brie. L'espace mis en boîte»…, p. 20.

[120] «Doesn't have a shape. You could say, it's the shape of the room. No—the piece is not the shape of the room. There's a plate on the floor and a plate overhead. And a space is being generated by those two in position. When you're outside the plates, the overhead plate appears to press upward against the ceiling. That condition reverses itself as you walk underneath». Richard Serra, en BÉAR, Liza. «Richard Serra: Sight Point '71-75/Delineator '74-76». *Art in America* (New York), vol. 64, mayo-junio de 1976, p. 84.

[121] «There's no *axis mundi*. There's no vertical to relate your step to. So everything's leaning one way or the other, and you have to right yourself. And you're not sure what righting means». Richard Serra, citado en RATCLIFF, Carter. «The Fictive Spaces of Richard Serra». *Art in America* (New York), vol. 95, diciembre de 2007, p. 121.

[122] «What comes immediately to the viewer's mind is the effect of such immense mass and weight on the human body. Serra's work confronts us with another dimension that has nothing to do with the one we are used to and consequently reconfigures the space around us». BOURNE-FARRELL, Cécile. «Richard Serra's Paris Promenade». *Sculpture* (Washington), vol. 27, nº 9, noviembre de 2008, p. 53.

[123] «The roughly 100-foot cube of space defined by the crossing of the two plates was as charged and palpable as any in modern sculpture. That space had its own weather: the air felt cooler and denser; sound were dampened; viewers moved a bit uncertainly, as though a storm were approaching: I should no more have worried about the 8,000 pounds of steel hovering over my head than about the tons and tons of steel and concrete that had gone into the building continuing above it—bit I did». SAUNDERS, Wade. «At Critical Mass». *Art in America* (New York), vol. 74, octubre de 1986, p. 155.

[124] «I wanted the tension of waiting for something to happen, and then you should just get drawn into the rhythm of the thing. There's a passage in Beckett's *Molloy* about transferring stones from one place to another, in the pockets of an overcoat, without getting them mixed up. It's elaborate without any point». Bruce Nauman, citado en [sin autor] *Revolving Upside Down* [en línea]. <http://www.vdb.org/smackn.acgi$tapedetail?REVOLVINGU> [consulta: 12-2-2011].

[125] «The *Green* was a very strong piece, but I had some people go in and find it very relaxing and other people find it very intense. I found it fairly tense myself. And then the yellow rooms that I made—I could never stay in them». Bruce Nauman, citado en BLOCKER, Jane. «Blink: The Viewer as Blind Man in Installation Art». *Art Journal* (New York), vol. 66, nº 4, invierno de 2007, p. 19.

[126] «One was made to question at what length such a form ceases to be what we would naturally call an object, and, further, if these forms were too long to be seen as objects, then what were they?». BAKER, Kenneth. «Richard Nonas at 383 West Broadway». *Art in America* (New York), vol. 63, enero-febrero de 1975, p. 87.

[127] MADERUELO, J. *El espacio raptado*..., p. 216.

[128] [...] «he rebuilds afresh, having first cleared out the standard assumptions about the space». HICKS, Alistair. *New British Art in the Saatchi Collection*. Catálogo de la exposición. London, Thames & Hudson, 1989, p. 154.

[129] «This work originally stemmed from a particular childhood memory: sitting inside wardrobes, the space and blackness, and of being in a completely dark room, the sense of a furry black space». Rachel Whiteread, citada en AA. VV. [COLLIER, Caroline; NAIRNE, Andrew; WARD, David.] *The British Art Show 1990*. Catálogo de la exposición. London, South Bank Centre, 1990, p. 114.

[130] HUGHES, Robert. *A toda crítica. Ensayos sobre arte y artistas*. Barcelona, Anagrama, 1992, p. 312.

[131] MESSER, Thomas M. «Unas palabras acerca de James Turrell». En: AA.VV. [ANDREWS, Richard; JACQUES, Alison Sarah; MESSER, Thomas M.; SVESTKA, Jiri.] *James Turrell*. Catálogo de la exposición. Madrid, Fundación «la Caixa», 1993, p. 6.

[132] James Turrell, citado en ANDREWS, Richard. «La luz que pasa». En: AA.VV. *James Turrell*…, p. 96.

[133] SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Madrid, Espasa-Calpe, 1996, acto II, escena II, p. 109.

[134] POE, Edgar Allan. «La esfinge». En: POE, Edgar Allan. *Narraciones extraordinarias (5ª selección)*. Barcelona, Ediciones 29, 1993, p. 76.

[135] FERNÁNDEZ-CID, Miguel. *Juegos de escala*. Catálogo de la exposición. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Centro Galego de Arte Contemporánea, 2003, p. 12.

[136] BORGES, Jorge Luis. *El hacedor*. En: BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Barcelona, Círculo de lectores, 1992, t. II, p. 443, bajo el epígrafe *Del rigor en la ciencia*.

[137] «That the bore-holes exposed the layers of soil underneath the floor, and also sections of the wall, served as a reminder that the gallery space is not only inside but also constructed, contained and levelled. Its feeling of solidity and permanence are illusory and break down when one sees how thin the foundation is, how close the floor is to the soil, or how the walls have been made». MAN, Shoueng. «Richard Wilson. Jamming Gears». *Third Text* (London), nº 37, invierno 1996-1997, p. 107.

[138] BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 46.

[139] «Literally, we cannot fix our eyes on the surfaces of the corner and it becomes a black hole in an interior that is otherwise clearly read by us. It lurks like a cobweb, with a presence that is difficult to ignore, impinging insistently on our peripheral vision when we look away. When installed in a space dedicated to contemporary art, conventionally painted white, *Dark Corner* is particularly emphatic». WATKINS, Jonathan. «Graham Gussin». En: AA.VV. [BARKLEY, Glenn; COLSELL, Iisa; FALKNER, David; LARSEN, Lars Bang; MATHEWS, Hannah; RAIKES, Sophie; SMITH, Deborah; STARA, Alexandra; WATKINS, Jonathan.] *In the Space of Elsewhere*. Catálogo de la exposición. London, Stanley Picker Gallery, 2008, p. 22.

[140] ENDE, Michael. *La historia interminable*. Madrid, Alfaguara, 1982, pp. 374-381.

[141] «The work doesn't exist in my head. I also regard doing as a higher form of thinking». Gregor Schneider, citado en LOOCK, Ulrich. «The Dead House Ur». *Parkett* (Zürich), nº 63, 2001, p. 138.

[142] «Ero piccolissima quando ho iniziato a lambicarmi sull'idea di spazio. […] Immaginavo di trasformarlo. Fantasticavo di passare da una stanza all'altra attraverso i muri. I giochi della mia infanzia erano primitive installazioni». Monika Sosnowska, citada en CAMPANINI, Cristiana. «Nuovi spazi per vecchi stupori». *Arte* (Milano), nº 368, abril de 2004, p. 156.

[143] ARGULLOL, R. *La atracción*…, p. 38.

[144] [ESCHER, M. C.] *La magia de M. C. Escher*. Colonia, Taschen, 2003, p. 143.

[145] ARNHEIM, R. *El poder del centro*..., p. 32.

[146] «It must have been an odd feeling to come into the International Exhibition of Surrealism at the Galerie Beaux-Arts in 1938, see most of those wild men neatly fitted into their orthodox frames, then look up expecting the usual dead ceiling and see the *floor*». O'DOHERTY, B. *Inside the White Cube*..., p. 67.

[147] [...] «a natural activity under the pressure of a set-up which wasn't natural. Gravity denied on a grand scale». Trisha Brown, citada en DISERENS, Corinne. «Gordon Matta-Clark: The Reel World». En: AA.W. [Edited by Corinne Diserens. CROW, Thomas; DISERENS, Corinne; KISHNER, Judith Russi; KRAVAGNA, Christian.] *Gordon Matta-Clark*. London, Phaidon, 2003, p. 209.

[148] ARNHEIM, R. *El poder del centro*..., p. 52.

[149] *Ibid*.

[150] LLANO, Pedro de. *Sergio Prego: las funciones alternativas del espacio* [en línea]. <http://www.soledadlorenzo.com/artistas/prego_2009/catalogo.html> [consulta: 12-3-2011].

[151] CLEMENTE, José Luis. «El arte de la deriva de Sergio Prego». *Arte y Parte* (Madrid), nº 51, junio-julio de 2004, p. 67.

[152] «With a work like *Testing a World View* (1993), I wanted to show how you allow an object repeated five times and installed in different orientations to question not just its own formal syntax and psychology, but also that of the room. The five identical, jack-knifed, right-angled body forms in *Testing a World View* take their form from the architecture, and then use it to test the architecture». Antony Gormley, en AA.W. [GORMLEY, Antony; KLEIN, Jacky; MITCHELL, W.J.T; RUGOFF, Ralph; STEWART, Susan; VIDLER, Anthony.] *Blind Light*. Catálogo de la exposición. London, Hayward Gallery, 2007, p. 49.

[153] [...] «each work challenges us to use our bodies as instruments of perception, and to discover how our confrontations with objects can activate our relationship to an expanded visual and architectural field». *Ibid*., p. 36.

[154] «The ceiling [...] seemed relatively safe from artists. It's alredy taken up by skylights, chandeliers, tracks, fixtures. We don't look at the ceiling much now. In the history of indoor looking up, we rank low. Other ages put plenty up there to look at». O'DOHERTY, B. *Inside the White Cube*..., p. 66.

[155] MADERUELO, J. *El espacio raptado*..., p. 78.

[156] Carl Andre, citado en *ibid*., p. 78.

[157] [...] «one becomes aware of the fact that we perceive space with our ears as much as with our eyes». BISHOP, C. *Installation Art*..., p. 69.

[158] [...] «one cannot hear a sound except as it is shaped by the space and one cannot "hear" the space unless sound reverberates in it». JONES, Stuart. «Space-dis-place: How Sound and Interactivity Can Reconfigure Our Apprehension of Space». *Leonardo Music Journal* (San Francisco), vol. 16, diciembre de 2006, pp. 25-26.

[159] «We all have preconceptions about architectural space, about rooms, about buildings —whether they're galleries or not— and if you can do something that unsettles those preconceptions you can generate a whole new way of understanding your place in the world». Richard Wilson, citado en MORRISSEY, S. *Richard Wilson*…, p. 52.

[160] […] «the superficially convincing logic of the madman, he makes it all sound entirely normal to a degree that to ask him why he's doing it would seem impertinent». LEE, David. «In Profile: Richard Wilson». *Art Review* (London), vol. 48, julio-agosto de 1996, p. 17.

[161] CARMONA MUELA, Juan. *Iconografía de los santos*. Madrid, Istmo, 2003, p. 16.

[162] «Notions about illusion are quite central. This is where I have a curious overlap with painting in that the space of painting is the space of illusion. I seem to be making sculpture about the space beyond, illusory space». Anish Kapoor, citado en CELANT, Germano. *Anish Kapoor*. London, Thames & Hudson, 1996, p. XXXII.

[163] «I think of my work, certainly in its first phase, as being a kind of architecture. It's a kind of intimate architecture that is inviting an empathetic inhabitation of the imagination of the viewer». Antony Gormley, citado en GOMBRICH, E. H. «Interview. E. H. Gombrich in Conversation with Antony Gormley». En: AA.VV. [GOMBRICH, E. H.; GORMLEY, Antony; HUTCHINSON, John; NJATIN, Lela B.] *Antony Gormley*. London, Phaidon, 1995, p. 17.

[164] […] «relates a recurrent childhood reverie before sleep in which "a matchbox theatre space behind the eyes became an infinite wide extension of space in front of me". He has remained fascinated by the way that conciousness can be so much larger than the space which contains it, by the relation between the infinite extension of the imagination and the physical constraint of our senses. We can be both at home in the body and mental travellers at the same time». AA.VV. [BANN, Stephen; BIGGS, Lewis; McGONAGLE, Declan.]. *Antony Gormley*. Catálogo de la exposición. Liverpool: Tate Gallery; Suecia: Konsthall Malmo; Dublín: Irish Museum of Modern Art, 1993, p. 17.

[165] «There is no "placement" in engulfing blackness: I have no sense of where "I" am because there is no perceptible space between external objects and myself. This is not to say that in darkness I experience a "void": on the contrary, encounters, when they occur, are sudden and all too present […]. Yet until we do bump into someone or something, we can go forwards or backwards in the blackness without proof of having moved. […] one does not sense one's boundaries, which are dispersed in the darkness, and one begins to coincide with the space». BISHOP, C. *Installation Art*…, p. 82.

[166] «He did not know he was suspended in a box and that the box was encased in another and yet another. There were five boxes, increasing regularly in size. They kept out every sound, every light, evry touch or smell. He did not know that the boxes were falling through space, as he had once imagined himself falling, and since space is infinite, he fell endlessly». Brian O'Doherty, citado en MOORE-McCANN, Brenda. *Brian O'Doherty/Patrick Ireland: Between Categories*. Farnham, Lund Humphries, 2009, p. 125.

[167] […] «it is very important for me that *Blind Light* is a room that has been dissociated from its room-ness so that inside you find the outside». Antony Gormley, en AA.VV. *Blind Light…*, pp. 55-56.

[168] LACAN, Jacques. *El estadio del espejo como formador de la función del yo* [en línea]. <http://www.elortiba.org/lacan5.html> [consulta: 9-03-2011].

[169] *Ibid.*

[170] ARES REGUERAS, Ignacio. «La organización del espacio en la perspectiva egipcia». *Revista de arqueología* (Madrid), vol. 18, nº 191, 1997, p. 35.

[171] […] «a push from the flat "I" drawings etc. towards the third dimension, or more accurately, what represents it». Brian O'Doherty, citado en MOORE-McCANN, B. *Brian O'Doherty/ Patrick Ireland…*, p. 153.

[172] LORÍA, Vivianne. «Inversiones». *Lápiz* (Madrid), vol. 20, nº 168, diciembre de 2000, p. 23.

[173] *Ibid.*

[174] «It's so easy to create fantastic photographic images with a little darkroom wizardry that French artist Georges Rousse's prodigious efforts to create fantastical images by honest means is almost heroic, if a bit obsessive». HEARTNEY, Eleanor. «Georges Rousse at Farideh Cadot». *Art in America* (New York), vol. 75, enero de 1987, p. 131.

[175] «The plank fences, only false façades nailed to supporting post son the back, become what they are—not the sculpture but the vehicle for the experience of the sculpture, which in fact exists in thin air, or rather in distance crystallized». LIPPARD, Lucy. «Mary Miss: An Extremely Clear Situation». *Art in America* (New York), vol. 62, marzo-abril de 1974, p. 76.

[176] Perejaume, en MONTOLÍO, Celia. «Entrevista con Perejaume. Los nombres del paisaje». *Lápiz* (Madrid), vol. 16, nº 128, 1997, p. 61.

[177] FEND, Peter. «Nueva arquitectura de Matta-Clark». En: AA.VV. [Darío Corbeira, editor. BREITWIESER, Sabine; COHN, David; CORBEIRA, Darío; CROW, Thomas; DISERENS, Corinne; EXPÓSITO, Marcelo; FEND, Peter; HOLLOWAY, Robert; JIMÉNEZ, Carlos; LEE, Pamela M.; MALSCH, Friedemann; PINCUS-WITTEN, Robert; VILLOTA, Gabriel.] *¿Construir… o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2000, p. 175.

[178] Caspar David Friedrich, citado en WOLF, Norbert. *Caspar David Friedrich. 1774-1840. El pintor de la calma*. Colonia, Taschen, 2003, p. 47.

[179] MADERUELO, Javier. «Introducción: arte y naturaleza». En: AA.VV. [ALBERCH, Pere; AÑÓN FELIÚ, Carmen; CASTRO FLÓREZ, Fernando; DORFLES, Gillo; GARRAUD, Colette; MADERUELO, Javier; MOURE, Gloria.] *Huesca: arte y naturaleza. Actas del I Curso. Huesca, 1995*. Huesca, Diputación de Huesca, 1996, p. 17.

[180] ARGULLOL, R. *La atracción…*, p. 15.

[181] *Ibid.*

[182] *Ibid.*, p. 23.

[183] POE, Edgar Allan. «El demonio de la perversidad». En: POE, E. A. *Narraciones extraordinarias*…, pp. 66-67.

[184] Jacques Derrida, citado en BRUNETTE, Peter, y WILLS, David. *Las artes del espacio* [en línea]. <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/artes_del_espacio.htm> [consulta: 23-3-2010].

[185] MADERUELO, J. *El espacio raptado*…, p. 311.

[186] *Ibid*.

[187] TÀPIES, Antoni. «Comunicación sobre el muro». En: TÀPIES, Antoni, y VALENTE, José Ángel. *Comunicación sobre el muro*. Barcelona, Ediciones de la Rosa Cúbica, 1988, pp. 51-52.

[188] «The gradual attrition invited attention to architectural details of the room and brought to mind past exhibitions that engaged tha structure of the gallery». LEFFINGWELL, Edward. «Andy Goldsworthy at Lelong». *Art in America* (New York), vol. 95, diciembre de 2007, p. 152.

[189] MADERUELO, Javier. «Roberto Burle Marx. El arte del jardín». *Arte y Parte* (Santander), nº 50, abril-mayo, 2004, p. 81.

[190] MADERUELO, Javier. «Introducción: el jardín como arte». En: AA.VV. [CASTRO FLÓREZ, Fernando; CERECEDA, Miguel; COEN, Lorette; LAZKANO, Jesús Mari; LOOTZ, Eva; MADERUELO, Javier; MORTE, Carmen; NAGASAWA, Hidetoshi; NYS, Philippe; REMÓN, Juan F.; TRENC, Elíseo.] *El jardín como arte. Huesca: arte y naturaleza. Actas del III Curso. Huesca, 1997*. Huesca, Diputación de Huesca, 1998, p. 10.

[191] MADERUELO, J. «Roberto Burle…», p. 74.

[192] El título original, «Gordon Matta-Clark: The Reel World», puede traducirse como *Gordon Matta-Clark: el mundo que se tambalea*, aunque atendiendo al juego de palabras en inglés, sería más apropiado sustituir *reel* por *real*, pues la coincidencia fonética entre ambas palabras induce a interpretarlo de la siguiente manera: *Gordon Matta-Clark: el mundo real*. Otra acepción del término le otorga un sentido muy distinto, pues también puede leerse *Gordon Matta-Clark: el carrete del mundo*, lo que, entendido en el contexto de una obra tan efímera como la de este artista, cobra un importante significado, dada la relevancia de medios como el vídeo o la fotografía para su supervivencia en el tiempo. No cabe duda, en cualquier caso, de que el título no es casual, sino que fue pensado para que en la mente del lector se asociaran todas estas variantes.

[193] DISERENS, Corinne. «Gordon Matta-Clark: The Reel World». En: AA.VV. *¿Construir… o deconstruir? Textos sobre*…, p. 52.

[194] GUASCH, Anna Maria. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, Alianza, 2000, p. 72.

[195] MALSCH, Friedemann. «Gordon Matta-Clark». En: AA.VV. *¿Construir… o deconstruir? Textos sobre*…, p. 41.

[196] Gordon Matta-Clark, citado en CORBEIRA, Darío. «Designar espacios. Crear complejidad». En: AA.VV. *¿Construir… o deconstruir? Textos sobre*…, p. 160.

[197] Jacques Derrida, citado en BRUNETTE, P., y WILLS, D. *Las artes del espacio*.

[198] […] «the subtraction of materials from the site of both production and reception». Michael Asher, citado en COHEN, Michael. «Rethinking Site-specific Critique». *Flash Art International* (Milan), vol. XXVI, nº 173, noviembre-diciembre de 1993, p. 90.

[199] […] «materials were synthesized and contextualized in a manner alien to their own materiality and method of production». *Ibid*.

[200] «The content of this painting is invisible; the character and dimension of the content are to be kept permanently secret, known only to the artist».

[201] LEE, Pamela M. «Objetos impropios de modernidad». En: AA.VV. *¿Construir… o deconstruir? Textos sobre…*, p. 110.

[202] […] «a process of transforming architecture until it can no longer be categorized». Felix Schramm, citado en SPIEGLER, Marc. «Critic's Pick. Felix Schramm». *Artnews* (New York), vol. 105, mayo de 2006, p. 184.

[203] JIMÉNEZ, Carlos. «La fotografía de Matta-Clark o las exposiciones de lo muerto». En: AA.VV. *¿Construir… o deconstruir? Textos sobre…*, p. 138.

[204] «Lastly there is the image of a ship, beautiful and characteristic in its construction, fit for its purpose as a vehicle for travel in the physical world and in the spiritual». GOODING, Mel. *Rosie Leventon* [en línea]. <http://www.pinkink.net/newart/lev2.htm> [consulta: 24-3-2010].

[205] HOLLOWAY, Robert. «Matta-Clarking». En: AA.VV. *¿Construir… o deconstruir? Textos sobre…*, p. 218.

[206] IVERSEN, Margaret [contracubierta]. En: BISHOP, C. *Installation Art…*, s.p.

[207] […] «is a term that loosely refers to the type of art into which the viewer physically enters, and which is often described as "theatrical", "immersive" or "experiential"». BISHOP, C. *Installation Art…*, p. 6.

[208] McEVILLEY, T. «Introduction». En: O'DOHERTY, B. *Inside the White Cube…*, p. 7.

[209] BISHOP, C. *Installation Art…*, p. 82.

[210] […] «challenge the ways that we locate, navigate and determine our relationship with the nature, structure, and qualities of internal space». SMITH, Deborah. «Foreword». En: AA.VV. *In the Space of Elsewhere…*, p. 4.

[211] McEVILLEY, T. «Introduction». En: O'DOHERTY, B. *Inside the White Cube…*, p. 7.

[212] «The whole show in a sense is about perception and about using your body as an instrument. I am trying to fold architectural space into the body or the body into architecture, and this dialectic between space that is articulated by architecture and space as experienced by the body into collective space as carried by architecture». Antony Gormley, en AA.VV. *Blind Light…*, p. 47.

[213] «I became acutely aware of my own body and its movements —especially when the occasional misstep sent a clamorous vibration spiralling through the room». NICHOLS, Matthew Guy. «Antony Gormley at Sean Kelly». *Art in America* (New York), vol. 93, septiembre de 2005, p. 148.

[214] […] «it appeared surprisingly small in view of the seemingly limitless space inside». BOUCHER, Brian. «Antony Gormley at Sean Kelly». *Art in America* (New York), vol. 96, febrero de 2008, p. 139.

[215] MITCHELL, W.J.T. «Architecture as Sculpture as Drawing: Antony Gormley's Paragone». En: AA.VV. *Blind Light…*, p. 123.

[216] GORMLEY, Antony. «Concerning the Religious Dimension in My Art». En: AA.VV. *Antony Gormley…*, p. 122.

[217] «The studio of Robin Klassnik will become Matt's Gallery at two-monthly intervals when it will show new work for seven days. The gallery is seen as a brief but concentrated stopover for new work to be experienced or checked —as much by the artist as by anyone else who may be really interesed. London does not return the more liberl views and interest offered by mainland Europe to British artists and Matt's will preesent the work of both European and British artists». GRAYSON, Richard. *Present Tense* [en línea]. <http://www.mattsgallery.org/history/presenttense.php> [consulta: 10-10-2009].

[218] «I don't think that as artists we ever talk about Matt's Gallery being alternative —I think that's a journalistic label that was established when Matt's was the only gallery in the East End. I think we see it as another set of conditions to respond to. […] Matt's Gallery […] allows you to put any dream into it to see if it can really exist». Richard Wilson, en MORRISSEY, Simon. «Inside Out. Celebrating Twenty Years of Matt's Gallery». *Contemporary Visual Arts* (London), nº 24, 1999, p. 27.

[219] «If Matt's Gallery occupies a somewhat mysterious and indefinable place within the accepted conventions of exhibition spaces it is perhaps because its focus of attention is located in neither ideology nor aesthetics, nor yet in the specific meanings of the artworks it supports, but in an intangible essence that is art's space itself». FISHER, Jane. *Matt's Gallery*. London, Arts Council of Great Britain, 1984, s.p.

[220] «Simplicity of shape does not necessarily equate with simplicity of experience». Robert Morris, citado en BATTCOCK, G. *Minimal Art…*, p. 228.

[221] «This transcendence of color over shape in painting […] demonstrates that it is the most optical element in an optical medium. It is this essentially optical, immaterial, non-containable, non-tactile nature of color that is inconsistent with the physical nature of sculpture. The qualities of scale, proportion, shape, mass, are physical». *Ibid.*

[222] […] «one's awareness of oneself existing in the same space as the work is stronger than in previous work, with its many internal relationships». *Ibid.*, p. 232.

[223] «Claims for the independent object were actually claims for a hidden relation: that of the object to the three-dimensional rectilinear frame of the room». MORRIS, R. «The Present Tense of Space»…, p. 78.

[224] «We are uncertain about our perceptions, comfortable in our dissolution of absolutes, tolerant of ambiguity, half-dissolved in media, and with dissociated affect. Space shows

this». Brian O'Doherty, citado en MOORE McCANN, B. *Brian O'Doherty/Patrick Ireland*..., p. 120.

[225] «Although O'Doherty acknowledged the necessity of the gallery, O'Doherty/Ireland over four decades has questioned its traditional assumptions in a variety of inventive ways that contributed to its transformation». MOORE McCANN, B. *Brian O'Doherty/Patrick Ireland*..., p. 148.

[226] «Wittgenstein says somewhere... that "space is the possibility of things being separate from one another". Ireland's work leads us to see space in terms of logical and existential possibility: as the possibility of vantage points, of moments in time (and in a life), and thus of ourselves being separate from one another. In the process of de-idealizing the vacancy on which modernism became increasingly dependent, Ireland gives us space as an avenue and common ground for thinking about being by nature embodied and separate from one another. In this way Ireland's art relieves space of some of its emptiness without filling it». Kenneth Baker, citado en *ibid.*, p 184.

[227] McEVILLEY, T. «Introduction». En: O'DOHERTY, B. *Inside the White Cube*..., p. 7.

[228] [...] «as a hybrid discipline, is made up of multiple histories». AA.VV. *Installation Art*..., p. 7.

[229] «If the diverse artists featured in this volume have anything in common, it is a recognition of this shift and a realization that art must reconfigure itself in relation to transformed modes of cognition and experience». CRARY, Jonathan. «Foreword». En: AA.VV. [OLIVEIRA, Nicolas de; OXLEY, Nicola; PETRY, Michael.] *Installation Art in the New Millenium. The Empire of the Senses*. London, Thames & Hudson, 2003, p. 6.

[230] «Unavoidably, our lives are divided between two essentially incompatible milieus; on one hand, the spaceless electronic worlds of contemporary technological culture and, on the other, the physical extensive terrain on which our bodies are situated. Much Installation art affirms that experience (and art) is constituted out of the paradoxes and discontinuities of this mixed heterogeneous zone». *Ibid*, p. 8.

[231] McEVILLEY, T. «Introduction». En: O'DOHERTY, B. *Inside the White Cube*..., p. 7.

[232] AA.VV. *Installation Art in the New Millennium*..., p. 21.

[233] [...] «a sculpture is simply one object whereas an installation consists of many or none». ROSENTHAL, M. *Understanding Installation Art*..., p. 26.

[234] «An installation may be defined as anything the artist wants to do when given a room in which to work». *Ibid.*, p. 26.

[235] [...] «deliberately creates a broad swath of possibilities». *Ibid.*

[236] [...] «derives its very form and perhaps physical substance, too, as well as its meaning». *Ibid.*, p. 28.

[237] McEVILLEY, T. «Introduction». En: O'DOHERTY, B. *Inside the White Cube*..., p. 7.

[238] ROSENTHAL, M. *Understanding Installation Art*..., p. 26.

[239] CASTRO FLÓREZ, Fernando. «El tiempo de la sensación. Soledad Sevilla». En: CASTRO

FLÓREZ, Fernando. *Soledad Sevilla. Casas Concéntricas. Una instalación sobre la Albufera*. Catálogo de la exposición. Valencia, Sala Parpalló, Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València, 1998, pp. 28-29.

[240] Soledad Sevilla, en CAMERON, Dan. «Soledad Sevilla: entrevista». En: CAMERON, Dan, y VILLAESPESA, Mar. *Toda la torre. Soledad Sevilla*. Catálogo de la exposición. La Algaba, Ayuntamiento de La Algaba, 1990, p. 5.

[241] Soledad Sevilla, en NAVARRO, Mariano, y MURRÍA, Alicia. «Soledad Sevilla. Mayo 1904-1992». En: AA.VV. [LOOTZ, Eva; LÓPEZ CUENCA, Rogelio; MARCO, Ángeles; MURRÍA, Alicia; NAVARRO, Mariano; SCHLOSSER, Adolfo; SINAGA, Fernando.] *Espacios públicos. Sueños privados*. Catálogo de la exposición. Madrid, Comunidad de Madrid, Fundación Caja de Madrid, 1994, p.167.

[242] «All of my room pieces —or any architectural pieces I've made— really have to do with observing. There's a sense of puzzlement in just looking at them and thinking: We live in that kind of place. How do we function physically within a place like that?». Rachel Whiteread, citada en AA.VV. [DIMITRAKAKI, Angela; GROSS, Jennifer R.; HORNSTEIN, Shelley; LAWSON, Susan; MARIÑO, Melanie; LEE, Pamela M.; STIMSON, Blake; TOWNSEND, Chris; YOUNG, James E.] *The Art of Rachel Whiteread*. London, Thames & Hudson, 2004, p. 41.

[243] Rachel Whiteread, en NAIRNE, Sandy [Edited by Illuminations]. *Art Now. Interviews with Modern Artists*. London, Continuum, 2003, p. 52.

[244] «What I do is tweak or undo or change interiors of space —predominantly the interiors of museums and galleries when given permission— and in many instances actually enlist parts of the building as part of the sculpture, and in that way unsettle or break people's conceptions of space, what they think space might be». Richard Wilson, citado en ROBERTS, Kay. «Richard Wilson: Turning the Place Over and Other Projects». *Art & Architecture Journal* (London), nº 66-67, otoño de 2008, p. 13.

[245] Richard Wilson, citado en MORRISSEY, S. *Richard Wilson*..., pp. 18-19.

[246] MORRISSEY, S. *Richard Wilson*..., p. 19.

[247] Richard Wilson, citado en *ibid.*, p. 113.

ENGLISH TRANSLATIONS

a. SUMMARY.

This doctoral dissertation examines the possible strategies that may be used to convert the gallery space into the principal material in the creation of a work of art. It emerged as a result of questioning indoor architectural space, the domestic space of which art galleries and their exhibition areas are a reflection. Picking up the avenues of research opened by postmodern art practices that activated the gallery space as a constituent part of an artwork, this dissertation offers an overall view by gathering together the procedures that gave rise to those works and augmenting them with the most recent findings in the field.

The white cube is a unit with two facets: one conceptual and the other formal. The concept was defined during the avant-garde period, following the exhibition model applied by Alfred H. Barr at the Museum of Modern Art in New York. The end of modernism coincided with the moment during which the white cube's hegemony as a reception space for works of art was the object of a series of discussions that established guidelines and determined its later use as an active element in the works. The changes that the ideological aspect of the white cube underwent did not apply, however, to its invariable formal aspect as a geometric, neutral and aseptic structure with white walls and artificial lighting. In fact, any gallery space without these characteristics became classified as alternative.

At a time when the results of the postmodern experience have shown the primacy of the white cube as the basic cell in the art exhibition system, the initial

enthusiasm for questioning this entity seems to have been lost. The white cube is no more of a determining factor than any other gallery space, and any space, inevitably, influences the conception and realisation of a work of art. This, then, creates an ideal situation in which to consider its use beyond its conceptual load and focus on its physical characteristics, which can fulfil the same function as any other creative material.

The dissertation begins with an introduction analysing the context surrounding the initial hypothesis, presenting the expected results and the analysis process. The focus then moves to the subject at hand, offering different perspectives about the concept of space as seen from different fields, providing a review of the precedents in order to put the subject in perspective and determine the starting point for the research.

The theoretical section is developed over four chapters which analyse a series of case studies, grouped according to the different creative strategies they used. The first chapter explores the precedent established by abstract expressionist painting, because of its conception of artworks as open entities that end with the spectator—considered to be the figure conferring content upon the artwork —and with the surrounding space— considered to be the driver of meaning.

The second chapter, «Container and Content», details and analyses the results of the processes that intervene in the use of the physical properties of the gallery space, which become the theme of the work. Here, a distinction is made between the use of its imperceptible characteristics —the main themes of which are the void and the symbolic conventions of the white cube— and its perceptible properties, including the structural and architectural features of the gallery space.

The third chapter, «The Malleability of Space», explores the resources that can be used to distort the coordinates of the architectural space. The reasons for these experiments are examined, as are the conditions necessary to be able to

consider the effects of the transgression of opposites such as up and down, in and out, vertical and horizontal and fullness and void.

Finally, the fourth chapter, «Support and Material. Space on its Own», is reserved for a group of artworks that fulfil the requirements whereby the support of the artwork also serves as the material of which it is made, which in both cases is the gallery space. This part of the study systematises the different possible action levels according to this consideration of space and the results obtained for each work.

As a complement to the theoretical study, which is based on a reinterpretation of pre-existing bibliographical and documentary material gathered for this purpose, there is an experimental part consisting of a series of interviews with artists and theoreticians, who serve as reference points throughout the theoretical section. These interviews present solutions for the main hypothesis and issues that undergird the dissertation, as formulated by leading figures in the area. The methods used in the interviews and their depth, in most cases, has made it possible to augment and update earlier research, providing solid material for a satisfactory review and subsequent evaluation of the current situation.

The conclusions present the results that were sought. This section includes a comparative balance between the conclusions obtained from the theoretical study and those that resulted from the subsequent interviews. All in all, new perspectives and conclusions are offered regarding the gallery space as an artistic instrument and centre of attention in works of art, clarifying the strategies followed to be appreciated as such, and providing a practical method to augment the creative resources at the disposal of the artist.

Space now is not just where things happen; things make space happen[1]. B. O'DOHERTY

b. INTRODUCTION.

b.1. Context.

An art gallery, reduced to its basic physical components, is an enclosed space offered by an architecture. Certain added determining factors have conferred an exaggerated scale upon it which exceeds its own limits. However, these factors are the result of circumstances that are unrelated to its physical determinants: the mechanism that the art practice and market have activated around it since the beginning of the avant-garde.

From the beginning of the 20th century, exhibition space —and by extension, the art gallery— only served as a framework for unveiling art, but this framework was transcendent, due to the meaning of the material that it contained. The magnitude of the cultural and economic system out of which it emerged contrasted with the simplicity, timelessness and apparent innocence of the icon that best represented it: the white cube, the result of «a pact between high art and modernist architecture»[2]. The concept arose from the idea of the gallery space that Alfred H. Barr, the first director of the Museum of Modern Art in New York, instituted in that museum.

The integrity of this setting came into crisis at the end of the avant-garde period, as did the concept of *artwork* —which today has been replaced by others—, to which the relative disappearance of traditional works of art —paintings and sculptures— contributed. This disappearance was very relative and momentary,

since among other things, commercial requirements replaced these objects with other types of pieces that resulted from the work done prior to the material creation of new artworks. This resulted not so much in a disappearance, but rather in an increase in forms and registers. In any case, the incision brought about by process art and the rapid proliferation of private galleries resulted in more flexible criteria.

Today, this space has been freed of that avant-garde transcendence. Without that load, it has become an accessible, small, malleable box onto which easily realised fantasies can be projected, as if the difference between the real size of this box and the artist altering it did not exist, as if there were no difference in scale. Thus, the natural-sized space can be handled with the same ease as a maquette, using the artist's own resources. The space, handled by artists using their imagination from an outside point of view, must be experienced from inside by viewers who, like the space itself, also become small and malleable.

Boxes, as Javier Madruelo has stated, are «geometric elements in which problems of volume, colour, relation of proportion, perception, optical phenomena, geometric order and materiality are considered with particular clarity»[3]. The white cube's form is the synthesis that simplifies the work and the reflection on the architectural space. For that reason, it is no wonder that the gallery space has at times been reduced to this basic cell, a box, to be more easily treated as a material, in the literal sense, and an artistic instrument or an end in itself: as an object. The strategies used to make it thus are the subject of this doctoral dissertation.

The dialogue established between the artwork and the space around it became radicalised in the 1960s, to the extent that art movements like land art and minimalism vindicated and consolidated the indissolubility of both concepts. Between then and now, works of art have come to appropriate the space around them and incorporate it, creating a rich exchange of formal and conceptual characteristics between them and giving rise to new languages where the borders dividing traditional modes of representation lose their validity.

This annexation of space first appeared during a historical moment when artworks began to derive their own meaning in terms of their setting. This process has been taken to the extreme now that space —and not what it contains— has become the object of observation and experience, observed like a traditional work of art when the viewer is not literally included as an integral part of the piece, and experienced when the viewer is taken inside it.

The interest in the gallery space among some artists over the last few decades has manifested itself in subtle alterations to this element, through the use of the minimum number of resources and the absence of sophistication. This distinction can be made for the large collection which began to be known as installation art in the early 1970s. One difference characterises most of the works analysed here, that of formal simplicity, which corresponds to the second category that Claire Bishop establishes in her book, *Installation Art. A Critical History:*

> Some installations plunge you into a fictional world —like a film or a theatre set— while others offer little visual stimuli, a bare minimum of perceptual cues to be sensed[4].

This simplicity can be translated into the use of a single specific resource that dominates or is multiplied throughout the space or, on the contrary, a minimal action that goes unnoticed and challenges the viewer to *find* the work. This may correspond to the following assertion, although given the diversity of established formal options and languages, affirming this as a symptom of art today seems somewhat hazardous:

> In much contemporary work there seems to be a move towards silence, subtlety, the «hardly there», the moment which interrupts time and space and which, as such, has a potency that demands a distinct response[5].

This choice on the part of the artists analysed here is explained by the intention to use objects as mere instruments to reconstruct a given space, presenting numerous versions of an element that is always the same: the gallery space.

b.2. Research Purpose and Methodology.

The requirements demanded by the situation for art described above demand a sufficiently developed study —which does not yet exist— of this new way of conceiving the gallery space, since when «space is no longer thought of as a support for forms, a more or less defined extension that contains and surrounds objects, it is taken up as material, it fragments and becomes a *question*»[6]. These needs come from the increasing number of forms and languages that tend towards the exchange of characteristics between a large variety of disciplines that includes spheres as disparate as science and philosophy. This coincides with an increasingly generalised movement in art towards the world of entertainment, which is reflected in the conception of the museum as a space for interaction and installation as spectacle.

The main goal of this dissertation, therefore, is to analyse the strategies that make it possible to use exhibition spaces and art galleries as instruments of art. Art galleries are determined by their market function, which is not the case with exhibition spaces, although no difference is drawn between the two here, since they behave in the same way, as a formal frame, for the purposes of this study, as will be shown below. Most works are art today are designed for these spaces, but without any definition of how to facilitate this task for contemporary artists. The aim of this study is to offer a unique way of contemplating the spatial context of artworks —which continues to fill a secondary position in artistic creation— revealing an indispensible artistic potential to increase the number of registers for visual communication.

b.2.1. Theoretical Section.

Given that this dissertation is conceived of not only as a study, but also as a working method for artists, showing how space can be used as a plastic material, it was necessary to analyse the strategies used in a group of case studies that illustrate and test the hypothesis. Due to the need to limit the

available research material, the choice of case studies was subject to the following conditions:

1) The artwork is located in a neutral indoor space devoid of meaning. This condition refers to the formal characteristics of the architectural space, which, due to the regularity of its structure, white walls and unadorned surface, corresponds to the formal attributes of the white cube.

2) The space is not a simple container or support for the artwork, but provides content. The space is, in short, the object or end goal of the piece. The meaning of the piece revolves around this theme, reflecting on or questioning the preconceived idea of space.

3) Space is the theme of the work, given that the piece is self-referential and fundamentally made up of space. This refers to either the space containing the work or the space in which the work is found. However, given the nature of this dissertation, this distinction is only made to clarify the explanation, since the artworks considered here cannot be separated from their context in any case, nor understood as separate parts. The meaning given here to the word artwork is that of the material used in it, apart from space. Making the usual distinction between artwork and context is only intended to explain what their union and relationship consists of in a formal analysis.

4) None of the objects used in the artwork can be considered sculptures away from the work and they cannot function autonomously. The meaning given to the word artwork here is equal to every material and object used in it, apart from space. Even with works that include objects that are more or less interesting in themselves, they do not form the focus of interest in the piece, but are mere tools to attract attention to the space.

5) The artwork is site-specific, since it depends on the configuration of the space that contains it. Within this category, a distinction is made between

two types of actions: those that cannot be done again in a different space and those that can be reconstructed in another place that shares certain characteristics with the original space. In both cases, it is the space that gives the piece its form.

6) The artwork is governed by formal simplicity. An economy of means —with the resulting final appearance— is used in accordance with the space containing the work, regardless of the number of elements that make it up. This economy refers to the number of conceptual and formal strategies involved in the creation of the work.

The artists responsible for these case studies are only interested in the physical connotations of a space. Other historical, political or social connotations appear at times as tangential questions, but they are not the end goal or theme of the artwork. Exceptions to this are justified by their use to exemplify a specific type of formal procedure within a sequence.

This study does not include works related to mural painting or other artworks where the gallery wall only acts as a support. Furthermore and despite the difficulty in discerning the limits in some cases, any works that fall into the category of installation art that are made up of objects whose relationship to the space containing them is purely circumstantial have also been excluded, since space does not play a role in the conception of the work.

Analysing the case studies required the systematisation of a common method for various artists who are unrelated according to the usual classifications used in contemporary art history. This was done, in part, in order to recognise unusual phenomena that are a consequence of these new links, so the main historical or generational differences that establish the distance are not a classification criterion.

As the historiography has shown, even when discoveries from the past seem

completely repudiated by present-day art, modern art owes the main part of its existence to these discoveries, if only because of its manifest opposition to them. With this phenomenon in mind, this study was designed to contribute other keys to modify the way that art theory creates the differentiations that it feels must used in its discourse, establishing new groups defined by characteristics that do not always respond to chronological criteria, but, instead and exclusively, to a series of purely formal or conceptual analogies. Thus, these groups were configured by establishing a series of guidelines which confer an open and unfinished nature upon them, so that they can continue to be developed in the artworks and by the artists that correspond to them.

A methodological process with these characteristics does not result in a historiographical study subject to a specific period in the history of art, but uses intuition in order to group, select and establish similarities and threads of argument that may seem both unexpected and original. Therefore, this study underwent a process of constant rethinking and transformation as new case studies appeared for consideration. The main anchors are the case studies and supporting documentation based on interpretations from the artists themselves and scholars of their work. In this respect, formal analysis methods were used, following the method established by Heinrich Wölfflin, in which historical facts, artist biographies and, in short, the social context in which the artwork was created are less important than the ideas, images and, to no less extent, the documentary sources that analyse them. The work of art comes to be seen as a universe in itself, holding formal interest and meaning.

The argument is built around a sequence of works that go back and forth in time. One of the reasons for this is the important number of case studies included in the category of installation, which, as Claire Bishop has stated, «does not enjoy a straightforward historical development. […] Rather than there being one history, there seem to be several parallel ones, each enacting a particular repertoire of concerns»[7]. If all of the reference points were included, the chronological spectrum would cover everything from ancient Egypt to the current day, but the

framework for this study is restricted to works considered to be possible triggers for the specific process that gives rise to the main hypothesis and the case studies themselves, ranging from 1923, the year in which El Lissitzky and Kurt Schwitters worked in the *Proun* and *Merzbau* spaces, respectively, to 2010, when the research finishes.

When the case study is an installation, problems arise concerning the particular needs this language has in order to be understood. The concepts of experimentation and immersion used here again and again, in place of contemplation and observation, contain this implicit problem from the outset. It was not possible to observe all of the analysed works in situ, despite the trips made as part of the research process. Some installations have been subject to sufficiently descriptive and powerful records and observations to be considered. Other times, the works were ephemeral in nature, so the best information from photographic sources and other types of documents was relied on to learn about them.

A considerable part of the time dedicated to research was invested in searching for sources and case studies at different points through the process, because of the inductive correlation method used. Unlike strictly scientific methods, this process does not permit descriptive analyses of an objective reality to be studied. The heterogeneous and disperse nature of the available bibliography on the topic made it difficult to compile and select works of art and artists related to it, and it was necessary to severely limit the research material. Material in Spanish is particularly scarce and fragmentary, requiring an extra effort to collect the documents, regardless of their original language, useful for the dissertation and enhance the results.

Apart from different types of monographs and more general books, the material used includes catalogues from past and recent exhibitions, articles in national and international journals, audiovisual material, like videos and electronic journals, and other on-line resources. As can be seen in the bibliography chapter,

searches on the internet were only recorded when the information found was quoted literally, due to the enormous number of websites visited daily.

Research was done at the British Library in London, the Biblioteca Nacional in Madrid and libraries at the following centres and institutions: Columbia University, New York; School of Visual Arts, New York; Victoria & Albert Museum, London; Tate Britain, London; Kingston University, London; University of the Arts, Wimbledon, London; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; Faculty of Philosophy and Art at the University of Granada; and Faculty of Fine Arts at the University of Granada.

b.2.2. Experimental Section.

The corpus of the experimental section of the dissertation consists of a series of interviews with some key figures who have investigated —or established the bases to do so— the ways to conceive of the gallery space discussed above. Two types of interviews were designed, according to two groups of people: artists and theoreticians. These interviews tried to cover the main questions and relevant themes dealt with in this dissertation.

The goal of these interviews was to be able to contrast the ideas reflected in the theoretical part with their main protagonists, in order to reorient the debate and augment the information they contribute. This new information is fully up-to-date, since the interviews were conducted between October 2009 and March 2011.

Some questions were common to both artists and theoreticians, while others corresponded to specific questions for each author or field of investigation, whether practical or theoretical, depending on the interviewee. Only questions answered by at least three people were considered valid, in order to make comparisons and interpretations using a diversity of opinions and extract conclusions on analogies and differences.

Several factors determined how the interviews were conducted. Their length and profundity varied according to the availability of the interviewee and the format used to ask the questions, which was always through direct conversation, except in one case. Transcriptions were made without modifying the information, only the style, when necessary. Some of the model questions were broadly answered and redefined, depending on how and to what degree the interviewees were connected to the topic. The order and presentation of the questions were slightly affected by the flow of the conversation since in some cases, some responses answered one or more questions. The questions that arose around unexpected turns in the conversation cannot be included as part of the material to be used to contrast and compare, but constituted an important tool for enriching the case studies in the theoretical section.

The questions were grouped into four blocks, described below. All of the important topics into which they are divided are illustrated with questions used to address them during the interviews.

1) Common questions. These are related to considerations on the concept of space as analysed in the dissertation, the realisation and reception of the type of works that make up the case studies and any updates to the nature of their formal and ideological context.

   a) The gallery space as material and content of the artwork:

   I see the gallery space as a potential art instrument that can be conceived of not just as the context of the artwork, but as a provider of content: as an object rather than a container. I believe there is still a wide field for experimentation in the use of space as a material and subject of the artwork. Would you like to comment on this?

   In my view, an indoor space, like the gallery space or any other kind that we can inhabit, with its floor, walls and ceiling, can be used as a

laboratory where certain abstract notions related to space in general can be easily materialised: in and out, up and down, void and fullness, vertical and horizontal. This space can be used to provide more information about the space itself or to challenge assumptions about it. Can you think of any case that illustrates this idea?

b) The implications of treating the gallery space as an indissoluble whole:

Do you think it is possible to create a whole environment involving all of the space and envelop the viewer in it using only a single discrete sculpture?

I think that in installations, the art object loses its meaning in favour of the space and other objects around it. It seems to me that the use of the art object as a mere tool with no intrinsic value is necessary for the results obtained in the work. Do you agree?

c) The dialectic between experimentation and observation:

Some installations are conceived of as being physically obstructive, to be seen as a traditional three-dimensional architectural scale object. What are the implications of the fact that an installation can be penetrated or not by the viewer? In the latter case, is this not a pictorial form of conceiving of an installation, something that you look at without being in it?

d) The current situation of art produced in the space:

What do you think of the current situation of traditional artistic disciplines —painting and sculpture— and so-called new media, like video and installation? What is the place of installation art in this situation?

e) The current situation of the debate concerning the neutrality of the white cube:

Do you think that the white cube, understood to be a place loaded with connotations, is still the ruling institution? Could you comment on the neutrality of the gallery space?

2) Questions for theoreticians. These are related to a review of the available literature on the dissertation topic, its historical context and restating its theoretical and institutional framework.

a) Review of the historical and conceptual context of the situation described as the main hypothesis of the dissertation:

In his introduction to Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space, *by Brian O'Doherty, Thomas McEvilley states that O'Doherty «investigates, perhaps for the first time, what the highly controlled context of the modernist gallery does to the art object, what it does to the viewing subject, and, in a crucial moment for modernism, how the context devours the object, becoming it»*[8]*. What are the determining factors, in terms of aesthetics and thoughts, that gave rise to the last step described in this statement?*

What is, historically speaking, the starting point for the situation described by O'Doherty in his book? I think that abstract expressionism played an important role in expanding painting beyond the frame, towards the space around it and also towards the viewer.

b) The influence of new media on the perception and conception of space:

How do telematic media and the simultaneity they give rise to affect the experience of space? Do you think that this is reflected in the conception and materialisation of artworks today?

c) Theoretical framework and issues affecting installation art:

Before I visit an installation that I have already seen some photographs of, I always have a blurry idea of its size and structure. What do you think of installation shots as a means for understanding these types of works? What are the effects on the viewer?

This may seem a bit naïve, but, now that some of my questions have been answered, do you think it is possible to define installation art in a few words? What is the place of space in it?

Have you observed any important changes in the situation described in your book?

d) The relation of site-specific art to the institutional sphere:

Would you say that some works that you have exhibited in your gallery were really a kind of architectural scale object made out *of space, instead of a series of objects connected to each other inside a space?*

Every time you deal with site-specific art, as a curator, what kind of negotiations enter into play between you and the artists? Have you ever taken decisions on either the content or the form of the works that you have dealt with?

3) Questions for artists. These are related to the strategies at play in the treatment of the space, as described in the main hypothesis of the dissertation, to artistic processes and to the conception and evolution of the artworks.

a) The dialectic between fiction and reality in the installation space:

Only after minimalism was art able to freely deal with real —not only illusory— space, which is not reserved exclusively for the field of art, but

belongs to the shared field of everyday life. Do you think that at least part of the impact of your work is due to the fact that space is a phenomenon shared by everyone?

In your work, you offer a peculiar representation of reality, which is more like a presentation and consists of using a real object, a room in many cases, as the raw material to obtain something that questions reality itself. Could you speak a little more about artifice and the nature of representation in your work?

b) Strategies to challenge the perception of space:

How does [a specific artwork] *alter the experience of space?*

c) The evolution of the artwork from conception to conclusion:

How do you approach the work in a specific space from the very beginning, particularly those works dealing with space and its content as an inseparable whole?

How did [a specific artwork] *evolve since you began working on it?*

d) Issues relating to the creative process:

In terms of structure and material, what type of problems can be solved when you work beforehand with maquettes?

Would you say that the simpler you want an artwork to appear, the more difficult it is to carry out?

Is there something that particularly concerns you when you are working in your studio?

4) Specific questions. These refer to the particular results of the research done by each interviewee. They re-examine specific artworks or exhibitions and discuss personal experiences in the research process to the extent that these contribute information to ground the analysis. The degree of specificity of the questions was determined by the conceptual or formal relationships between the interviewee and the dissertation topic, meaning that some questions were asked to the different respondents.

c. CONCLUSIONS.

c.1. Analysis and General Conclusions.

As discussed in the chapter, «Research Purpose and Methodology», this dissertation has studied the process that leads to the use of the gallery space as an artistic instrument. Over the course of the research, a series of themes emerged that were tangential to the original hypotheses, and are presented below, along with the main contributions that were extracted from the comparative analysis of the theoretical and experimental sections. Special attention has been paid to the most relevant and solidly justified considerations from artists and theoreticians that support the hypotheses developed in the theoretical part, as well as others that refuted them or introduced an element of contrast pointing in different directions that were not considered at the beginning.

In the first place, it was necessary to consider two of the basic aspects of any creative instrument: the type of material and the type of content that it can bring to the artwork. The debate has resulted in a thorough examination of the double facet of the white cube as a conceptual and formal entity. The theoreticians tended to not to see the formal facet as an element providing content, a term they interpret as the ideas and values that all space represents, but which they do not relate to its architectural features. Nicolas de Oliveira took this to an extreme when he asserted that the white cube is not a space at all, but rather a condition of contemporary art, from which it can be deduced that its architectural framework is irrelevant.

Conceding that this framework can have some meaning, both Mark Rosenthal and Antony Gormley believe that an empty space with the characteristics of the white cube —unlike a room loaded with decorative elements— lacks content, but the alternative to this vacuum is the artistic gesture imprinted on it, where the void becomes an arena for the viewer's reflections. Claire Bishop is of the opinion that works of art in almost empty spaces, where few objects are involved, give more importance to the space than works that try to create their own space within another, which they ignore.

In contrast, Richard Wilson's work represents one of the best examples of the explicit use of the void and architectural space as material, which is incorporated into his works along with other materials. Other artists use it in very different ways, from Soledad Sevilla, who maintains it is not possible to create out of nothingness without the contextual reference supplied by a specific space, to Gormley, who uses it to question and transgress its syntax and its relationship with the viewer.

In conclusion, the content of a space can refer both to its ideological connotations and to its formal characteristics. However, content and material coincide exactly when it is the architectural fabric that is being used. In that case, content only refers to the formal realities of the work.

Before the research could continue, it was necessary to review the historical context of the situation described as the central hypothesis, which was constructed over the four chapters that form the basis of the theoretical section.

All of the theoreticians agree that the history of artworks taking possession of a space —a first step in the development of the main hypothesis of this dissertation— began with modernism. Both Claire Bishop and Brian O'Doherty attribute this to the avant-garde's utopian project to create spaces that would become models for a new society. Because it was made up of several parallel histories, there is no clear linear development, but there is a consensus in

attributing the origin of this projection to the *Proun* and *Merzbau* spaces by El Lissitzky and Kurt Schwitters, respectively. The former used the space as a material, while the latter placed objects inside it that had an important symbolic resonance. Both options have been maintained and combined from that time to the present day in contemporary art practices.

The artists who worked in this way did not make use of the context they were working in with full awareness of its meaning until the mid-1970s, when Brian O'Doherty began to publish his series of essays *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. This was 1976, the same year that the *Rooms* exhibition took place in the recently inaugurated P.S.1 —a space created as an alternative to the ruling white cube— where different rooms were offered to a series of artists who seemed to begin to put O'Doherty's eye-opening ideas into practice. Until then, there was no real awareness that the gallery was an aesthetic construction with its own series of conditioning factors that artists had been using without questioning its attributes.

The avant-garde movement that was particularly important in originally projecting artworks towards an area outside themselves is abstract expressionism, and this was done in two ways. The first projected the work out to the viewer, which romanticism had already anticipated when it conceived of the landscape as a projection of the artist's inner landscape onto nature. This was done by progressively removing the figures from the romantic landscape and gradually replacing them with the presence of the person contemplating the painting: the viewer, and, therefore, the painter himself. The action of both turned the resulting void into fullness. Abstract expressionist artists picked up from there, dissociating the artwork from nature and adopting an abstract form to convert the painting into a mental projection of themselves and the viewer.

The second way complements the first one by projecting the painting towards the surrounding context, which began to form part of its internal logic. For this to happen, it was necessary to follow the path opened by impressionism in its

break with pictorial illusionism and its attention to the two-dimensionality intrinsic in a painting, which meant rethinking the concept of space. With that, the prevalence of real space over illusory space was consolidated.

The strategies that artists considered to achieve this projection were the investigation into and use of the implications of format and scale, because of the physical component of format and the psychological and expansive connotations of scale. Removing the frame favoured the application of compositional procedures, like eccentricity, that placed the painting's weight at a point outside the surface or distributed the energy generated by this weight throughout the topography of a space, as occurs when a whole series of paintings is exhibited.

At this point, there is a significant clash of opinions. On one hand, Bishop does not see a valid precedent in the tradition of mural or large-format painting, because the wholeness generated after the fusion between painting and architecture involves at least two authorships: the artist responsible for the work and the architect responsible for the building. On the contrary, with artworks that are developed in a space, the only language present is that of the artist.

On the other hand, De Oliveira maintains that the true reference point is found in other art forms, ranging from dadaist performance to installation art, where there is a deliberate intention to introduce life into art by inserting elements extracted from daily life, like space itself. He believes that abstract expressionist painting is a red herring, insofar as it did not attempt to push out the boundaries of the painting, especially in the case of Rothko because of the preponderance of vaguely rectangular forms which actually emphasise them. Rothko used large formats in order to be more intimate, as O'Doherty suggests, which supports this idea. According to this, the viewer would not need to look beyond the boundaries of the painting, because the experience takes place within them. However, at the same time, this shows that the viewers, since they do not have to look at the edges, must be looking directly opposite the painting, towards

themselves, which De Oliveira's analysis does not take into consideration, limited as it is to structural questions. As Mark Rosenthal adds, something quite similar occurs with many paintings since renaissance in which the painter directly addresses the viewer by painting a self-portrait and looking out at the viewer from the inside.

O'Doherty maintains that abstract expressionism's intention in projecting into the environment was very clear, and its most direct heirs, the minimalists, began creating paintings that became a type of object that developed in three dimensions and opened the discourse that precipitated the invasion of the context by the artwork.

It must be concluded, among other things, that abstract expressionism triggered the process of placing meaning outside the artwork, a process that came from the field of painting, and not sculpture, contrary to expectations.

Once these origins had been studied, the different aspects of the exhibition space that may contribute to demonstrating the main hypotheses were grouped into three chapters, presenting a set of general questions that were analysed by breaking them down into other more specific ones. The analysis was done by ordering a series of case studies, which were thoroughly discussed in the experimental section. Some of the issues related to them are set out below.

Given the large number of case studies that can be categorised as installations, the first step required taking a more in-depth look at the idea of immersion associated with this language, which is what differentiates installation from other artistic disciplines. The consequences of whether the viewer is allowed to enter the space occupied by the artwork were discussed. De Oliveira believes that this decision is conditioned by the possibility of considering the viewer as the centre of the piece. A work of art loses narrative as the scale increases, which means that the purely visual experience in an immersive installation decreases in importance with respect to the other senses.

Works like Walter de Maria's *Earth Room* and *Field* by Antony Gormley, which prevent this inclusion by completely filling the floor, imply frontality and are compared by Bishop and De Oliveira to a tableau and by Wilson to a painting. For Soledad Sevilla, instead, it is precisely the impossibility of completely filling the floor of a room that objectifies the artwork, since it cannot be moulded to the topography of the space. Rosenthal offers a different point of view, indicating that an impenetrable installation is more physically obstructive than a painting for two reasons: firstly, the painting is an invitation to enter a represented space and secondly, it is shown as a whole, while only a part of an impenetrable installation can be seen. This is where both Gormley and Klassnik demand a certain amount of involvement from the viewer; since the room cannot be physically penetrated, it ceases to be a reception space and becomes a space for reflection. The experience is comparable to that of the cinema, a window onto a world of which only a part can be seen.

Some theoreticians added their reflections about the institutional practice. Bishop noted the curator's level of responsibility in implementing the experience that the artwork wants to offer the viewer: curators generally restrict themselves to distinguishing between an installation and an object, depending on how the space is filled. Klassnik maintains that museums, because of their rules, can distort the meaning of installations that were expressly designed to be penetrated by imposing a safety distance that blocks access to them.

This exploration of the perception of space also includes reflections on the influence that telematic media can have on it. Bishop believes, first, that they offer a virtual reality that is more optical than immersive and, second, that they establish connections between different people and places. In her book *Installation Art. A Critical History*, she ties the second process to participatory art, which she sees as a typology innate to installation. By contrast, this phenomenon could produce a desire for more tactility in the artwork, emphasised by the art market's taste for objects that reveal the traces of the creator. In this same context, Mark Rosenthal believes that telematic media —as products of an

entertainment-dominated society— seem to have taken art into the realm of spectacle.

De Oliveira is particularly interested in connections between remote places. He believes that this simultaneity is related to the dual nature of installation space: the space that it occupies and the space that it recreates. Working on the principle that being transported mentally is much more powerful than doing so physically, he maintains that telematic media are not the only effective resource in the search for simultaneity; sensory resources such as smell, which transport the viewer to a different place, can also be used.

It seems that with installations, the situation described by De Oliveira is always observed. However, it was concluded that it is possible to simultaneously be in the space of the artwork and the space that the work is recreating, but it is also possible for both spaces to coincide when the work only refers to the space it occupies, as with the case studies analysed in this dissertation.

This conclusion cannot be separated from the close relationship between art and life in installations, which are set up in spaces that are not illusory, but real, the common playing field of daily life. The general public may not understand the meaning of the ready-made, but ideas like up and down and in and out are a shared reality that facilitates the public's ability to become involved in the work.

Gormley believes that a long road still lies ahead before art can shed the strong presence of the painting and its artifices, which prevent viewers from experiencing real time and space. O'Doherty maintains that space is unknowable, since it can only be understood through human perception, a physical vehicle that, as such, is imperfect. Both here are referring to two different types of space: the space of experience and the metaphysical space, but it is the former that most concerns art and can be used by the artist. This is reflected in Rachel Whiteread's explanation that her work comes from the desire to give testimony

to a space, something very grounded and basic. For his part, Richard Wilson relates his work to the idea of spectacle, which involves the use of strategies that attempt to provoke astonishment and fully challenge the structures of space, making them adopt completely unexpected behaviours.

Soledad Sevilla thinks that the dialogue with real space almost never affects the public, over which a work of art has a varying degree of influence according to the projections that they can make onto it. This attribution of responsibility to the viewer brings to mind the idea of theatricality and is associated with the artwork's loss of aura, when it ceased to be a closed object and opened to interaction with space and the public. In Rosenthal's opinion, theatricality, which began with minimalism, has evolved in the direction of spectacle, reacting against its origins, which were aimed at a limited public. According to his interpretation, the desire for spectacle —which he equates with the popular— represents a discontent with the narrowness of the art world.

Michael Fried and Clement Greenberg wanted to preserve the unique, unreproducible object embodied by painting. They believed that a minimalist object could be a pre-existing object and, therefore, lacked value. This object began to lose part of its meaning to a specific space —that of the gallery— and an audience —the viewer versed in art— and is today diluted among other objects within spaces that are very different in nature. They are in no way restrictive and, in fact, have become the main mediator in reading a work of art. This does not mean that installation art is non-objectual, but rather, as Claire Bishop suggests, the traces that artists leave on their objects no longer have the same importance as before. Rosenthal and Gormley agree on this, as does Robert Morris, whose work was the main focus of the debate around these arguments at the end of the 1960s. They all allude to the importance of eliminating the emphasis on what is indiscriminately called artwork or material, using industrialised means of production that suppress the idea of virtuosity to reinforce the relationship between object, viewer and space.

It can therefore be concluded that for space to shed its condition as a simple container for a work of art, the objects inside it must be treated as mere vehicles, so that they can be used completely freely, in the way that best conveys the experience that the artist wants to produce with the work.

In addition to using real space and suppressing the idea of the masterpiece, the case studies analysed also employed the strategy of using objects unrelated to the art world. This is the final consequence of the artwork's loss of aura, as expressed by Walter Benjamin. The original object becomes an object that may be a reproduction and is taken from a non-artistic context to the context of installation. This act confers uniqueness upon the object, making it a sort of ready-made, as Rachel Whiteread said about her own work. In the course of researching this dissertation, it became clear that the case studies fit into a particular representation of reality more a presentation, consisting of using a real object, a room in many cases, as the raw material to obtain something that questions reality itself. Richard Wilson corroborated this when he recognised that he does not construct objects, but rather his work consists of using found objects that he manipulates to accentuate something else, which is almost always space. His intention is to challenge preconceived ideas about the world as we know it.

After presenting these questions, the determining factors and consequences of dealing with the gallery and the objects inside it as an indissoluble whole were considered in the second chapter. There is a clear debate between artists and theoreticians in which Claire Bishop suggests that this hypothesis is determined by the establishment of minimal criteria to determine what can be considered a sculpture. One extreme includes the kinds of artworks that do not contain objects, but are simply elements that alter the environmental conditions in one way or another. According to Rosenthal, the theme of works with these characteristics is the room and the adjustments made to it. Also, the theme is always the viewers' response, because the artwork contains the viewer, as Gormley adds.

His own work provides an example of the other alternative: the creation of an environment that involves all of the space and surrounds the viewer using a single discrete sculpture. He and other artists agree that the question lies in the way in which the object is placed, which acts as a lever on the space. In the case of a work like *Edge*, this action questions the body's relationship to the gravity of the space around it. This entails viewing the exhibition space as a synthesis of space in general. Soledad Sevilla and Richard Wilson introduce, again, the question of aura, associated with concepts like genius and greatness which, as Wilson explains, entail the idea of expectation and the ritual that can be part of contemplating an artwork, understood as the act of looking at an object of incalculable value.

One of the conclusions that can be drawn from this analysis is that, regardless of its volume, any object —whether a small, contained object or a non-material element— can dominate a space completely, depending on the way it is placed inside.

Klassnik and Rosenthal tackle the question from the same point of view, but offer their viewpoints as exhibition curators, noting the power that curators have to achieve the same results with a traditional work of art. The relationship between site-specific art and the institutional sphere is, without a doubt, a determining factor that must be taken into consideration.

At this point, two ways of thinking about exhibition curators must be distinguished. On one hand, and more traditionally, is the curator who designs an exhibition around a thematic line, from the selection of a series of works, like, for example, Mark Rosenthal. Generally speaking, these curators do not influence the content or form of the pieces they are working with, but rather act as mediators between the artist and the museum. A different version of what a curator can be is represented by David Falkner and Robin Klassnik, artists and experimental-type gallery directors. In his case, in the words of Falkner, a curator is more like a producer who facilitates the creation of works of art. They both have a greater

presence in the works that they exhibit. Klassnik even says that he does not exhibit anything from outside, because he needs to be part of the pieces and work with his gallery space to see the many versions of it that each artist can offer.

Both Klassnik and Falkner use the terms installation and exhibition indiscriminately, indicating that the two terms have something in common: they both can constitute an indivisible whole comprised of a set of objects that maintain a relationship between each other and with the space for which they were created. For Claire Bishop, on the other hand, this fusion should be avoided when discussing the kinds of exhibitions designed by curators in the traditional sense of the word. She believes that there may not be a difference between an installation and an exhibition when the author is an artist, as in Klassnik's case. While conceding that both practices consist of selecting a series of pre-existing elements, she insists that the difference is substantial when a curator is dealing with the space, since curators and artists do not work with the same codes. Added to this is the complexity involved in designing an exhibition that gives new meaning to a work of art with its own voice, because of the added discourse that connects it to the other pieces around it.

In order to clarify these questions and determine their importance for the study, it was necessary to reread the history of exhibition spaces, starting with museums and ending with the present-day art gallery. This rereading considered the evolution that these spaces have undergone, from the creation of the earliest museums to contemporary museums and galleries, where a dialogue is established between the artworks and the space containing them, heightened by its formal neutrality. This dialogue has its origin, as Bishop confirmed, in the history of the conception of the museum building as a work of art, a process in which a certain inattentiveness can sometimes be observed toward some functional aspects, the result of turning an architectural object into an art object.

As O'Doherty observed, this occurred when certain architects began to assimilate the language of minimalist sculpture, at the same time that they were

neglecting museographic mechanisms. Wilson believes that with museums, the architecture is stronger than the reason for its existence. This is not necessarily the case when its walls are simply used as a support, but, even today, it can become a source of conflict when the artist wishes to use them as a material.

Despite this interference, exchanges between art and architecture facilitated the appearance of installation, a language based on the relationship between different elements and the space they occupy. This relationship is much less hierarchical than the relationship that traditional sculpture established with space. One of the tasks of the dissertation research was to isolate —within this language— the different ways of using the tools at the disposal of the artist to free space from its condition as a container and convert it into a work of art itself.

The investigation showed that the interest on the part of the artists involved in the study focuses both on the imperceptible characteristics of the gallery space —the symbolic load that it inherited from modernism— and its physicality, emphasising or making its physical features vanish. The physicality is dealt with in two ways, either through a kind of subtle adjustment to the space or by using some type of expandable material that is shaped by the limits of the space itself. The research also underlined the effects on viewers of emphasising or blurring the boundaries of the space.

From the results of this research, it can be concluded that the gallery space can cease to be a place where works of art are exhibited and become an art object itself, according to how the elements inside it are used.

The third chapter sets out to demonstrate the existence of a working line consisting of the use of the gallery as yet another material in the catalogue of resources available to the artist, used to distort its physical coordinates. Two key factors were observed when working with the gallery space in this way. First, the regularity of its structure favours exchanges between its planes: the ceiling, floor

and walls; and secondly, regardless of the procedure followed, a contradiction is always produced in the viewer between perception and cognition, without which the final result would not be satisfactory.

Then, six possible strategies were identified: inversion, duplication, displacement, reversal, multiplication and compression.

The inversion of space is achieved by placing the objects in such a way that the visual weight falls on any plane other than the floor. Duplication takes place when one plane or another is reconstructed or reflected on its opposite. The displacement of space involves the walls, which are displaced virtually from their supposed initial position. Reversion is a way of turning the space's skin inside out and showing what is perceived from the inside to the outside. Multiplication consists of the virtual prolongation or extension of a space contained by a limited volume. Compression, finally, means folding the volume of a space that is three-dimensional by nature.

In conclusion, the way in which the space can be handled is not by making even the most minimal physical alteration to its components, but by altering its logical order using resources that act on the viewer's perception.

The fourth and final chapter in the theoretical section tries to show the viability of working with the gallery as support and material for an artwork at the same time. It was concluded that this procedure can be carried out without needing to add any element to the space, but, instead, by removing or reordering a part or all of its structure.

This conclusion was reached after a prior investigation of the references to ruins that appeared in art after the ruin was established as an aesthetic category. Jacques Derrida's theory of deconstruction —along with the process of the dematerialisation of the art object— was key in triggering new manifestations of the purely formal aspect of the ruin in contemporary art. These manifestations

are characterised by the use of destructive procedures. In most cases they use their visual impact to function, but they also use subtlety to open new questions about the readability of art. From all of the works analysed, it was deduced that destruction as an artistic principle is an act of creation.

c.2. Research Outlook and Other Conclusions.

After these strategies were analysed, it was deemed necessary to determine both the current situation and the future direction of art developed in space, considering the conclusions obtained in light of the debate about the future of the question. Installation art and its context, the white cube, were interrogated, and the conclusions described below reached.

Installation is an artistic language that is thoroughly inscribed in the three main spheres of the contemporary art system. Looked at from the theoretical sphere, as Robin Klassnik believes, it is thought of as an absolutely institutionalised term, like impressionism or fauvism, as indicated by the way its problematics are now approached. Over the last fifteen years, after an attempt was made to find a definition for the term, the questions posed about the genre have gone from being somewhat general to being more specific and offering more nuances, as occurs with other disciplines, languages and movements when a greater historical perspective is acquired about them.

Looked at from the institutional sphere, Mark Rosenthal and Nicolas de Oliveira revealed how installations have changed from being shown in a kind of anti-system space —called alternative— to occupying the white cube, and how museums are increasingly finding ways to accommodate them in their collections.

Finally, looked at from the viewpoint of art practice, it seems clear that it has found its place among the other disciplines, without going so far as to become the only medium available, which seemed to be the case during the 1990s.

The range of materials has also grown, which at the moment, only affects the appearance of the artworks.

The consequences of installation art are reflected firstly in the unavoidable consideration of the relationship between objects and their context and the importance of the experience of the whole over the individual parts. This is related to the way in which the boundaries between the artistic disciplines melted away for a time. In fact, it is rare today to find an artist catalogued within a particular discipline and when it is done, it is due to the need on the part of some critical and educational spheres to establish categories. What has endured is what De Oliveira calls «installation syndrome»: the influence that installation has had on artists who do not work with this medium to make their own work installations. Because of this, he warns about the advisability of distinguishing between installation art and an installation of art. David Falkner revealed two strategies to turn a video piece into an installation, which clearly exemplifies this case. The factors employed for this are the use of sound and large format, which give the work an immersive character: light, colour and sound increase in size and burst out from their source, the screen, to alter the space completely.

However, as a counterpoint, the impact of installation art has resulted in the return of the object to the art world, about which Bishop, De Oliveira and Rosenthal all agree. The testimony of artists like Rachel Whiteread and Richard Wilson confirms this, especially Wilson, who places himself within the tradition of sculpture because his work is physical, based on objects and placed within spaces. Even though his objects are on a monumental scale, this fact does not seem significant to him, since he maintains that his works are as big as the architecture that he uses. This preponderance of objects among artists doing installations is accentuated by those who take their pieces apart to sell the objects as separate units.

Given this situation, Claire Bishop's diagnosis —in terms of the future direction

of installation— is particularly noteworthy. She believes that installation has come to an end. This could be seen as the result of institutionalisation, given its origins, when it questioned a specific situation which it then ended up joining. In her opinion, installation has gone in three directions: first, towards participatory art; second, towards a language where design's incursions into the field of art predominate; and finally, towards the creation of artist-curated exhibitions. Although some of these offshoots are moving away from the principles of installation art, space continues to play an indispensible role, to the point that even when it does not form part of the work, it is needed to complete it.

These conclusions have revealed the hegemonic nature of the main protagonist in the debate, the white cube. For that reason, this research outlook ends with a brief overview of the past, and the current status of the conditions determining its future, beginning with an examination of the changes that have taken place in the conception of the gallery space that first led to the white cube being questioned as such.

As Nicolas de Oliveira noted, installation made space into art itself and into creative material, negating the formal neutrality of the white cube. For this reason, the practices that began to use space in this way emerged from a type of exhibition space that was established as the main alternative to the unity of discourse represented by the white cube.

Today, alternative spaces and their criticism of the system have been assimilated by the system itself, the former as exhibition spaces and the latter as an element of discourse in contemporary art. This assimilation resulted in an increase in the diversity of frameworks and practices that the white cube has experienced up to now. It has become, in the words of Claire Bishop, a «global norm», and its connotations are present in any exhibition space, regardless of its appearance or characteristics: it is what De Oliveira described as «a facet of making artworks».

This leads to the conclusion that there is no way to eliminate the white cube,

mainly for two reasons. Firstly, it is not a space, but a condition, because its ideological aspect remains unalterable vis-à-vis its formal aspect. As O'Doherty maintains, it is «an aesthetic boutique for selling things», and therefore, it is not surprising that its politics in terms of exhibition, as Bishop noted, dovetail with those of designer stores. From this it can be deduced that the notion of neutrality associated with the white cube only applies to its formal, and not to its conceptual aspect. To develop the hypotheses proposed in this dissertation accurately, it was essential to differentiate between these aspects. The fact that some artists and theoreticians dealt with them as one and the same at times led the experimental part of the study astray. From Rosenthal's point of view, artists continue to be interested in debating the neutrality that its formal facet has always attempted to imprint on its conceptual facet. The difference, with respect to the early debate in the 1970s, is that the white cube can now be used with full knowledge of its rules and effects.

Secondly, the white cube is inevitable, because it is didactic and an authenticator of the artwork, along with the artist, who establishes what art is, and the art system, which validates it as such. According to O'Doherty, it is a sign of «the cultural insignificance of art». What seems clear is that it is a mediating element between contemporary art and the public, because the current cultural situation would not allow it to be eliminated without disconnecting one from the other. Non-specialist viewers need the certainty that the white cube provides with respect to objects that they cannot always understand.

As a space loaded with connotations, the white cube is a concept old enough to have been questioned and seen its hegemony return. Now that its ideology has been accepted, and the time when some still believed in the possibility of its disappearance has slipped into the past, this debate has moved to the background, creating an optimal setting for experimentation with the white cube's physical features.

This dissertation, by chance, has turned into an investigation that parallels an

unwritten essay, whose existence was unknown to both the contemporary art world and this writer, a surprise that the research stumbled upon while in its final phase. Brian O'Doherty never finished writing *Inside the White Cube* because he lost the material he had accumulated to draft the last chapter while moving house. In it, he was going to investigate works of art that deal with corners, ceilings, walls and floors. Thus, given the subject matter of this dissertation, it is impossible not to agree with something that he himself said in this respect: it would have been wonderful being able to write that.

NOTES

1 O'DOHERTY, Brian. *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. Introduction by Thomas McEvilley. Expanded Edition. San Francisco, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1999, p. 39.

2 JACOB, Sam. «White Cube Blues». *Contemporary* (London), nº 75, 2005, p. 36.

3 […] «elementos geométricos en los que se plantean con particular claridad los problemas de volumen, color, relación de proporciones, percepción, fenómenos ópticos, orden geométrico y materialidad». MADERUELO, Javier. *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Madrid, Mondadori, 1990, p. 82.

4 BISHOP, Claire. *Installation Art. A Critical History*. London, Tate Publishing, 2005, p. 8.

5 LEWIS, Clare. «Sublime Spaces». *Contemporary Visual Arts* (London), nº 19, 1998, p. 21.

6 […] «N'étant plus pensé comme simple support des formes, étendue plus ou moins définie contenant et entourant les objets, l'espace est pris comme matériau, il se fragmente, il devient *question*». CHAGNON, Katrie. «Guillaume La Brie. L'espace mis en boîte». *Espace* (Canada), nº 83, primavera de 2008, p. 18.

7 BISHOP, C. *Installation Art…*, p. 8.

8 McEVILLEY, Thomas. «Introduction». En: O'DOHERTY, B. *Inside the White Cube…*, p. 7.

LISTADO DE ILUSTRACIONES

1. *Mar con salida de sol* (1826), Caspar David Friedrich.
2. *Número VI* [*Number VI*] (1954), Mark Rothko.
3. *Unimiento I* [*Onement I*] (1948), Barnett Newman.
4. *Mujer I* [*Woman I*] (1950-1952), Willem de Kooning.
5. *1949-H* (1949), Clyfford Still.
6. *Jean de Dinteville y Georges de Selve* (1526-1528), Hans Holbein el Joven.
7. *Los irascibles* [*The Irascibles*] (1950), Nina Leen.
8. *Número I (Neblina lavanda)* [*Number I (Lavender Mist)*] (1950), Jackson Pollock.
9. *Número II* [*Number II*] (1954), Franz Kline.
10. *T 1956-9* (1956), Hans Hartung.
11. *Sin título* [*Untitled*] (1967), Sam Francis.
12. *K S I* (1959), Morris Louis.
13. Vista de la capilla Rothko (1965-1966).
14. *La galería del archiduque Leopoldo Guillermo* (1651-1653), David Teniers el Joven.
15. Terminal TWA, Aeropuerto Kennedy (1956-1962), Eero Saarinen.
16. Museo Guggenheim, Bilbao (1997), Frank Gehry.
17. Espacio *Proun* (1923 (reconstrucción de 1965), El Lissitzky.
18. Espacio *Proun* (1923), El Lissitzky.
19. *Edificio Merz* [*Merzbau*] (1923-*ca*.1936), Kurt Schwitters.
20. *El vacío* [*Le vide*] (1958), Yves Klein.

21. *El lleno* [*Le plein*] (1960), Arman.
22. *7,9 Metros Cúbicos* [*7.9 Cubic Metres*] (2009-2010), James Carrigan.
23. *Colores de sombra* [*Colors of Shadow*] (2004-2005), Hiroshi Sugimoto.
24. Vista de la exposición de Laurent Pariente en el Henry Moore Institute, Leeds (1996).
25. *Svayambh* (2007), Anish Kapoor.
26. *Idilio* [*Idyll*] (1999), Matthew Tickle.
27. Vista de la exposición de Michael Asher en el Santa Monica Museum of Art (2008).
28. *Habitación de medida* [*Measurement Room*] (1969), Mel Bochner.
29. *Grados (Cuarto de círculo)* [*Degrees (Cuarter Circle)*] (*ca.* 1969), Mel Bochner.
30. *Sin título* (de *Diez construcciones verticales*) [*Untitled (Ten Vertical Constructions)*] (1977), Fred Sandback.
31. *Sin título* (de *16 variaciones sobre 2 diagonales para la galería Heiner Friedrich*) (detalle) [*Untitled (16 Variations on 2 Diagonals for the Heiner Friedrich Gallery)*] (1976), Fred Sandback.
32. *Dibujado* [*Drawn*] (2000), Antony Gormley.
33. *La cuna de Rimbaud, Dibujo de cuerdas #67* [*Rimbaud's Cradle, Rope Drawing #67*] (1983), Brian O'Doherty.
34. *Despeje I* [*Clearing I*] (2004-2005), Antony Gormley.
35. *Escultura de interior* [*Indoor Sculpture*] (1974), Jene Highstein.
36. *Memorias gemelas* (1992), Jaume Plensa.
37. *Saltar* [*Vault*] (1991), Chris Jennings.
38. *Delineador* [*Delineator*] (1974-1975), Richard Serra.
39. *Unión del toro con la esfera* [*Union of the Torus and the Sphere*] (2001), Richard Serra.
40. *Habitación amarilla (triangular)* [*Yellow Room (Triangular)*] (1973), Bruce Nauman.
41. *La luz al final* [*The Light at the End*] (1989), Mona Hatoum.
42. *Zeus* (1975), Charles Ginnever.

43. *Habitación de tierra de Nueva York* [*New York Earth Room*] (1977), Walter de Maria.
44. *Campo para las Islas Británicas* [*Field for the British Isles*] (1993), Antony Gormley.
45. *20:50* (1987), Richard Wilson.
46. *Fons et origo* (1987), Soledad Sevilla.
47. *Espectro* [*Ghost*] (1990), Rachel Whiteread.
48. *Casa* [*House*] (1993), Rachel Whiteread.
49. *Crecida* [*Rise*] (2002), James Turrell.
50. *Lo que flota* [*Floater*] (1999), James Turrell.
51. *Hogar marco* [*Home Frame*] (1995-1999), Hans Hemmert.
52. *Arco tornillo* [*Screwarch*] (1983), Claes Oldenburg.
53. *Espejo retrovisor en el lugar de la columna de Nelson, Trafalgar Square* [*Rear View Mirror in Place of Nelson's Column, Trafalgar Square*] (1966), Claes Oldenburg.
54. Maqueta de *Concierto para Hyde Park 2* [*Hyde Park Concert 2*] (1993), Richard Wilson.
55. Maqueta de *Taratantara* (1999), Anish Kapoor.
56. *Taratantara* (1999), Anish Kapoor.
57. *B.D.O.* (1997), Glen Seator.
58. *Galería elevada* [*Elevated Gallery*] (2001), Elmgreen and Dragset.
59. *Engranajes para introducir* [*Jamming Gears*] (1996), Richard Wilson.
60. *Capricho con escalera con trofeos*, número VIII de las *Cárceles de invención* [*Capriccio con scalone con trofei (Carcere VIII), Carceri d'invenzione*] (1750-1760), Giovanni Battista Piranesi.
61. *Capricho de escaleras, arcos y vigas*, número XIV de las *Cárceles de invención* [*Capriccio di scale, arcate e capriate (Carcere XIV), Carceri d'invenzione*] (1750-1760), Giovanni Battista Piranesi.
62. *Otro mundo II* [*Andere Wereld II*] (1947), Maurits Cornelis Escher.
63. *Relatividad* [*Relativiteit*] (1953), Maurits Cornelis Escher.
64. *1.200 sacos de carbón* [*1.200 sacs de charbon*] (1938), Marcel Duchamp.

65. *Nubes plateadas* [*Silver Clouds*] (1966), Andy Warhol.
66. *Te regalo un bosque* (2006), Soledad Sevilla.
67. *Habitación de setas boca abajo* [*Upside-Down Mushroom Room*] (2000), Carsten Höller.
68. *Sin título (Vigas en L)* [*(Untitled (L-Beams)*] (1965-1967), Robert Morris.
69. *Análisis perceptivo de las tres dimensiones (Tres puntos de vista)* [*Perceptual Analysis of the Three Dimensions (Three Points of View)*] (1973), Francesc Torres.
70. *Girando de arriba a abajo* [*Revolving Upside Down*] (1968), Bruce Nauman.
71. *Yesland, I'm Here to Stay* (2001), Sergio Prego.
72. *Probando una visión del mundo* [*Testing a World View*] (1993), Antony Gormley.
73. *Aviones* [*Planes*] (1968), Trisha Brown.
74. *Filo* [*Edge*] (1985), Antony Gormley.
75. *Hombre que desciende por un lado del edificio* [*Man Walking Down the Side of the Building*] (1970), Trisha Brown.
76. *Poste y viga* [*Post and Beam*] (1991), Simon Ungers.
77. *Actividad helada* [*Frost Activity*] (2004), Olafur Eliasson.
78. *Muebles cabeza abajo* [*Mobili capovolti*] (1976), Michelangelo Pistoletto.
79. *Inversión* (1989), Eugenio Cano.
80. *Interrupción* (1968), Nacho Criado.
81. *Dos máscaras* [*Zwei Masken*] (1986), Wolfgang Robbe.
82. *Ella entró por la ventana del cuarto de baño* [*She Came in Through the Bathroom Window*] (1989), Richard Wilson.
83. *Matt's Gallery* (1995), Melanie Counsell.
84. *Darle la vuelta al lugar* [*Turning the Place Over*] (2007), Richard Wilson.
85. *Adán* [*Adam*] (1988-1989), Anish Kapoor.
86. *Luz ciega* [*Blind Light*] (2007), Antony Gormley.
87. *Edificio para un vacío* [*Building for a Void*] (1992), Anish Kapoor.
88. *Metro cúbico de infinito* [*Metrocubo d'infinito*] (1966), Michelangelo Pistoletto.

89. *División y multiplicación del espejo* [*Divisione e moltiplicazione dello specchio*] (1975-1978), Michelangelo Pistoletto.
90. Vista de la exposición de Robert Morris en el Portland Center for the Visual Arts (1977).
91. *Correcciones de perspectiva* [*Perspective Corrections*] (1969), Jan Dibbets.
92. *Petra, Dibujo de cuerdas #83* [*Petra, Rope Drawing #83*] (1987), Brian O'Doherty.
93. *Madrid* (2006), Georges Rousse.
94. *Sin título* [*Untitled*] (1973), Mary Miss.
95. *Goethe en Roma visita el Coliseo* (1786), Jakob Philipp Hackert.
96. *La desesperación del artista ante la grandeza de los fragmentos antiguos* (1778-1780), Johann Heinrich Füssli.
97. *Sin título* [*Senza titolo*] (1961), Giulio Paolini.
98. *Hágalo usted mismo (Barcos de vela)* [*Do It Yourself (Sailboats)*] (1962), Andy Warhol.
99. *Mayo 1904-1992* (1992), Soledad Sevilla.
100. *El Rompido* (2001), Soledad Sevilla.
101. *Barroco de oficina* [*Office Baroque*] (1977), Gordon Matta-Clark.
102. *Intersección cónica* [*Conical Intersect*] (1975), Gordon Matta-Clark.
103. *Sin título* (intervención en la Claire Copley Gallery) [*Untitled (Claire Copley Gallery)*] (1974), Michael Asher.
104. *Sin título* (intervención en la Galleria Toselli) [*Untitled (Galleria Toselli)*] (1973), Michael Asher.
105. *En memoria de H. P. Lovecraft* [*To the Memory of H. P. Lovecraft*] (1999), Mike Nelson.
106. *Comber* (2005-2006), Felix Schramm.
107. *Teniendo lugar* [*Taking Place*] (2001), Elmgreen and Dragset.
108. *Subterráneo* [*Souterrain*] (1986), Rosie Leventon.
109. *Shibboleth* (2007), Doris Salcedo.
110. *Levantar el suelo de la habitación* (2005), Lara Almarcegui.
111. *tú* [*you*] (2007), Urs Fischer.
112. *Germania* (1993), Hans Haacke.

BIBLIOGRAFÍA

a. BIBLIOGRAFÍA CITADA.

Libros

AA.VV. [ALBERCH, Pere; AÑÓN FELIÚ, Carmen; CASTRO FLÓREZ, Fernando; DORFLES, Gillo; GARRAUD, Colette; MADERUELO, Javier; MOURE, Gloria.] *Huesca: arte y naturaleza. Actas del I Curso. Huesca, 1995*. Huesca, Diputación de Huesca, 1996.

AA.VV. [AMOR, Monica; CONDEE, Nancy; ENWEZOR, Okwui; GROYS, Boris; HAY, Jonathan; HUNG, Wu; KAPUR, Geeta; KRAUSS, Rosalind; LATOUR, Bruno; LEONARD, Zoe; MANOVICH, Lev; MEYER, James; MINGLU, Gao; MOLESWORTH, Helen; NEGRI, Antonio; OKWUNODU OGBECHIE, Sylvester; PAPASTERGIADIS, Nikos; RICHARDS, Colin; ROLNIK, Suely; WARK, Mckenzie.] *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Durham, Duke University Press, 2008.

AA.VV. [ARCHER, Michael; OLIVEIRA, Nicolas de; OXLEY, Nicola; PETRY, Michael.] *Installation Art*. London, Thames & Hudson, 1994.

AA.VV. [CASTRO FLÓREZ, Fernando; CERECEDA, Miguel; COEN, Lorette; LAZKANO, Jesús Mari; LOOTZ, Eva; MADERUELO, Javier; MORTE, Carmen; NAGASAWA, Hidetoshi; NYS, Philippe; REMÓN, Juan F.; TRENC, Elíseo.] *El jardín como arte. Huesca: arte y naturaleza. Actas del III Curso. Huesca, 1997*. Huesca, Diputación de Huesca, 1998.

AA.VV. [Darío Corbeira, editor. BREITWIESER, Sabine; COHN, David;

CORBEIRA, Darío; CROW, Thomas; DISERENS, Corinne; EXPÓSITO, Marcelo; FEND, Peter; HOLLOWAY, Robert; JIMÉNEZ, Carlos; LEE, Pamela M.; MALSCH, Friedemann; PINCUS-WITTEN, Robert; VILLOTA, Gabriel.] *¿Construir… o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2000.

AA.VV. [DIMITRAKAKI, Angela; GROSS, Jennifer R.; HORNSTEIN, Shelley; LAWSON, Susan; MARIÑO, Melanie; LEE, Pamela M.; STIMSON, Blake; TOWNSEND, Chris; YOUNG, James E.] *The Art of Rachel Whiteread*. London, Thames & Hudson, 2004.

AA.VV. [Edited by Corinne Diserens. CROW, Thomas; DISERENS, Corinne; KISHNER, Judith Russi; KRAVAGNA, Christian.] *Gordon Matta-Clark*. London, Phaidon, 2003.

AA.VV. [GOMBRICH, E. H.; GORMLEY, Antony; HUTCHINSON, John; NJATIN, Lela B.] *Antony Gormley*. London, Phaidon, 1995.

AA.VV. [OLIVEIRA, Nicolas de; OXLEY, Nicola; PETRY, Michael.] *Installation Art in the New Millennium. The Empire of the Senses*. London, Thames & Hudson, 2003.

ARGULLOL, Rafael. *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona, Destino, 2000.

ARNHEIM, Rudolf. *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales*. Versión definitiva. Madrid, Akal, 2001.

ASHTON, Dore. *La escuela de Nueva York*. Madrid, Cátedra, 1988.

BAAL-TESHUVA, Jacob. *Mark Rothko. 1903-1970. Cuadros como dramas*. Colonia, Taschen, 2003.

BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1986.

BARBÁCHANO, Carlos. *El cine, arte e industria*. Barcelona, Salvat, 1973.

BATTCOCK, Gregory. *Minimal Art. A Critical Anthology*. New York, E. P. Dutton, 1968.

BISHOP, Claire. *Installation Art. A Critical History*. London, Tate Publishing, 2005.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Barcelona, Círculo de Lectores, 1992.

CARMONA MUELA, Juan. *Iconografía de los santos*. Madrid, Istmo, 2003.

CELANT, Germano. *Anish Kapoor*. London, Thames & Hudson, 1996.

CERNUSCHI, Claude. *Not an Illustration but the Equivalent. A Cognitive Approach to Abstract Expressionism*. Cranbury, Fairleigh Dickinson University Press, 1997.

COLPITT, FRANCES. *Minimal Art. The Critical Perspective*. Seattle, University of Washington Press, 1997.

ENDE, Michael. *La historia interminable*. Madrid, Alfaguara, 1982.

[ESCHER, M. C.] *La magia de M. C. Escher.* Colonia, Taschen, 2003.

FISHER, Jane. *Matt's Gallery*. London, Arts Council of Great Britain, 1984.

GOLDING, John. *Caminos a lo absoluto. Mondrian, Malévich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still*. Madrid, Turner; Méjico, Fondo de Cultura Económica, 2003.

GUASCH, Anna Maria. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, Alianza, 2000.

HESS, Barbara. *Expresionismo abstracto*. Colonia, Taschen, 2005.

HUGHES, Robert. *A toda crítica. Ensayos sobre arte y artistas*. Barcelona, Anagrama, 1992.

HUGHES, Robert. *El impacto de lo nuevo. El arte en el siglo XX*. Edición ampliada y actualizada. Barcelona, Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 2000.

KANDINSKY, Wassily. *De lo espiritual en el arte. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona, Paidós, 1999.

LEÓN, Aurora. *El museo. Teoría, praxis y utopía*. Madrid, Cátedra, 1982.

LIPPARD, Lucy. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid, Akal, 2004.

MADERUELO, Javier. *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Madrid, Mondadori, 1990.

MADERUELO, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid, Akal, 2008.

MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad «postmoderna». Antología de escritos y manifiestos*. Madrid, Akal, 1988.

MOORE-McCANN, Brenda. *Brian O'Doherty/Patrick Ireland: Between Categories*. Farnham, Lund Humphries, 2009.

MORRISSEY, Simon. *Richard Wilson*. London, Tate Publishing, 2005.

NEWMAN, Barnett. *Escritos escogidos y entrevistas*. Edición a cargo de John P. O'Neill. Madrid, Síntesis, 2006.

O'DOHERTY, Brian. *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. Introduction by Thomas McEvilley. Expanded Edition. San Francisco, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1999.

POE, Edgar Allan. *Narraciones extraordinarias (5ª selección)*. Barcelona, Ediciones 29, 1993.

REYERO, Carlos. *Courbet*. Madrid, Historia 16, 1993.

ROSENBLUM, Robert. *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*. Madrid, Alianza, 1993.

ROSENTHAL, Mark. *Understanding Installation Art. From Duchamp to Holzer*. Munich, Prestel, 2003.

ROTHKO, Mark. *Escritos sobre arte (1934-1969)*. Edición, introducción, notas y cronología a cargo de Miguel López-Remiro. Barcelona, Paidós, 2007.

ROTHKO, Mark. *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Madrid, Síntesis, 2004.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Madrid, Espasa-Calpe, 1996.

STEINBERG, Leo. *Other Criteria*. Chicago, The University of Chicago Press, 2007.

TÀPIES, Antoni, y VALENTE, José Ángel. *Comunicación sobre el muro*. Barcelona, Ediciones de la Rosa Cúbica, 1988.

WHITMAN, Walt. *Hojas de hierba*. Barcelona, Novaro, 1979.

WOLF, Norbert. *Caspar David Friedrich. 1774-1840. El pintor de la calma*. Colonia, Taschen, 2003.

Catálogos de exposiciones

AA. W. [COLLIER, Caroline; NAIRNE, Andrew; WARD, David.] *The British Art Show 1990*. London, South Bank Centre, 1990.

AA.VV. [ANDREWS, Richard; JACQUES, Alison Sarah; MESSER, Thomas M.; SVESTKA, Jiri.] *James Turrell*. Madrid, Fundación «la Caixa», 1993.

AA.VV. [BANN, Stephen; BIGGS, Lewis; McGONAGLE, Declan.]. *Antony Gormley*. Liverpool: Tate Gallery; Suecia: Konsthall Malmo; Dublín: Irish Museum of Modern Art, 1993.

AA.VV. [BARKLEY, Glenn; COLSELL, Iisa; FALKNER, David; LARSEN, Lars Bang; MATHEWS, Hannah; RAIKES, Sophie; SMITH, Deborah; STARA, Alexandra; WATKINS, Jonathan.] *In the Space of Elsewhere*. London, Stanley Picker Gallery, 2008.

AA.VV. [BONET, Juan Manuel; ORTUÑO, Pancho; PLEYNET, Marcelin.] *José Guerrero*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, p. 107.

AA.VV. [GORMLEY, Antony; KLEIN, Jacky; MITCHELL, W.J.T; RUGOFF, Ralph; STEWART, Susan; VIDLER, Anthony.] *Blind Light*. London, Hayward Gallery, 2007.

AA.VV. [LEADER, Darian; NORDGREN, Sune; RENTON, Andrew; SEARLE, Adrian; SENNETT, Richard.] *Making Space*. Gloucester, Hand Books, 2004.

AA.VV. [LOOTZ, Eva; LÓPEZ CUENCA, Rogelio; MARCO, Ángeles; MURRÍA, Alicia; NAVARRO, Mariano; SCHLOSSER, Adolfo; SINAGA, Fernando.] *Espacios públicos. Sueños privados*. Madrid, Comunidad de Madrid, Fundación Caja de Madrid, 1994.

CAMERON, Dan, y VILLAESPESA, Mar. *Toda la torre. Soledad Sevilla*. La Algaba, Ayuntamiento de La Algaba, 1990.

CASTRO FLÓREZ, Fernando, y CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A. *Figuras. Visiones del arte contemporáneo*. Granada, Fundación Caja de Granada, 2001.

CASTRO FLÓREZ, Fernando. *Soledad Sevilla. Casas Concéntricas. Una instalación sobre la Albufera*. Valencia, Sala Parpalló, Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València, 1998.

COMPTON, Michael. *Mark Rothko*. Madrid, Fundación Juan March, 1987.

FERNÁNDEZ-CID, Miguel. *Juegos de escala*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Centro Galego de Arte Contemporánea, 2003.

HICKS, Alistair. *New British Art in the Saatchi Collection*. London, Thames & Hudson, 1989.

QUESADA DORADOR, Eduardo. *Guillermo Pérez Villalta. El agua oculta o el navegante interior*. Granada, Diputación Provincial de Granada, 1990.

STICH, Sidra. *Yves Klein*. Stuttgart, Cantz; Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; 1994.

Artículos de revistas

ANTÓN CASTRO, X. «La pintura como dilución de los géneros». *Lápiz* (Madrid), vol. 18, nos 149-150, 1999.

ARES REGUERAS, Ignacio. «La organización del espacio en la perspectiva egipcia». *Revista de arqueología* (Madrid), vol. 18, nº 191, 1997.

ARNHEIM, Rudolf. «Outer Space and Inner Space». *Leonardo* (San Francisco), vol. 24, nº 1, 1991.

BAKER, Kenneth. «Richard Nonas at 383 West Broadway». *Art in America* (New York), vol. 63, enero-febrero de 1975.

BÉAR, Liza. «Richard Serra: Sight Point '71-75/Delineator '74-76». *Art in America* (New York), vol. 64, mayo-junio de 1976.

BLOCKER, Jane. «Blink: The Viewer as Blind Man in Installation Art». *Art Journal* (New York), vol. 66, nº 4, invierno de 2007.

BOIS, Yve-Alain. «World and a String». *Artforum* (New York), vol. 42, octubre de 2003.

BOUCHER, Brian. «Antony Gormley at Sean Kelly». *Art in America* (New York), vol. 96, febrero de 2008.

BOURNE-FARRELL, Cécile. «Richard Serra's Paris Promenade». *Sculpture* (Washington), vol. 27, nº 9, noviembre de 2008.

CAMPANINI, Cristiana. «Nuovi spazi per vecchi stupori». *Arte* (Milano), nº 368, abril de 2004.

CHAGNON, Katrie. «Guillaume La Brie. L'espace mis en boîte». *Espace* (Canada), nº 83, primavera de 2008.

CLEMENTE, José Luis. «El arte de la deriva de Sergio Prego». *Arte y Parte* (Madrid), nº 51, junio-julio de 2004.

COHEN, Michael. «Rethinking Site-specific Critique». *Flash Art International* (Milan), vol. XXVI, nº 173, noviembre-diciembre de 1993.

COLOMA MARTÍN, Isidro. «Concepto y definición del espacio expositivo en los museos». *Boletín de arte* (Málaga), nº 16, 1995.

CORDERO RUIZ, Juan. «El espacio, los espacios». *Boletín de Bellas Artes* (Sevilla), nº 24, 1996.

EDWARDS, Jeffrey, y WHALE, George. «Defining an alternative picture space». *Digital Creativity* (London), vol. 15, nº 3, 2004.

FRASER, Andrea. «Procedural Matters. On the Art of Michael Asher». *Artforum* (New York), vol. 46, nº 10, verano de 2008.

HEARTNEY, Eleanor. «Georges Rousse at Farideh Cadot». *Art in America* (New York), vol. 75, enero de 1987.

JACOB, Sam. «White Cube Blues». *Contemporary* (London), nº 75, 2005.

JONES, Stuart. «Space-dis-place: How Sound and Interactivity Can Reconfigure Our Apprehension of Space». *Leonardo Music Journal* (San Francisco), vol. 16, diciembre de 2006.

KOPLOS, Janet. «Portraits of Light». *Art in America* (New York), vol. 94, febrero de 2006.

KRAUSS, Rosalind. «Sculpture in the Expanded Field». *October* (New York), vol. 8, primavera de 1979.

LEE, David. «In Profile: Richard Wilson». *Art Review* (London), vol. 48, julio-agosto de 1996.

LEFFINGWELL, Edward. «Andy Goldsworthy at Lelong». *Art in America* (New York), vol. 95, diciembre de 2007.

LEWIS, Clare. «Sublime Spaces». *Contemporary Visual Arts* (London), nº 19, 1998.

LIPPARD, Lucy. «Mary Miss: An Extremely Clear Situation». *Art in America* (New York), vol. 62, marzo-abril de 1974.

LOOCK, Ulrich. «The Dead House Ur». *Parkett* (Zürich), nº 63, 2001.

LORÍA, Vivianne. «Inversiones». *Lápiz* (Madrid), vol. 20, nº 168, diciembre de 2000.

MADERUELO, Javier. «La construcción del espacio en las vanguardias». *Quintana* (Santiago de Compostela), nº 2, 2003.

MADERUELO, Javier. «Roberto Burle Marx. El arte del jardín». *Arte y Parte* (Santander), nº 50, abril-mayo, 2004.

MAN, Shoueng. «Richard Wilson. Jamming Gears». *Third Text* (London), nº 37, invierno 1996-1997. MONTOLÍO, Celia. «Entrevista con Perejaume. Los nombres del paisaje». *Lápiz* (Madrid), vol. 16, nº 128, 1997.

MORRIS, Robert. «The Present Tense of Space». *Art in America* (New York), vol. 66, enero-febrero de 1978.

MORRISSEY, Simon. «Inside Out. Celebrating Twenty Years of Matt's Gallery». *Contemporary Visual Arts* (London), nº 24, 1999.

NICHOLS, Matthew Guy. «Antony Gormley at Sean Kelly». *Art in America* (New York), vol. 93, septiembre de 2005.

O'DOHERTY, Brian. «The Rothko Chapel». *Art in America* (New York), vol. 61, enero-febrero de 1973.

PÉREZ, Daniel. «El sentido del espacio». *Lápiz* (Madrid), nº 91, 1993.

PLAGENS, Peter. «Return of the White Cube». *Art Review* (London), vol. 56, febrero de 2005.

RATCLIFF, Carter. «The Fictive Spaces of Richard Serra». *Art in America* (New York), vol. 95, diciembre de 2007.

ROBERTS, Kay. «Richard Wilson: Turning the Place Over and Other Projects». *Art & Architecture Journal* (London), nº 66-67, otoño de 2008.

RONDEAU, James. «Thinking Space». *Frieze* (London), nº 113, marzo de 2008.

SAUNDERS, Wade. «At Critical Mass». *Art in America* (New York), vol. 74, octubre de 1986.

SPIEGLER, Marc. «Critic's Pick. Felix Schramm». *Artnews* (New York), vol. 105, mayo de 2006.

STRANO, Carmelo. «Postvanguardia, en relación con el espacio y el tiempo». *Cimal* (Gandía), nº 22, diciembre de 1983

THOMPSON, Walter. «Fred Sandback at Dia Art Foundation». *Art in America* (New York), vol. 77, enero de 1989.

Recursos electrónicos

ALEXANDER, Keith. *Rothko's Rooms*. Documental. Londres, BBC TV, 2000.

BRUNETTE, Peter, y WILLS, David. *Las artes del espacio* [en línea]. <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/artes_del_espacio.htm> [consulta: 23-3-2010].

GOODING, Mel. *Rosie Leventon* [en línea]. <http://www.pinkink.net/newart/lev2.htm> [consulta: 24-3-2010].

GRAYSON, Richard. *Present Tense* [en línea]. <http://www.mattsgallery.org/history/presenttense.php> [consulta: 10-10-2009].

KNIGHT, Adam, y TAN, Eliza. *Eliza Tan and Adam Knight discuss Loss Velocity* [en línea]. <http://www.7point9cubicmetres.com/downloads/adam_knight_interview.pdf> [consulta: 2-2-2010].

LACAN, Jacques. *El estadio del espejo como formador de la función del yo* [en línea]. <http://www.elortiba.org/lacan5.html> [consulta: 9-03-2011].

LLANO, Pedro de. *Sergio Prego: las funciones alternativas del espacio* [en línea]. <http://www.soledadlorenzo.com/artistas/prego_2009/catalogo.html> [consulta: 12-3-2011].

SHAPIRO, Barbara. *Architectural References: The Consequences of the Post-Modern in Contemporary Art and Architecture* [en línea]. <http://www.ccca.ca/c/writing/s/shapiro/sha001t.html> [consulta: 21-2-2010].

[sin autor] *Revolving Upside Down* [en línea]. <http://www.vdb.org/smackn.acgi$tapedetail?REVOLVINGU> [consulta: 12-2-2011].

TAN, Eliza. *7.9 Cubic Metres. A Gallery within a Gallery* [en línea]. <http://www.7point9cubicmetres.com/about1.html> [consulta: 2-2-2010].

b. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA.

Libros

AA.VV. [ARNALDO, Javier; BARAÑANO, Kosme de; BOZAL, Valeriano; CASTRO BORREGO, Fernando; GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel; HERNÁNDEZ LEÓN, Juan Miguel; JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores; LAHUERTA, Juan José; LLORENS, Tomàs; MARCHÁN FIZ, Simón; NAVARRO BALDEWEG, Juan; NIETO ALCAIDE, Víctor; PÉREZ ESCOLANO, Víctor; RODRÍGUEZ, Delfín.] *¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura*. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2003.

AA.VV. [Edited by James Lingwood. BIRD, Jon; MASSEY, Doreen; SINCLAIR, Iain; SHONE, Richard; THOMAS, Neil; VIDLER, Anthony; WATNEY, Simon.] *Rachel Whiteread. House*. London, Phaidon, 2000.

AA.VV. [Juan C. Arañó y Alberto Mañero, editores.] *Actas Congreso INARS. La Investigación en las Artes Plásticas y Visuales*. Sevilla, Universidad de Sevilla, Fundación El Monte, 2003.

ALIAGA, Juan Vicente, y CORTÉS, José Miguel G. *Arte conceptual revisado*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1990.

ALLER, Alberto. *National Gallery. Londres*. Barcelona, Castell, 1980.

ARCHER, Michael. *Art Since 1960. New edition*. London, Thames & Hudson, 2002.

BACHELARD, Gaston. *La intuición del instante*. Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1986.

BREA, José Luis. *Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era postaurática*. Barcelona, Anagrama, 1991.

CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. *Arte Povera*. London, Phaidon, 1999.

COMBALÍA, Victoria. *El arte moderno*. Barcelona, DeBolsillo, 2003.

DERNIE, David. *Espacios de exposición*. Barcelona, Blume, 2006.

ECO, Umberto. *Historia de la belleza*. Barcelona, Lumen, 2004.

ERNST, Bruno. *El espejo mágico de Maurits Cornelis Escher*. Colonia, Taschen, 1994.

FICACCI, Luigi. *Giovanni Battista Piranesi. Catalogo completo delle acqueforti*. Köln, Taschen; Roma, Instituto Nazionale per la Grafica; 2001.

FLORENSKI, Pável. *La perspectiva invertida*. Madrid, Siruela, 2005.

GARRAUD, Colette. *L'idée de nature dans l'art contemporain*. Paris, Flammarion, 1994.

GODFREY, Tony. *Conceptual Art*. London, Phaidon, 1999.

HEIDEGGER, Martin. *Being and Time*. New York, HarperCollins, 1962.

HOPKINS, David. *After Modern Art. 1945-2000*. Oxford, Oxford University Press, 2000.

JANICH, Peter. *Euclid's Heritage: Is Space Three-dimensional?*. Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 1992.

KASTNER, Jeffrey [edited by], y WALLIS, Brian [survey by]. *Land and Environmental Art*. London, Phaidon, 1998.

KRAUSS, Rosalind E. *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid, Akal, 2002.

LEFEBVRE, Henri. *The Production of Space*. Malden, Blackwell Publishing, 2005.

MARZONA, Daniel. *Arte conceptual*. Colonia, Barcelona, Taschen, 2005.

MARZONA, Daniel. *Arte minimalista*. Colonia, Barcelona, Taschen, 2004.

MASÓ, Alfonso. *Qué puede ser una escultura*. Granada, Universidad de Granada, 2004.

MEYER, James. *Minimalism*. London, Phaidon, 2000.

O'DOHERTY, Brian. *Studio and Cube. On the relationship between where art is made and where art is displayed*. New York, The Trustees of Columbia University in the City of New York, 2008.

OSBORNE, Peter. *Conceptual Art*. London, Phaidon, 2002.

RAQUEJO, Tonia. *Land Art*. Madrid, Nerea, 1998.

REISS, Julie H. *From Margin to Center. The Spaces of Installation Art*. Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, 1999.

RUHRBERG, Karl. *Arte del siglo XX*. Colonia, Taschen, 2005.

SÁNCHEZ ARGILÉS, Mónica. *La instalación en España*. 1970-2000. Madrid, Alianza, 2009.

TIBERGHIEN, Gilles A. *Land Art*. Paris, Carré, 1995.

Catálogos de exposiciones

AA.VV. [ABADIE, Daniel; ECO, Umberto; MOULIN, Raymonde; RUBIN, William.] *Arman*. Barcelona, Fundación «la Caixa»; París, Jeu de Paume-Réunion des musées nationaux; 2000.

AA.VV. [ANTICH, Xavier; CARBONELL, Aurèlia; VILA, Eva; WAGENSBERG, Jorge.] *Escher. La vida de las formas*. Barcelona, Fundación «la Caixa», 2004.

AA.VV. [ANTONI, Janine; GARB, Tamar; GLENCROSS, Jo.] *Mona Hatoum*. Salamanca, Centro de Arte de Salamanca; Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea; 2002.

AA.VV. [BARAÑANO, Kosme de; PELLI, Denis G.; SEGUÍ, Javier; TORRES, Ana María.] *James Turrell*. Valencia, Institut Valencià d'Art Modern, 2004.

AA.VV. [BAUDIN, Katia; CRIQUI, Jean-Pierre; GRENIER, Catherine; KRAUSS, Rosalind; MITCHELL, W. J. T.; OTTINGER, Didier; ROSE, Barbara.] *Robert Morris*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1995.

AA.VV. [BOIS, Yve-Alain; GERMER, Stefan; SERRA, Richard.] *Richard Serra*. Madrid, Ministerio de Cultura, Museo Nacional Reina Sofía, 1992.

AA.VV. [BONET, Juan Manuel; CASTRO FLÓREZ, Fernando; COPÓN, Miguel; CRIADO, Nacho; JIMÉNEZ, José; VIDAL, Carlos.] *Nacho Criado. Tras la ruina… 1966-70, 1989-99*. Valencia, Institut Valencià d'Art Modern, 1999.

AA.VV. [BRUGGEN, Coosje van; CELANT, Germano; OLDENBURG, Claes; STORCK, Gerhard.] *Claes Oldenburg: Dibujos, esculturas, y proyectos a gran escala con Coosje van Bruggen*. Sunderland, Northern Centre for Contemporary Art; Leeds, Henry Moore Centre for the Study of Sculpture, Leeds City Art Galleries; Valencia, Institut Valencià d'Art Modern; 1989.

AA.VV. [CANO, Eugenio; HEGYI, Lóránd; OLIVARES, Rosa.] *Eugenio Cano. Mercurio*. Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004.

AA.VV. [COMBALÍA, Victoria; HANHARDT, John G.; TORRES, Francesc.] *Francesc Torres (antología)* [Catálogo de la exposición *La cabeza del dragón*]. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991.

AA.VV. [DÍAZ CUYAS, José; GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel; MARCHÁN FIZ, Simón.] *Nacho Criado. Piezas de agua y cristal*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991.

AA.VV. [Edited by Heiner Bastian. BASTIAN, Heiner; DALLMANN, Antje; SALVO, Donna De; SCHUSTER, Peter-Klaus; VARNEDOE, Kirk.] *Andy Warhol. Retrospective*. London, Tate Publishing, 2001.

AA.VV. [Edited by Kynaston McShine. BUCHLOH, Benjamin H. D.; LIVINGSTONE, Marco; McSHINE, Kynaston; ROSENBLUM, Robert.] *Andy Warhol: A Retrospective*. New York, Museum of Modern Art, 1989.

AA.VV. [FRANCÉS, Fernando; MOLINA, Ángela.] *Anish Kapoor. My Red Homeland*. Málaga, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 2006.

AA.VV. [GOUDINOUX, Véronique; GUIDIERI, Remo; HOPPER, Robert; PISTOLETTO, Michelangelo; RAMÍREZ, Juan Antonio; TARANTINO, Michael.] *Michelangelo Pistoletto*. Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Actar, 2000.

AA.VV. [OLMO, Santiago B.; ROMERO, Yolanda.] *Soledad Sevilla. El espacio y el recinto*. Valencia, Institut Valencià d'Art Modern, 2001.

AGEE, William C. *Sam Francis: Paintings. 1947-1990*. Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 1999.

DAVIES, Hugh M., y ONORATO, Ronald. *Blurring the Boundaries. Installation Art 1969-1996*. San Diego, Museum of Contemporary Art, 1997.

HEISS, Alanna. *Rooms P.S.1*. New York, The Institute for Art and Urban Resources, 1977.

NEWMAN, Michael. *Richard Wilson*. London, Matt's Gallery; Oxford, Museum of Modern Art; Bristol, Arnolfini; 1989.

ROSE, Andrea, y WHITEREAD, Rachel. *Rachel Whiteread. British Pavilion. XLVII Venice Biennale 1997*. London, The British Council, 1997.

Artículos de revistas

AA.VV. [BISMARCK, Beatrice von; KRUMMEL, Clemens; REBENTISCH, Juliane; SONTGEN, Beate; ULB, Ralph.] «Aufraumen: Raum-Klassiker neu sortiert». *Texte zur Kunst* (Berlin), vol. 12, nº 47, septiembre de 2002.

ARCHER, Michael. «Richard Wilson. Matt's Gallery». *Artforum* (New York), vol. 32, mayo de 1994.

BAKER, Kenneth. «Patrick Ireland: Limits of the Eye». *Art in America* (New York), vol. 72, verano de 1984.

BERTOL, Daniela. «*Architecture of Images*: An Investigation of Architectural Representations and the Visual Perception of Three-Dimensional Space». *Leonardo* (San Francisco), vol. 29, nº 2, 1996.

BREA, José Luis. «Nutopía». *Lápiz* (Madrid), nº 92, marzo-abril de 1993.

BRETT, Guy. «Mona Hatoum at The Showroom». *Art in America* (New York), vol. 77, noviembre de 1989.

BRÜDERLIN, Markus. «Fred Sandback. Winter». *Flash Art International* (Milan), vol. XXV, nº 163, marzo-abril de 1992.

CARRIER, David. «Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space by Brian O'Doherty». *The Burlington Magazine* (London), vol. 129, nº 1.014, septiembre de 1987.

CASTLE, Frederick Ted. «Richard Nonas at Ace Contemporary». *Art in America* (New York), vol. 77, diciembre de 1989.

CASTRO FLÓREZ, Fernando. «La mirada sedienta». *Lápiz* (Madrid), nº 113, 1995.

COLPITT, Frances. «Space Explorers». *Art in America* (New York), vol. 97, febrero de 2009.

COUSINS, Mark. «Rachel Whiteread. Making space matter». *Tate. The Art Magazine* (London), nº 10, invierno de 1996.

DEMOS, T. J. «Rethinking Site-Specificity». *Art Journal* (New York), vol. 62, nº 2, verano de 2003.

D'SOUZA, Aruna, y McDONOUGH, Tom. «Sculpture in the Space of Architecture». *Art in America* (New York), vol. 88, febrero de 2000.

EBONY, David. «Infinite Passages: Serra in Bilbao». *Art in America* (New York), vol. 93, noviembre de 2005.

GOOSSEN, E. C. «The Artist Speaks: Robert Morris». *Art in America* (New York), vol. 58, mayo-junio de 1970.

GUINOT, Olga. «Compromiso existencial». *Lápiz* (Madrid), nº 152, 1999.

HEARTNEY, Eleanor. «Magdalena Jetelová at the Belvedere». *Art in America* (New York), vol. 82, enero de 1994.

HÉBERT, Natasha. «Biennale de Venise: mettre en espace». *Espace* (Seoul), nº 74, invierno de 2005-2006.

HIRVI, Maria. «Art in the domain of appearances». *Nu: the Nordic Art Review* (Stockholm), vol. 3, nº 1, 2001.

HOFFMANN, Jens. «Gregor Schneider». *Flash Art International* (Milan), vol. 34, nº 216, enero-febrero de 2001.

JAHN, Wolf. «Fred Sandback. Galerie Jürgen Becker». *Artforum* (New York), vol. 33, octubre de 1994.

KOPLOS, Janet. «Matthew Tickle at Matt's». *Art in America* (New York), vol. 88, febrero de 2000.

KRAVAGNA, Christian. «Fred Sandback. Galerie Hubert Winter». *Artforum* (New York), vol. 30, abril de 1992.

LEDO, Agar. «Gregor Schneider». *Lápiz* (Madrid), nº 215, julio de 2005.

LEFFINGWELL, Edward. «David Klamen at Richard Gray». *Art in America* (New York), vol. 91, abril de 2003.

LÓPEZ VÍLCHEZ, Inmaculada. «Espacio y vanguardias artísticas». *Arte, Individuo y Sociedad* (Madrid), vol. 19, 2007.

MEREDITH, Michael. «Fred Sandback. Chinati Foundation». *Artforum* (New York), vol. 40, febrero de 2002.

MITCHELL, Charles Dee. «Fred Sandback at Dia». *Art in America* (New York), vol. 85, abril de 1997.

MONTERO FERNÁNDEZ, Francisco Javier. «La percepción del espacio bajo la consideración de la vertical». *Boletín de arte* (Málaga), nº 16, 1995.

MOORE, Rowan. «Off the Wall Art». *Blueprint* (London), nº 105, marzo de 1994.

MORRIS, Robert. «Notes on Sculpture. Part 4. Beyond Objects». *Artforum* (New York), vol. 7, abril de 1969.

NELSON, Cami. «From Sfumato to Transarchitectures and *Osmose*: Laonardo da Vinci's Virtual Reality». *Leonardo* (San Francisco), vol. 42, nº 3, 2009.

NODELMAN, Sheldon. «Duchampiana I. Disguise and Display». *Art in America* (New York), vol. 91, marzo de 2003.

OLDENBURG, Bengt. «El espacio como ficción». *Lápiz* (Madrid), nº 84, febrero de 1992.

PAGEL, David. «Jugando con el espacio». *Lápiz* (Madrid), nº 89, octubre de 1992.

POLLI, Andrea. «Virtual Space and the Construction of Memory: Installation and Performance Work». *Leonardo* (San Francisco), vol. 31, nº 2, 1998.

RASKIN, David. «Art that Just Goes "Ping". Sandback's Vibration». *Apollo* (London), vol. 165, nº 541, marzo de 2007.

RATCLIFF, Carter. «Patrick Ireland at the School of Visual Arts». *Art in America* (New York), vol. 66, septiembre-octubre de 1978.

RATCLIFF, Carter. «View Points». *Art in America* (New York), vol. 75, marzo de 1987.

ROSENBERG, Pnina. «A question of time and space». *Museum International* (Paris), vol. 47, 1995.

ROSENFELD, Jason. «Georges Rousse at Robert Mann». *Art in America* (New York), vol. 90, noviembre de 2002.

RUSHTON, Steve. «By Digging You Discover. Everything talks with Richard Wilson». *Everything* (London), nº 14, junio-julio de 1994.

SIMON, Joan. «Lines of Inquiry». *Art in America* (New York), vol. 85, mayo de 1997.

SMITH, Roberta. «De Maria: Elements». *Art in America* (New York), vol. 66, mayo-junio de 1978.

TAPLIN, Robert. «Antony Gormley at Salvatore Ala». *Art in America* (New York), vol. 79, noviembre de 1991.

TIPTON, Gemma. «Whispering Architecture». *Circa* (Dublin), nº 105, otoño de 2003.

TRAMONI, Dorothée. «Dans les labyrinthes de Monica Sosnowska». *Art Press* (Paris), nº 335, junio de 2007.