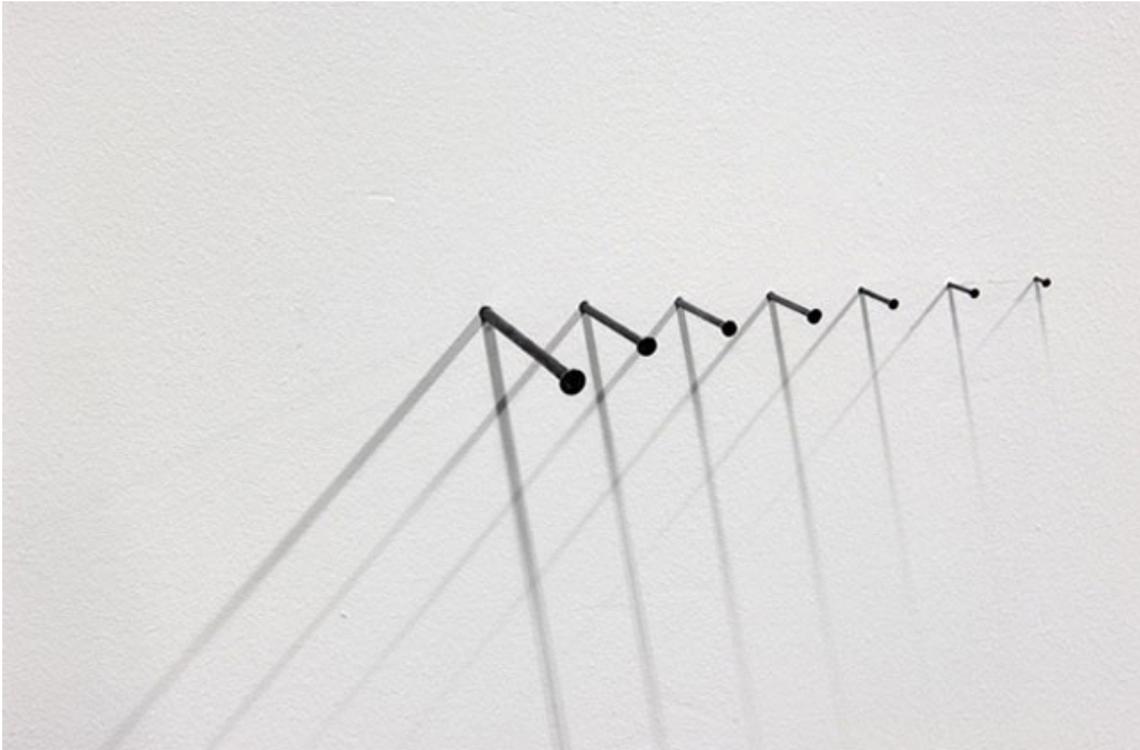


## **Escultura instalada.**

### **Propuesta y defensa de un nuevo género escultórico hoy.**



**Pablo Alonso Beneitez**

Tutora: Sara Vilar Garcia

Trabajo Final de Máster, tipología 1 (teórico), Máster Oficial en Producción Artística

Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes

Valencia, Junio de 2013



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÁSTER OFICIAL  
EN PRODUCCIÓN  
ARTÍSTICA

1. Martin Creed, *Work No. 701*, 2007.

## **Resumen.**

*Escultura instalada. Propuesta y defensa de un nuevo género escultórico hoy* es una investigación teórica que intenta dar respuesta y encontrar acomodo a algunas esculturas contemporáneas que no pueden clasificarse correctamente en los actuales géneros escultóricos. Para ello y tras el análisis de este conjunto de obras se propone la enunciación de un nuevo género escultórico que se diferenciaría de los demás géneros escultóricos por 3 características principales: la multiplicidad de elementos, la independencia de la obra con respecto al espacio expositivo y la concepción de la obra para ser observada sin interacción física del espectador. Finalmente y para comprobar la hipótesis, el nuevo término es aplicado a la obra de 3 artistas contemporáneos: los *Stacks* de Donald Judd, los *Plancks* de John McCracken y los *Relatum* de Lee Ufan.

## **Palabras clave.**

Escultura instalada, instalación, nuevo género, multiplicidad de elementos.

## **Abstract.**

*Installed sculpture. Proposal and defence of a new sculptural genre today* is a theoretical research that attempts to respond and find accommodation to some contemporary sculptures that can not be correctly classified in the current sculptural genres. To do so, and after the analysis of this group of works is proposed the enunciation of a new sculptural genre that it would differ from the other sculptural genres by 3 main features: the multiplicity of elements, the independence of the work with respect to the exhibition space and the conception of the work to be observed without physical interaction of the Viewer. Finally and to test the hypothesis, the new term is applied to 3 contemporary artists: the *Stacks* of Donald Judd, the *Plancks* of John McCracken and the *Relatum* of Lee Ufan.

## **Keywords.**

Sculpture installed, installation, new genre, multiplicity of elements.



"A quien pueda interesar",  
John Cage.



# Índice

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>9</b>
<b>CAP. I. LA NECESIDAD DE UN NUEVO GÉNERO ESCULTÓRICO</b>	
1.1. La clasificación de las esculturas en el panorama actual	21
1.2. Ni esculturas ni instalaciones: esculturas huérfanas	31
<b>CAP. II. ¿EN QUÉ CONSISTIRÍA LA ESCULTURA INSTALADA?</b>	
2.1. Una primera definición	39
2.2. Primera característica: la multiplicidad de elementos	41
2.3. Segunda característica: la independencia del espacio expositivo	53
2.4. Tercera característica: el papel pasivo del espectador	61
<b>CAP. III. APLICACIÓN DEL TÉRMINO A LA OBRA DE TRES ESCULTORES CONTEMPORÁNEOS</b>	
3.1. Los <i>Stacks</i> de Donald Judd, ¿las primeras esculturas instaladas?	71
3.2. Los <i>Planks</i> de John McCracken y la ampliación del término a lo pictórico	77
3.3. Los <i>Relatum</i> de Lee Ufan y la importancia de las relaciones internas	83
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>89</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>95</b>
<b>LISTA DE FIGURAS</b>	<b>99</b>



## **INTRODUCCIÓN**



## **Presentación.**

Pensemos por un momento en la obra *Work No. 701* (2007) de Martin Creed que utilizamos para ilustrar la portada. Formalmente se trata de una sucesión decreciente de siete clavos instalada horizontalmente en la pared. Pero si quisiéramos clasificarla, ¿qué es esta obra? ¿Es una instalación? ¿Es una escultura en el sentido tradicional?

El arte evoluciona constantemente. Siempre lo ha hecho. Pero desde principios del siglo pasado cada vez progresa más rápido, y al hacerlo aparecen nuevas prácticas artísticas que son clasificadas en nuevos géneros. Sin embargo, algunos de estos nuevos géneros, especialmente los escultóricos como la instalación o el arte de acción, no pueden dar respuesta a todas las prácticas habidas hoy día, por lo que encontramos algunas obras que no pueden ser insertadas correctamente en las clasificaciones existentes. Podríamos decir entonces que estas esculturas quedan huérfanas y que quizás precisarían la creación de nuevas categorías que pudieran darle cobijo.

En el caso concreto de la práctica escultórica hay un grupo de obras, entre las que se encuentran algunas de nuestras propias creaciones, que efectivamente podrían responder a un nuevo género ya que todas ellas comparten una serie de características que no son comunes al resto de las esculturas. Poco a poco, estas características nos empieza a parecer suficientes como para constituir por sí mismas un nuevo género escultórico.

Además, dicho género resolvería la situación de estas obras e, igualmente, ayudaría a aclarar un poco los confusos límites que las prácticas escultóricas actuales mantienen en constante cuestión. De esta manera este nuevo género escultórico podría abarcar un conjunto de obras que dejarían de vagar entre las instalaciones, las esculturas tradicionales o los montajes expositivos, que son los géneros a los que más se asemejan, pero sin llegar a identificarse plenamente con ellos.

Si nos propusimos este tema para la realización de la presente investigación fue a raíz de no poder clasificar algunas de las esculturas que nosotros mismos íbamos creando. No vamos a mostrarlas ni a estudiarlas en este trabajo ya que nuestra investigación no es de carácter práctico sino teórico, pero en cualquier caso no nos parecían (y siguen sin parecernoslo) esculturas tradicionales, tampoco instalaciones, y seguro que no eran acciones o happenings. Con esta idea presente, empezamos a observar y a darnos cuenta de que diversas obras con las que nos íbamos cruzando tampoco nos parecían esculturas tradicionales ni instalaciones ni arte de acción. Sentíamos que cierto conjunto de obras pertenecientes a las prácticas escultóricas no podían ser clasificadas en los géneros que conocíamos y que sin embargo, como decíamos, todas ellas tenían puntos en común, todas compartían unas características que sólo este conjunto de obras tenía. Al hacer estas observaciones empezamos a escribir pequeñas anotaciones e ideas sueltas que hemos ido guardando a lo largo de los últimos años y a partir de las cuales hoy intentaremos desarrollar el tema de nuestro Trabajo Final de Master en lo que será nuestra primera investigación académica seria.

## **Hipótesis.**

Nuestra hipótesis consiste en que un nuevo género escultórico es posible e incluso conveniente dentro del panorama escultórico actual. Creemos que existen diferencias suficientes entre este género y los demás géneros que justifiquen su existencia. Pensamos también que para este nuevo género se puede proponer una definición así como unas características que lo singularicen, que ayuden a identificarlo cuando lo veamos y que a la vez sirvan para diferenciarlo del resto de géneros escultóricos. Y consideramos que la viabilidad de todo ello es comprobable mediante el análisis de la obra de diversos artistas contemporáneos a los que se les puede aplicar sin problemas el término de *escultura instalada*.



## **Objetivos.**

- Repasar el panorama escultórico actual.
- Mostrar cómo ha funcionado la clasificación de las esculturas en ese panorama.
- Plantear el error o la incorrección existente en el uso de los actuales géneros escultóricos para abarcar la totalidad de prácticas escultóricas contemporáneas.
- Razonar la necesidad o conveniencia de un nuevo género escultórico.
- Proponer una primera definición para este nuevo género con la que poder trabajar.
- Enumerar y explicar las principales características que tendría este nuevo género.
- Utilizar dichas características para identificar las obras pertenecientes al nuevo género y diferenciarlas del resto de géneros escultóricos.
- Ilustrar toda la investigación con una amplia variedad de ejemplos artísticos contemporáneos que vayan mostrando la viabilidad del término.
- Analizar con mayor detenimiento la obra de algunos escultores cuya mayor parte de obra podría ser adscrita a este nuevo género.
- Plantear una ampliación del término a otras disciplinas dejando así puertas abiertas a nuevas investigaciones.



## Metodología.

Para llevar a cabo esta investigación vamos a seguir el procedimiento de observar un conjunto de esculturas con ciertos rasgos similares para a continuación contrastar este conjunto con el resto de prácticas escultóricas contemporáneas. Intentaremos crear una definición y establecer unas características, analizarlas y aplicarlas a la obra de varios escultores de las últimas décadas.

El estudio de la escultura y de las obras escultóricas que nombremos a lo largo del trabajo se realizará sólo desde el aspecto **formal**, dejando en un segundo plano el contenido conceptual que cada una pudiera tener. José Luis Brea explicaba que esto es lo que le había faltado a Rosalind Krauss en su conocido análisis que veremos más adelante, influida por Greenberg y Michael Fried, críticos y teóricos del arte formalista de los 50: "Fuera de él, en efecto, van a quedar todos los aspectos que se refieren tanto a la contextualización social e histórica de dicha cartografía como aquellos que se refieren a la misma semántica de la forma escultórica y su dimensión significativa y comunicativa"<sup>1</sup>. Como también veremos más adelante, Brea se propuso entonces complementar estas ausencias que ve en el texto de Krauss y aunque consideramos que en efecto las obras de arte en general se deberían clasificar en función a varios parámetros, nosotros dejaremos esta opción para futuras investigaciones y nos

---

<sup>1</sup> BREA, José Luis, "Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90" en *Arte, Proyectos e Ideas*, n. 4, Tomo I, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1996, p. 27.

ceñiremos únicamente al aspecto formal.

También quisiéramos hacer notar que las clasificaciones y la teoría en general es elaborada en un momento determinado, en ocasiones sobre cuestiones desarrolladas en otro tiempo, y por lo tanto su eficacia no es absoluta. Pensemos por ejemplo en el concepto de "arte" que ahora aplicamos sin dudarlo para hacer referencia a las "pinturas" y "esculturas" que van desde la Prehistoria hasta nuestros días, olvidando a menudo que dicho concepto nace en el Renacimiento y que por lo tanto su empleo para manifestaciones culturales anteriores es una licencia histórica-artística que nos permitimos (y que no queremos poner en duda, pero sí tener presente) ya que los "escultores" griegos, por ejemplo, no consideraban que estuviesen haciendo "arte".

Por lo mismo, el concepto de "instalación" nace en el último tercio del siglo XX, pero lo utilizamos y buscamos antecedentes en fechas anteriores. Parece que como dijera Rosalind Krauss "lo nuevo se hace cómodo al hacerse familiar, puesto que se considera que ha evolucionado gradualmente de las formas del pasado. El historicismo actúa sobre lo nuevo y diferente para disminuir la novedad y mitigar la diferencia"<sup>2</sup>. Nosotros vamos a proponer nuestro género hoy, a principios del siglo XXI, en el que desde hace algunas décadas podemos encontrar esculturas que reponderían a la idea de *escultura instalada*, por lo que también retrocederemos algunos años en búsqueda de sus primeras expresiones. Y de la misma manera, este nuevo género es candidato a verse superado conforme los artistas vayamos desarrollando nuevas ideas y rompiendo los márgenes que ahora intentaremos establecer.

---

2 KRAUSS, Rosalind, "La escultura en el campo expandido", en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996, p. 60.

**CAP. I. LA NECESIDAD DE UN NUEVO GÉNERO  
ESCULTÓRICO.**



## **1.1. La clasificación de las esculturas en el panorama actual.**

Una de las primeras cosas que debemos hacer en una investigación es acotar nuestro **objeto de estudio**: este consistirá en un conjunto de esculturas que no pueden ser clasificadas correctamente en los géneros escultóricos actuales pero que mantienen entre ellas unos rasgos comunes, lo que puede dar lugar a la creación de un nuevo género escultórico como propondremos a continuación.

Lo segundo que deberemos hacer es saber en qué territorio nos vamos a mover, es decir, cuál es el **Status Quo** o estado de la cuestión de aquello que vamos a estudiar. Para ello empezaremos planteando el panorama de la escultura contemporánea y la situación de confusión e incorrección a la que se ha llegado en el uso de los géneros escultóricos como consecuencia de la expansión de la escultura.

### **1.1.1. El carácter cambiante del arte y el surgimiento de nuevas prácticas escultóricas.**

El arte siempre ha ido evolucionando en paralelo al avance de la historia. Durante siglos, la escultura en concreto sufrió escasos cambios. No es que no se viese transformada en absoluto, pero no dejó de ser vertical, figurativa, y antropomórfica, y al menos en este sentido mutó poco. No obstante, es con la llegada del siglo XX que los cambios se suceden a una velocidad como nunca antes se había dado. En el caso de la escultura, Rodin y las primeras vanguardias supusieron una ruptura con las formas del

pasado, con la escultura vinculada al monumento conmemorativo que se disponía sobre un pedestal, que utilizaba los materiales tradicionales y que plasmaba los temas habituales. El Cubismo, el Futurismo, el Constructivismo y los demás ismos contribuyeron a la progresiva transformación de lo que hasta entonces había sido la escultura, una disciplina que nunca había albergado dudas sobre sus límites.

Las experimentaciones sufridas durante la primera mitad del siglo XX tuvieron su continuidad tras la llegada de los años 60, mostrando que la constante mutación de la escultura no había terminado. De hecho, posiblemente sea la disciplina que cuente con las más rompedoras y dispares prácticas artísticas en las últimas décadas de la centuria.

Así, tras conseguir EEUU el liderazgo internacional al ganar la II Guerra Mundial, el protagonismo artístico se traslada de Europa a Norteamérica y con ello van surgiendo nuevas formas de arte más centradas en la forma que en el contenido. Al Expresionismo Abstracto de Pollock en la pintura y al Pop Art de Warhol y compañía de los años 50 le sucederían, en la década siguiente, unas segundas vanguardias con el Minimalismo, el Land Art en Europa (o Earth Work en Norteamérica), las instalaciones y el arte de acción, así como los primeros experimentos con los nuevos medios que aquí no tocaremos por alejarnos del objeto de estudio, más centrado en principio en los volúmenes más físicos.

### **1.1.2. Los intentos de Rosalind Krauss y Jose Luis Brea por ordenar el campo escultórico.**

Como respuesta a la aparición de estas nuevas prácticas, en 1979 la teórica Rosalind Krauss (EEUU, 1941) escribía su famoso texto *La escultura en el campo expandido*<sup>3</sup>. En él, la autora norteamericana establecía un esquema que serviría para situar dichas prácticas en el terreno de la escultura basándose en una doble negatividad.

Lo que Krauss proponía era la evolución de una escultura tradicional ligada al monumento a una escultura que "era lo que era en o en frente de un edificio que no era

---

3 KRAUSS, *op. cit.*, publicado originalmente como artículo en la primavera de 1979 en la revista estadounidense *Octubre*.

un edificio, o lo que estaba en el paisaje que no era el paisaje"<sup>4</sup>. De esta manera, la escultura quedaba diferenciada en dos grandes bloques: la escultura al aire libre o de parque, y la escultura arquitectónica, ya fuese de interior o de exterior. Así, Rosalind Krauss conseguía situar al Land Art en el primer bloque, y al Minimalismo, a los non-site de Robert Smithson y a las instalaciones en el segundo.

Este esquema sirvió durante algún tiempo para clasificar las prácticas que los escultores llevaron a cabo en los 60 y los 70, pero como es lógico, las imparables novedades artísticas hicieron que el planteamiento de Krauss, que tan útil fue en su momento, quedase desfasado a finales de los 80 y principios de los 90, momento en que Brea intentaría responderle. Al citar este texto nuestra intención es la de mostrar una de las maneras mediante las cuales se intentaba clasificar las prácticas escultóricas surgidas a lo largo de la segunda mitad del siglo XX como consecuencia de lo que se ha llegado a llamar las segundas vanguardias. Sin olvidar la obsolescencia que hoy tiene el modelo que planteó Krauss, no dejamos de reconocer su importancia histórica por ser uno de los primeros y más interesantes intentos de clasificar las nuevas formas escultóricas tras las transformaciones sufridas a lo largo del siglo XX. Además, y como veremos más adelante, su repercusión fue muy importante (de hecho sigue siendo un texto básico en las facultades de Bellas Artes) ya que la expansión del campo escultórico sirvió como primera muleta teórica para convertir a la escultura en la disciplina que acogería todas aquellas manifestaciones artísticas que, como si aludiésemos a la negatividad usada por Krauss, no tenían cabida en la pintura, la fotografía, etc.

Al quedar desfasado el esquema de la teórica norteamericana, en el ámbito nacional y siempre más tarde que en Estados Unidos e Inglaterra, el teórico y crítico español José Luis Brea (1957-2010) escribió en 1996 el texto *Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura de los años ochenta y noventa*<sup>5</sup>. En este escrito Brea propuso una revisión del artículo de Rosalind Krauss en el que pretendía, además de actualizarlo a las décadas de los 80 y los 90, servir como complemento al de la autora norteamericana al tener en cuenta no sólo el aspecto formal de las esculturas, sino también su contenido conceptual y la dimensión sociohistórica que Brea hechaba en falta en el modelo de Krauss.

---

4 *Ibidem*, p. 66.

5 BREA, *op. cit.*, pp. 13-30.

Para ello Brea rehizo el esquema cruzando dos ejes, el de las formas y el de las ideas (en este último incorporaba el contenido de las obras). El eje de las formas, dispuesto en horizontal, sería una nueva versión de todo el esquema de Krauss, al que Brea añadió el eje vertical de las ideas, lo que como hemos dicho incorporó a las formas de las obras su contenido, las ideas, aquello que los artistas querían expresar. A la izquierda del eje de las formas, el teórico español situó la naturaleza, y a la derecha la cultura, la técnica, la actividad humana. En el eje de las ideas colocó, arriba las ideas puras (el arte conceptual) en la mitad los símbolos y abajo lo que llama idea encarnada, es decir, lo real, lo matérico, lo físico. Brea continuó añadiendo conceptos al esquema y haciéndolo más complejo hasta que finalmente logró ubicar el arte de acción, el arte público, etc.

De esta manera Brea conseguía posicionar las nuevas prácticas como el happening, la performance o el arte conceptual, legitimando así la inclusión de estas nuevas prácticas en la disciplina escultórica y permitiendo con ello que el campo escultórico continuara su expansión.

### **1.1.3. Consecuencia: la escultura como cajón de sastre.**

Así, con la expansión que realizó Rosalind Krauss a finales de los 70 y que continuó José Luis Brea en el ámbito español a mediados de los 90, y tras haber encontrado ambos teóricos la manera de dar acomodo a tantas prácticas artísticas en un solo concepto (la escultura), hoy casi todo es escultura. La autora norteamericana ya lo señalaba cuando escribió que "categorías como la escultura (...) han sido amasadas, extendidas y retorcidas en una demostración extraordinaria de elasticidad, una exhibición de la manera en que un término cultural puede extenderse para incluir casi cualquier cosa"<sup>6</sup>. Si esto ya se daba antes de su campo expandido, lo que ella hizo fue potenciarlo y proporcionar una buena base teórica al buscar acomodo y justificar todas esas prácticas en un único término.

---

6 KRAUSS, *op. cit.*, p. 60.

Cabe mencionar el caso de la instalación, el más problemático de los géneros escultóricos que, como sucediese con la idea de escultura, también se ha convertido en un cajón de sastre, el nuevo cajón de sastre donde incluir todo aquello que no se sabe dónde meter o cómo clasificar. La historiadora y crítica de arte británica Claire Bishop (1971) comentaba al respecto que "casi cualquier disposición de objetos en un espacio dado es hoy referido como instalación, desde una presentación convencional de pinturas hasta unas esculturas ubicadas en un jardín" y añade que las instalaciones se han convertido "en el cajón de sastre que hace incapié en su puesta en escena, y como resultado pierde casi totalmente su significado"<sup>7</sup>. Como vemos, el excesivo abarcamiento de algunos géneros como el de la instalación es utilizado para definir demasiadas prácticas de manera que al final el término se convierte en algo ambiguo e impreciso.

#### **1.1.4. Principales géneros escultóricos hoy y obras que quedan al margen.**

A principios del siglo XXI podemos hablar, entre otros, de grandes géneros escultóricos como la escultura tradicional, la escultura objetual, y las instalaciones. Hay más, como los anteriormente mencionados Land Art, arte de acción y nuevos medios vinculados a prácticas digitales e internet, que no abordaremos porque como veremos más adelante difícilmente podrán ser confundidos con el nuevo género que proponemos.

Cuando nos referimos a escultura tradicional estamos aludiendo a la escultura "de toda la vida", la figurativa, la antropomórfica, esa que se dispone verticalmente sobre un pedestal o queda adosada a un edificio. Desde las prehistóricas como la Venus de Willendorf hasta esculturas más contemporáneas como las de Ron Mueck, pasando por las de Miguel Ángel, Bernini, etc.

Y las diferenciamos de la escultura objetual principalmente en cuanto a su antropomorfismo, desde los experimentos cubistas, los constructivistas y las obras de Brancusi hasta las de contemporáneos como Kapoor, pasando por Oteiza o Serra.

---

<sup>7</sup> BISHOP, Claire, "But is it installation art?", en *Tate Etc* n.3, primavera de 2005. [<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/it-installation-art>]. Última consulta el 28/05/2013.

En el campo de la instalación se llegan a englobar de una manera problemática prácticas como los ambientes, las obras de site-specific, las intervenciones, etc. En cualquier caso todas ellas tienen en común una relación concreta con el espacio circundante que normalmente forma parte de la obra. Así como que, en muchas de estas obras, el espectador pasa a ser usuario con un papel más activo como veremos después.

Como resultado de las actuales clasificaciones escultórica mediante algunos grandes géneros, muchas de las prácticas surgidas a lo largo del siglo XX han ido encontrando su acomodo en uno u otro término. Sin embargo, muchas otras han quedado al margen de estos géneros y o bien han sido forzadas a incluirse en ellos de manera incorrecta o bien han quedado huérfanas e inclasificadas. Como dijimos antes, algunas de estas obras huérfanas serán las que fijen nuestra atención para la presente investigación, a partir de las cuales propondremos un nuevo género escultórico (la *escultura instalada*) que remedie su orfandad.

### **1.1.5. Errores e incorrecciones en el uso de los géneros escultóricos.**

Como ya habíamos sugerido en el caso de la escultura, hasta finales del siglo XIX los géneros artísticos habían estado bastante claros, sus límites estaban bien definidos y se sabía dónde empezaba uno y dónde acababa otro. Se hablaba de pintura, de escultura, de arquitectura y de nada más, ya que estas tres grandes disciplinas eran suficientes para dar respuesta a las creaciones que los artistas realizaron durante siglos.

Pero como hemos visto, con el desarrollo del arte en el siglo XX y especialmente con la irrupción de las primeras vanguardias estos géneros se amplian, se desdibujan, se entremezclan, y aparecen nuevas prácticas artísticas, algunas de las cuales se definen con bastante claridad en función a la técnica empleada, como sucede con la fotografía o más tarde con el videoarte. Otras sin embargo, como la escultura, acabarían entremezclándose y confundiéndose en diversas tipologías como consecuencia de la ampliación del término. Es cierto que estas contaminaciones han enriquecido la disciplina, pero también han dado como resultado, como acabamos de explicar, que

muchas creaciones que no encontraban acomodo en otras disciplinas se despachasen y acabasen siendo metidas erróneamente en el cajón de sastre en que se convirtieron la escultura y la instalación.

Por lo tanto la escultura abarca hoy tantas obras diferentes que ha acabado albergando una gran confusión dentro de sí misma. Allan Kaprow escribió del arte que "sabemos que es arte porque el anuncio de un concierto, el título en la portada de un libro, y una galería de arte así lo afirman" y añadió que "estos actos son arte obviamente porque son realizados por personas asociadas a las artes"<sup>8</sup>. De la misma manera en muchas ocasiones sabemos que una obra es una escultura porque la encontramos incluida en una exposición de esculturas o publicada en un libro de escultura, y sin ese contexto podríamos pensar que algunas obras no son esculturas.

Rosalind Krauss expresó otro testimonio de esta confusión cuando en 1979 escribió que "en los últimos diez años una serie de cosas bastante sorprendentes ha recibido el nombre de esculturas"<sup>9</sup>. En efecto y como si se siguiese el esquema de Krauss para definir por negatividad, como hemos dicho esculturas eran aquello que no eran pinturas, y esculturas eran aquello que no eran arquitectura. Esculturas eran, en definitiva, toda manifestación plástica que no encontrase acomodo en el resto de disciplinas.

Por su parte el historiador y crítico de arte español Francisco Calvo Serraller (1948) hablaba sobre la "dificultad de seguir manejando antiguas categorías restrictivas con las que dar cuenta de la complejidad del fenómeno artístico inmediato" a lo que añadía que "se detecta un renovado interés por la escultura en los últimos tiempos, si bien hay que dejar provisionalmente en suspenso la valoración crítica del mismo, entre otras cosas porque cada vez está menos claro a qué podemos seguir llamando escultura (...) lo más seguro es que los futuros historiadores que estudien el arte de nuestro siglo clasifiquen y analicen las obras que nosotros seguimos llamando esculturas o pinturas desde prismas muy diferentes"<sup>10</sup>.

---

8 KAPROW, Allan, *La educación del des-artista*, Madrid, Árdora, 2007, pp. 19 y 20.

9 KRAUSS, *op. cit.*, p. 59.

10 CALVO Serraller, Francisco, en SÁNCHEZ Argilés, Mónica, *La instalación en España 1970-2000*, Madrid, Alianza, 2009, p. 260.

Para intentar poner un poco de orden y a diferencia de otras disciplinas artísticas, las esculturas han tenido que ser subdivididas en diferentes géneros como algunos de los ya citados. Pero seguramente estos errores, confusiones e imprecisiones a la hora de usar los géneros escultóricos, se deban más bien a la inexistencia de otros términos más acertados con los que definir dichas obras y conjuntos de creaciones. Parece lógico que al mismo tiempo que van surgiendo nuevas obras de arte surjan a su vez nuevos géneros que puedan acogerlas o que puedan definir las. En su lugar, lo que parece haber ocurrido es que, tras abrir Rosalind Krauss los límites de la escultura casi hasta el infinito, seguimos metiendo estas nuevas prácticas artísticas en géneros que nacieron para responder a otro tipo de obras y que, por lo tanto y como ya hemos manifestado, son forzados a hacerse cargo de obras que no responden a dichos géneros, y como resultado conceptos como el de instalación son mal utilizados.

#### **1.1.6. El caso de la instalación.**

Como decimos, el caso de la instalación es quizás el más claro de ellos, al ser éste un término que consideramos es usado indiscriminada y erróneamente. El abuso de un término o su incorrecto uso acaba haciendo no sólo que sea inútil para definir otras prácticas sino que incluso éste deja de ser útil para describir adecuadamente lo que originalmente debía explicar. Por ello creemos conveniente acotar bien los géneros y quizás, crear algunos nuevos para abarcar las obras que quedan fuera de los primeros, aunque sólo sea para que los artistas los rebasemos más tarde, en un círculo sin fin.

Centrándonos en el caso de la instalación, algunas obras del escultor indio Anish Kapoor (1954), por ejemplo, han sido calificadas en ocasiones como instalaciones y en otras circunstancias esas mismas obras se han categorizado, incluso con el beneplácito del artista, como escultura "a secas" refiriéndose a esculturas objetuales. Es el caso por ejemplo de la obra *Void Field* (1989) consistente originalmente en un grupo de piedras calizas a las que el artista ha practicado una perforación que después ha pintado con pigmento negro y de la que pudo verse expuesta en el IVAM de Valencia entre diciembre de 2008 y febrero de 2009 con motivo de la exposición India Moderna una

única piedra del conjunto inicial (de la que no tenemos foto para mostrar), no como una parte de la obra, como creemos que debería haber sido, sino como una obra por sí misma.



2. Anish Kapoor, *Void Field*, 1989.

¿Qué es entonces la obra, el conjunto de piedras o la piedra solitaria dejando entonces al conjunto, no como una obra sino como solamente eso, un conjunto (de obras)? Sobre esta inexactitud de la que son complices los propios artistas, Bishop vuelve a indicar que "la distinción entre el arte de la instalación y una instalación de obras de arte se ha vuelto borrosa"<sup>11</sup>. Coincidimos en que en demasiadas ocasiones un grupo de obras expuestas en un espacio expositivo es señalado como instalación en lugar de, tal vez mejor, utilizar la expresión "vista de la exposición", es decir, de un conjunto de obras independientes (y queremos destacar esta independencia) que comparten un espacio arquitectónico pero que en ningún caso constituyen una única obra.

---

11 BISHOP, *op. cit.*

Como acabamos de comprobar en el caso de la instalación, no todas las obras que llamamos instalaciones lo son, sino que en realidad se trata de otro tipo de esculturas o de conjuntos de ellas, y sería conveniente que ese otro tipo de esculturas o conjuntos fuesen ser estudiadas y atendidas correctamente.

En este primer subcapítulo hemos intentado mostrar la necesidad de nuevos géneros escultóricos que surgió a lo largo del siglo XX y cómo estos fueron construidos. También hemos evidenciado de qué manera las actuales clasificaciones para la disciplina escultórica no son incorrectas pero sí insuficientes y por ello incorrectamente usadas. Debido a estas inexactitudes muchas prácticas escultóricas son mal clasificadas o quedan sin clasificar y como consecuencia existen un amplio grupo de esculturas de las que podríamos decir que se encuentran huérfanas. En el siguiente subcapítulo expondremos uno de esos grupos, el que constituye nuestro objeto de estudio, pero quisiéramos recordar que quedarán otros muchos por estudiar, analizar y clasificar correctamente a la espera de quien quiera atenderlos para tratar de completar el mundo de la escultura.

## **1.2. Ni esculturas ni instalaciones: esculturas huérfanas.**

Como ya habíamos anunciado, dentro del panorama escultórico que acabamos de desplegar coexisten otras obras que quedan al margen de los géneros descritos. Debido a la naturaleza del arte contemporáneo que gusta de superar barreras, de ir a la contra y de romper con los límites que se le intentan imponer, y debido también a las inquietudes, investigaciones, imaginación y creatividad que los propios artistas ejercen cada día, continuamente van apareciendo nuevas obras que no pueden ser clasificadas en los géneros que antes había. Estas esculturas quedan entonces huérfanas, las categorías que han sido establecidas para abarcar a otro tipo de prácticas escultóricas no les sirven y precisan, o bien de la ruptura definitiva de los límites eludiendo cualquier clasificación, o bien de nuevas categorías que respondan a estas obras.

Dentro de estas esculturas huérfanas coexisten una gran variedad de prácticas por lo que si optamos por la segunda opción, se precisaría de la creación de más de un género escultórico. Nosotros vamos a proponer a lo largo de esta investigación tan sólo uno de ellos, ese que hemos dado en llamar *escultura instalada*. Pero como también avisamos anteriormente, quedarían pendientes algunos más, entre los que intuimos, quizás, el de *montaje* ("artístico" para diferenciarlo del expositivo), tan practicado ultimamente por diferentes artistas y que englobaría esas obras mono-elemento que, sin llegar a ser instalaciones, están colocadas de una manera muy concreta en el espacio expositivo. Estamos pensando, por ejemplo, en las obras de Anne Truitt que compararemos con las

de John McCracken en el tercer capítulo.

Como decíamos, hay numerosas obras que no se pueden clasificar correctamente en los actuales géneros escultóricos. Entre esas obras hay un conjunto que es tal conjunto en base a unas características comunes, características éstas que identifican a sus esculturas como pertenecientes a dicho conjunto y que, a su vez, sirven para diferenciarlas del resto de esculturas y de géneros.

### 1.2.1. Cierta conjunto de obras con puntos en común.

Por ir concretando nuestro objeto de estudio, nos estamos refiriendo a obras como la de Martin Creed que aparece en la portada de este trabajo y sobre la que comenzamos preguntándonos qué era, o la que acabamos de ver de Anish Kapoor, o las del recién mencionado John McCracken, obras que básicamente cuentan con más de un elemento, obras que utilizan el espacio arquitectónico como mero soporte y obras que son concebidas para ser exclusivamente observadas.

Son esculturas como *Albiku Trikuharri II (Dolmen de Albi II)* (2002-03) de Elena Asins, formada por 8 unidades cubiformes de hierro esmaltado que la artista dispone en línea recta, una detrás de la otra sobre el suelo. O como *Untitled* (2010) de Rachel Whiteread, muy similar formalmente a la de Asins y formada por 5 piezas (el vacío existentes en las partes inferiores de unas sillas) dispuestas de nuevo en el suelo una tras otra.



3. Elena Asins, *Albiku Trikuharri II (Dolmen de Albi II)*, 2002-03.



4. Rachel Whiteread, *Untitled*, 2010.

Por lo tanto y como iremos comprobando más adelante, son obras que no podrían calificarse de esculturas tradicionales, tampoco de esculturas objetuales, desde luego no son ni Land Art, ni arte de acción, ni nuevos medios. Cabe la tentación de considerarlas instalaciones, pero ni guardan una relación con el espacio expositivo más allá de ser un mero soporte, ni están pensadas para un usuario activo. Hasta el momento son, como decíamos, esculturas huérfanas unidas por determinados puntos en común.

Las particularidades que hemos observado en este conjunto de obras son principalmente tres: una multiplicidad de elementos, una independencia respecto al espacio expositivo, y el papel pasivo (físicamente) del espectador. Estas particularidades serán las características que fundamenten al grupo, las que sirvan para identificarlo, las que usemos para diferenciarlo del resto de esculturas y las que utilizaremos para definirlo. Estas cualidades serán además las que evidencien porqué estas obras no pueden ser incluidas adecuadamente en los géneros escultórica ya existentes, razón por la que consideramos conveniente la creación de un nuevo género.

### 1.2.2. Diferencias con los principales géneros escultóricos actuales.

Ahora veremos algunos de los géneros escultóricos que pudieran ser confundidos con la escultura instalada y por qué no consideramos estas obras esculturas tradicionales (parece obvio), esculturas objetuales o instalaciones.

Al igual que nuestro conjunto de esculturas, la escultura tradicional no tiene una especial relación con el espacio expositivo (excepto quizás las adosadas a la arquitectura renacentista y gótica así como algunas composiciones barrocas), y están pensadas para ser observadas sin interactuar físicamente con ellas. Pero la mayor diferencia estriba en que la escultura tradicional se compone de un único elemento, por lo que ya no podríamos incluir nuestras obras en este género.

Con la escultura objetual sucede algo parecido, pues es independiente del espacio arquitectónico y el espectador mantiene un papel pasivo ante ella, pero como la escultura tradicional, no es una obra que cuente con más de un elemento. Para nuestro análisis la escultura tradicional y la escultura objetual serán prácticamente lo mismo, aunque se diferencien en la mayor figuración y antropomorfismo de la primera.

Las instalaciones por el contrario sí que pueden estar compuestas por uno o más elementos, pero a diferencia de las obras que estamos considerando para nuestro género, las instalaciones mantienen una estrecha relación con el espacio circundante que en la mayoría de las ocasiones incluso forma parte de la obra. Y además, a diferencia de la escultura instalada la instalación precisa de una manera u otra la participación del usuario como veremos en el siguiente capítulo.

	<b>Multiplicidad de elementos</b>	<b>Independencia del espacio expositivo</b>	<b>Papel del espectador</b>
<b>Esc. tradicional</b>	No	Si	Pasivo
<b>Escultura objetual</b>	No	Si	Pasivo
<b>Instalaciones</b>	Si	No	Activo
<b>Escultura instalada</b>	Si	Si	Pasivo

5. Tabla comparativa entre algunos géneros escultóricos y algunas características.

### 1.2.3. Opciones para corregir la situación.

Por lo tanto en este momento se nos presentan dos opciones principales: la primera opción aboga directamente por una disolución de los géneros artísticos, por rechazar las categorías, los límites y las parcelaciones. La segunda opción, utilizando el modelo de división por disciplinas y géneros empleado hasta ahora, consideraría la creación de nuevos géneros, escultóricos y de otras disciplinas, que pudiesen responder al panorama artístico actual, revisándolo, actualizándolo y hallando todas las obras su lugar en la disciplina escultórica o en otras.

Siguiendo el paradigma de la complejidad propuesto por el filósofo y sociólogo francés Edgar Morin (1921), ambas opciones nos parecen válidas, pues como indicara el propio Morin "el paradigma de la complejidad prescribe religarlo todo distinguiendo"<sup>12</sup>, es decir, que ambas corrientes aún siendo antagónicas, pueden darse a la vez sin que por ello se excluyan, sino que se suman.

Y sin embargo, desde nuestra propia experiencia en la práctica de la escultura, vamos a optar por la segunda opción, la que ordena y clasifica los géneros. No sólo porque personalmente pensemos que los términos y las palabras existen para conceptualizar el mundo y poder manejarlo, y que como tal es conveniente cierta exactitud (a partir de la cual cada persona usará estos términos como crea conveniente), sino porque como dijimos en la introducción, sentimos la necesidad de saber qué es lo que estamos haciendo como artistas, ya que a menudo nos preguntamos por ello y no encontramos una respuesta satisfactoria.

Tras haber mostrado en el primer subcapítulo que los actuales géneros escultóricos son insuficientes para clasificar la totalidad de las prácticas escultóricas que se ejercen hoy, en este segundo subcapítulo hemos introducido el conjunto de esculturas huérfanas que suponen el objeto de estudio de la presente investigación. Hemos repasado brevemente unos puntos en común que a continuación ampliaremos y hemos comprobado las

---

12 MORIN, Edgar, *Pensar la complejidad. Crisis y metamorfosis*, Valencia, Universidad de Valencia, 2010, p. 137.

diferencias existentes con los géneros escultóricos actuales que impiden a éstos abarcar dichas esculturas. Finalmente hemos esbozado dos posibles soluciones a este problema y habiendo optado por una de ellas, la de crear un nuevo género escultórico al que llamaremos *escultura instalada*, a continuación nos proponemos explicar de qué se trataría.

**CAP. II. ¿EN QUÉ CONSISTIRÍA LA ESCULTURA  
INSTALADA?**



## 2.1. Una primera definición.

A continuación vamos a proponer una definición provisional para este nuevo género escultórico. Intentaremos ser precisos, de manera que esta definición sea suficientemente descriptiva como para que pueda saberse con claridad y la mayor exactitud qué es y qué no es una escultura instalada. Para ello partiremos de sus tres características principales que, valga la redundancia, caracterizarán a este nuevo género escultórico. Así pues la *escultura instalada* respondería a algo así:

*"Género escultórico en el que la obra está compuesta por más de un elemento, es independiente del espacio expositivo y está pensada para ser observada".*

Como todo intento de definición artística de las últimas décadas, ésta surge primordialmente de la práctica diaria de los artistas. La artista Esther Ferrer, una de las pioneras del arte de acción en España dijo (referido a la performance pero aplicable a cualquier disciplina e incluso al concepto de arte) que "tiene tantas definiciones como personas lo hagan, tantas teorías como personas decidan hacer la teoría"<sup>13</sup>. Por lo tanto no pretendemos que esta definición que proponemos sea estática, es sólo una y provisional que se deberá ir corrigiendo y asentando con el paso del tiempo, de manera que su uso y su aplicación vayan perfilando una definición seguramente más acorde a lo que en realidad es. Por lo tanto no se trata de una definición cerrada sino más bien

---

<sup>13</sup> FERRER, Esther, en PÉREZ Rodrigo, David, *Querer hacer, querer comprender. Esther Ferrer conversa con Rosa Olivares* (DVD), Valencia, UPV, 2007.

abierta a posibles modificaciones y ajustes, pero a día de hoy la que nosotros propondríamos sería, al menos si no esta, una muy similar.

Además, de algo muy similar a la escultura instalada que nosotros proponemos hablaba la historiadora, crítica y comisaria de arte española Mónica Sánchez Argilés cuando hace referencia al concepto de *instalación escultórica* que "se extiende sobre el suelo, se apoya directamente sobre el muro o, incluso, pende del techo (...) no suele poseer grandes dimensiones, ni es compleja (...) en ocasiones es un pequeño montaje en la conjunción de no más de dos elementos, con un escaso desarrollo espacial y sin mucha pretensión de alcanzar físicamente al espectador"<sup>14</sup>. Explica también que "la historiadora y crítica Gloria Picazo acuñó un término similar: «instalación objetual-escultórica» para referirse a un tipo de manifestación «a medio camino entre la instalación y la escultura de fragmentos»"<sup>15</sup>. Esta última idea de *escultura de fragmentos* es muy cercana a la que estamos intentando defender aquí, ya que como queda expresado en su nombre, la multiplicidad de elementos con la que cuenta nuestra *escultura instalada* está presente en esta propuesta y al igual que nuestro género, no llega a ser ni una escultura en el sentido tradicional ni una instalación.

Visto que no somos los únicos que presentimos la existencia de un tipo de arte que no se corresponde con los géneros escultóricos que habitualmente utilizamos, sino que ya desde hace algunos años varias personas vinculadas al mundo artístico han ido señalando las diferencias existentes entre algunas obras más o menos concretas y el resto de la escultura, nuestra intuición parece ir bien encaminada por lo que procederemos a continuación a profundizar en sus tres principales características.

---

14 SÁNCHEZ Argilés, Mónica, *La instalación en España 1970-2000*, Madrid, Alianza, 2009, pp. 108-109.

15 *Ibidem*, p. 260.

## 2.2. La multiplicidad de elementos.

La RAE define la palabra "elemento" como: **3.** m. Fundamento, móvil o parte integrante de algo; **5.** m. En una estructura formada por piezas, cada una de estas; y **9.** m. *Mat.* Cada uno de los componentes de un conjunto.

Una obra, escultórica o no, puede tener uno o más elementos. Cuando tiene un único elemento podríamos hablar de una obra monoelemento. Cuando tiene dos o más elementos podemos hablar de una multiplicidad de elementos. Debemos aclarar que con multiplicidad de elementos nos estamos refiriendo a elementos independientes, separados físicamente del resto de elementos de manera que quede algún espacio entre ellos. Por lo tanto muchas de las obras de Carl André o los apilamientos de impresiones de Félix González-Torres, por poner dos ejemplos de los muchos posibles, no estarían dentro de lo que intentamos definir como escultura instalada, amén de que en ambos casos se pretendía la participación del espectador. Además, y tratándose de esculturas, dichos elementos serán en su amplia mayoría elementos tridimensionales.

Centrándonos en el caso de la escultura, hasta la segunda mitad del siglo XX las prácticas escultóricas, con contadas excepciones, siempre habían estado constituidas por un único componente. Es a partir del ya mencionado desplazamiento del protagonismo artístico de Europa a Norteamérica y especialmente con la aparición de la escultura minimalista que las obras, algunas obras, empiezan a estar formadas por más de un

elemento. Este hecho será la consecuencia de la aplicación de las técnicas y los materiales industriales al lenguaje escultórico que el minimalismo hizo y que ya había comenzado Warhol en los 50 con sus repeticiones y obras seriadas.

Uno de los primeros y más explícitos ejemplos dentro de la escultura lo encontraríamos en las creaciones de Donald Judd. Como analizaremos en el capítulo III, en la obra de Judd observamos una repetición de elementos idénticos creados de manera industrial que, en conjunto y en una disposición concreta, constituyen todos ellos la obra de arte. Esta idea será empleada desde entonces y hasta hoy por diferentes artistas en algunas de sus obras y por algunos en concreto en la mayoría de su trayectoria artística como son el caso de los escultores John McCracken y Lee Ufan, e incluso por pintores como Alan Charlton.

La multiplicidad de elementos en una obra implica varias cuestiones que expondremos a continuación. Estos aspectos suponen mayores opciones creativas para los artistas que pueden ser tenidas en cuenta por ellos a la hora de crear, pero también a la hora de estudiar dichas creaciones como haremos nosotros, y a la hora de identificar, junto a otras características, cuándo una escultura puede ser calificada de escultura instalada y cuándo una obra que lo aparente ser, en realidad no lo es.

### **2.2.1. El número de elementos.**

El número de elementos es una cuestión clave a la hora de considerar las alternativas que la cantidad de piezas que constituyan la obra permitirá a la hora de jugar con ellas. Con dos elementos, y dependiendo de cómo sean estos, las opciones serán un tanto limitadas. Si le restásemos uno, dejaríamos de hablar de escultura instalada. Pero con tan sólo incorporar un elemento más, las opciones crecen, y con ellas las posibilidades de significación y de dar sentido a la escultura y a su poética. Así, partiendo de una suma concreta de elementos, la escultura puede ser modificada añadiendo o restando componentes, siendo ésta una de las características más interesantes que una escultura instalada nos permite. Como vemos, la cantidad de elementos es proporcional a las

opciones creativas de la obra y ésta se verá condicionada en función a dicha cantidad.

Son varios los casos en que el número de elementos no precisa de una cifra fija y la obra funciona con 4 o con 12, con 12 o con 20, con 20 o con 50 elementos, todo en función de, por ejemplo, el tamaño que se quiera para la pieza. Es el caso de *Congregation* (2010), una escultura instalada de la sudafricana Ledelle Moe compuesta de numerosas cabezas cuyo número podría variar sin modificar significativamente la obra.



6. Ledelle Moe, *Congregation*, 2010.

### 2.2.2. Elementos iguales y elementos diferentes.

Los distintos elementos que componen una escultura instalada pueden ser iguales o diferentes entre ellos. Las similitudes o diferencias pueden ser debidas a la forma, al tamaño, al color, al material, etc. El que los elementos sean iguales hace más difícil (aunque en absoluto imposible, como veremos muy pronto) que sean capaces de destacar o de configurar jerarquías por sí mismos, y si ésta es la pretensión de quien crea, dicha similitud correrá a su favor. Por el contrario, unos elementos diferentes, o la inclusión de un solo elemento diferente entre otros que son idénticos entre sí permitirá más fácilmente y sin la necesidad de establecer organizaciones la existencia de jerarquías, órdenes, o protagonismos buscados, entre otras variantes posibles.

El que los elementos se parezcan entre sí también ayudará a dar consistencia a la obra, pues será más evidente cuales son los elementos que la conforman. Por el contrario, si los elementos son desiguales, para que se relacionen entre sí y formen la escultura instalada éstos elementos diferentes deberán de estar "unidos" por algo, normalmente una proximidad espacial o, dentro de sus diferencias, contarán con al menos un rasgo en común, el material por ejemplo.

### **2.2.3. Diferencia entre repetición y seriación.**

Además, a la hora de tratar la multiplicidad de elementos esta puede ser confundida con la seriación de obras. El hecho de que una obra se componga de más de un elemento implica la posibilidad de que estos elementos puedan ser repetidos. La repetición ocurre cuando un elemento se repite dentro de una misma obra, ojo, no constituyendo este elemento una obra por sí mismo sino en relación con sus compañeros. Por el contrario, la seriación conlleva que cada una de las piezas de la serie sí constituyan por sí mismas una obra de arte independiente, que a su vez forman parte de una serie, pero manteniendo su independencia como obra autónoma.

Este aspecto es uno de los que han llevado a denominar erróneamente a una serie de obras, dispuestas en orden en un espacio expositivo, como "instalación", pareciendo que, como decimos, formen una única obra cuando en realidad no es así. Por lo tanto será interesante no equivocarse el montaje de un conjunto de obras con una escultura instalada o con una instalación, puesto que son tres cosas distintas. Esto generaría otro concepto para investigar, que sería el del montaje, no ya expositivo, realizado por diseñadores y comisarios, sino el artístico, practicado últimamente por algunos artistas y que ya hemos mencionado anteriormente.

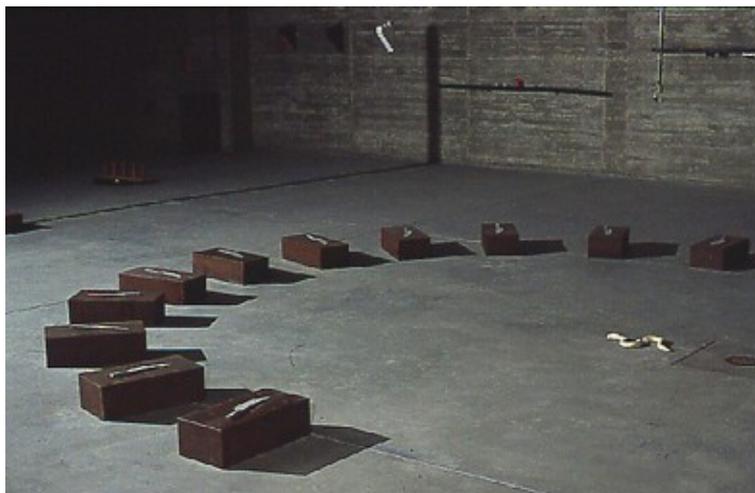
### **2.2.4. La organización de los elementos.**

El contar con una pluralidad de elementos también permite que estos sean organizados de acuerdo a estructuras concretas o bien de manera aleatoria. Al respecto citaremos de

nuevo a Edgar Morin, que no refiriéndose exactamente al ámbito del arte, habla de unas "cualidades emergentes que nacen de la organización de un todo y que pueden retroactuar sobre las partes (...) las partes pueden tener cualidades que son inhibidas por la organización del conjunto".<sup>16</sup> Por lo tanto, en un conjunto suelen ser las relaciones entre los diferentes elementos lo que cobra importancia por encima de las individualidades como sucede en la escultura instalada.

Cuando se considera el ordenamiento y la estructuración de elementos tridimensionales debemos de aceptar que han sido los arquitectos los que más han estudiado el tema, por lo que consideramos recomendable tener en cuenta las organizaciones que el arquitecto y profesor estadounidense Francis D. K Ching (1943-) plantea en su libro *Arquitectura. Forma, espacio y orden*.<sup>17</sup> En él, Ching propone cinco tipos diferentes de organización: la organización central, la lineal, la radial, la agrupada y la organización en trama.

En la organización **central** un elemento se sitúa en el centro de la agrupación y el resto de elementos son colocados en función a este. Aquí ya se está estableciendo una jerarquía al ser señalado el elemento central como el más importante y el resto como secundarios que lo complementan o que funcionan en relación a él. Esta manera de ordenar los elementos permite además dirigir la mirada del espectador hacia el elemento central siendo éste un recurso a tener en cuenta.



7. Alberto Corazón, *La vigilia de los nómadas*, 1992.

<sup>16</sup> MORIN, *op. cit.*, p.134.

<sup>17</sup> CHING, Francis D. K., *Arquitectura. Forma, espacio y orden*, Barcelona, Gustavo Gili, 2011.

Por su parte, en una disposición **lineal** los elementos son distribuidos de manera rectilínea creando así un ritmo como si de una partitura musical se tratara. Este ritmo puede ser roto si sustraemos alguno de sus componentes o alterado si variamos la distancia entre estos. La organización lineal es utilizada mayormente en obras cuyas partes son similares o iguales, con lo que la identidad de cada uno de los elementos pierde protagonismo en favor del conjunto.



8. Wolfgang Laib, *Rice Meals*, 1983.

Para la organización **radial** se suman las dos estructuras anteriores de manera que, como los rayos en el sencillo dibujo de un sol, los elementos parten de uno central pero esta vez estos elementos menores en lugar de estar distribuidos de manera incierta, se dispondrán de manera lineal extendiéndose hacia el exterior.



9. Antony Gormley, *Field II*, 1989.

En cambio la organización **agrupada** se basa en estructurar los elementos de la obra reuniéndolos y asociándolos en función a rasgos formales, a su cercanía o a otro tipo de relaciones que puedan establecerse entre ellos.



10. Iran do Espírito Santo, *Correçoses C*, 2011.

Y por último la organización **en trama** consiste en el ordenamiento de los elementos en función a una cuadrícula. Esta cuadrícula puede ser horizontal, vertical o ambas a la vez y es la estructura más regular de las cinco.

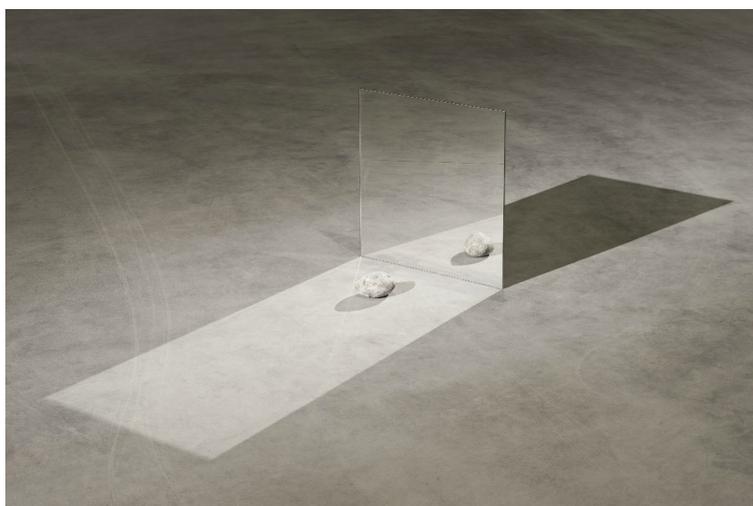


11. Subodh Gupta, *School*, 2008.

### 2.2.5. Relaciones entre las partes.

Uno de los mayores atractivos que ofrece la escultura instalada y una de las razones para su multiplicidad de elementos son las relaciones que pueden establecerse entre los distintos elementos que componen la obra. La existencia de más de un elemento implica necesariamente la existencia de una relación entre ellos. Estas relaciones pueden producirse por diferentes motivos: por alusiones, por referencias poéticas o por vínculos físicos y entre estos últimos los elementos pueden relacionarse por similitud formal, por contraste, por cercanía, etc.

Estos nexos pueden, a su vez, ser buscados por el artista o ser casuales. Cuando los busca el artista, las relaciones no son establecidas por azar y suelen ser parte de la obra de la misma manera que lo son los elementos físicos. Por lo tanto las relaciones son no sólo un recurso de las esculturas instaladas, sino que se convierten en uno de sus más importantes "materiales" mediante los cuales pueden crearse poéticos sentidos y sutiles significados como veremos en el tercer capítulo con la obra del surcoreano Lee Ufan. Pero también puede ocurrir que las relaciones no vengan propuestas por el artista y que sea el espectador quien las establezca visualmente, libremente y por su cuenta, al margen de la intención de quien ha creado la obra, posibilidad que no puede darse en esculturas que cuenten con un sólo elemento por no poder establecerse relación alguna con otro elemento de la propia obra.



12. Wilfredo Prieto, *Dos piedras y un espejo*, 2011.

### **2.2.6. Pérdida del centro.**

Por la multiplicidad de elementos, y según cómo sean estos y su disposición espacial, puede implicar lo que el teórico español Javier Maderuelo (1950) ha llamado en diversas publicaciones<sup>18</sup> la pérdida del centro. Si consideramos por ejemplo una obra de Rachel Whiteread como la expuesta en el capítulo I en la que la artista dispone varios negativos de sillas, comprobaremos que por la organización lineal que utiliza la obra no tiene un centro claro como lo tuvieron las esculturas a lo largo de la historia sino que dicho centro se diluye entre sus múltiples elementos. Esta pérdida se da si todos los elementos de la obra son iguales o al menos similares y su distribución y la jerarquía son neutrales, no existiendo un elemento que destaque sobre los demás pues de existir este se erigiría en el centro de la escultura.

### **2.2.7. Dispersión, tamaño y unidad de las obras con múltiples elementos.**

Otro de los puntos interesantes de la multiplicidad de elementos y con ella de las esculturas instaladas son su dispersión espacial que se produce por la distancia existente entre los diferentes elementos que componen las obras (recordemos que esta distancia, mayor o menor, es necesaria para considerar los elementos como entes individuales y a la vez en relación a otros en la escultura instalada). Según la separación que haya entre los componentes de la escultura esta podrá ser más grande cuando el espacio entre estos sea mayor (y se me ocurre entonces, medio como juego medio en serio, que una escultura podría estar compuesta por elementos que se encontrasen cada uno en diferentes países, y que de esta manera fuese una obra auténticamente internacional), o ser una escultura más pequeña si el espacio entre sus elementos fuese muy reducido o casi inexistente.

Esta dispersión permite condicionar la percepción de la obra por parte del espectador e incluso establecer su distancia con ésta. Al respecto, el escultor estadounidense Robert

---

18 MADERUELO, Javier, "Interferencias en el espacio escultórico", en *Madrid. Espacio de interferencias*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1990, pp. 28-30 y MADERUELO, Javier, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*, Madrid, Akal, 2008, pp. 95-102.

Morris (1931) apuntaba que "es literalmente necesario mantener la distancia con relación a los objetos de gran tamaño para poder hacer entrar la totalidad del objeto en el propio campo de visión. Cuanto más pequeño es el objeto más se aproxima uno a él, requiriendo, por tanto, un campo espacial menor para ser observado"<sup>19</sup>. Esta interesante observación puede ser utilizada a la hora de crear y de estudiar las esculturas para mostrar u ocultar detalles de las mismas, para controlar la recepción de la obra por parte del espectador o incluso como un recurso creativo más.

Pero la dispersión de una obra con múltiples elementos no impide que ésta mantenga su unidad como tal. Donald Judd, que como veremos en el tercer capítulo es uno de los primeros artistas en utilizar varios elementos para conformar una sola obra, siempre pretendió que sus esculturas mantuviesen un carácter unitario a pesar de estar formadas por varias partes. Al respecto, el especialista Daniel Marzona (1969) comenta que "siempre que sus piezas renunciaban a composiciones jerárquicas o a detalles innecesarios podían estar formadas por varios elementos sin renunciar por ello a ofrecer una percepción unitaria"<sup>20</sup>. En efecto, una obra con multiplicidad de elementos puede y debe de ser vista como una única obra, pero nosotros añadiríamos que las esculturas instaladas pueden mantener el sentido unitario al margen de las jerarquías y los detalles que menciona Marzona, ya que en realidad estos son una parte más parte de la obra.

Sin embargo debemos de admitir que en ocasiones esta unidad corre el riesgo de perderse. La razón más habitual para que esto ocurra es la distancia que ya hemos explicado que puede quedar entre algunos elementos de la obra, ya que si esta es excesiva, podría llevar al espectador a pensar que está contemplando dos obras y no una. Por el contrario, para unificar los diferentes elementos que la componen, la escultura instalada puede recurrir a identificar las distintas partes por medio de, por ejemplo, el color, de manera que aunque una pieza de la obra diste pongamos que 5 metros del resto de las piezas, si todas ellas son del mismo color o tienen la misma textura, o su forma es similar, será más difícil que no sean percibidas como una única obra y de esta manera la unidad de la escultura será mantenida.

---

19 MORRIS, Robert, "Notas sobre la escultura", en MARCHAN Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 2001, p. 381.

20 MARZONA, Daniel, *Arte minimalista*, Colonia, Taschen, 2004, p. 19.

Como hemos visto, la multiplicidad de elementos permite a las esculturas instaladas mayores posibilidades creativas que las que tienen las esculturas monoelemento. Esto se acentúa debido a que estos elementos no tienen porqué ser iguales, pudiendo existir piezas de muy diversa naturaleza. Las hay estables y las hay cambiantes, pueden ser tridimensionales o bidimensionales, abstractas o figurativas, etc.

Como curiosidad, comentar que la multiplicidad de elementos también podemos encontrarla en otras disciplinas artísticas no plásticas como sucede en el caso de la música. La música consiste en una sucesión de sonidos y silencios, de presencias y ausencias, ordenadas y con pausas, que se plasman visualmente en una partitura salpicada de notas, como lo hace la escultura instalada con elementos escultóricos en el espacio.



### 2.3. La independencia del espacio expositivo.

A lo largo de su historia las obras escultóricas, además de adosadas a la arquitectura en momentos concretos, siempre habían sido colocadas sobre pedestales de manera que quedaban señaladas como algo diferente al resto de volúmenes que pudieran rodear a la obra, quedando claro que la escultura era aquello que estaba sobre el pedestal. Pero con Rodin los pedestales empiezan a desvanecerse y con Brancusi incluso son incluidos como parte de la obra, cuestionando ambos escultores de esta manera el papel de este elemento tridimensional que no siendo hasta entonces parte de la escultura, siempre la acompañaba. Este proceso que bien explica Javier Maderuelo en su libro *La pérdida del pedestal*<sup>21</sup> fue dando como resultado que poco a poco muchos escultores fuesen prescindiendo de los pedestales a lo largo del todo el siglo XX, de manera que algunas esculturas eran dispuestas directamente en el suelo y en el caso de las instalaciones, este suelo y todo el espacio expositivo que rodeaba a la obra pasaba incluso a formar parte integrante de la misma como ya había hecho Brancusi con los pedestales.

En la *escultura instalada* el espacio expositivo no se considera ni un elemento más de la obra ni parte de esta (al contrario de lo que ocurre con las instalaciones). El espacio expositivo queda al margen como algo necesario para su exhibición pero nada más. Aunque como hemos visto anteriormente las esculturas instaladas tienden a la dispersión espacial debido a la distancia que puede existir entre sus elementos, y con

---

21 MADERUELO, Javier, *La pérdida del pedestal*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1994.

ello pareciese tentada de sumar el espacio expositivo a la obra como ocurre en las instalaciones, este tipo de obras que proponemos no alcanza a incluir como parte de la obra dicho espacio circundante, el espacio que las rodea, el cual no es sino un mero soporte.

Nosotros pretendemos mostrar el espacio expositivo como algo neutral para el género de la escultura instalada que estamos proponiendo, pero es cierto que no todos lo ven de la misma manera. Este es el caso de los teóricos españoles Manuel Hernández y Juan Martín Prada cuando hablan de la reflexión sobre la "falsa neutralidad del espacio expositivo"<sup>22</sup> que iniciaron las vanguardias. Hasta cierto punto un espacio expositivo por el hecho precisamente de ser expositivo no es completamente neutral, pero por otro lado la idea del cubo blanco ideal sí que otorgaría cierta neutralidad.

### **2.3.1. Un mero soporte.**

Para las esculturas instaladas el espacio físico, el lugar arquitectónico en el que habitualmente se encuentran (también pueden darse en el exterior de los edificios pero no es lo más habitual) constituye para ellas, como acabamos de señalar, un mero soporte como antes lo había sido el pedestal para las esculturas tradicionales o como siempre lo han sido las paredes para los cuadros, los monitores para el vídeo, o el papel para los dibujos por poner algunos ejemplos de diversas disciplinas.

Ya lo decía el artista ruso de la instalación Ilya Kabakov (1933), autor de otro importante texto, *La instalación total*, cuando señalaba que "el espacio que acoge estos objetos manifiesta el mayor desinterés hacia ellos, como si quisiera decir que no existe para ellos, que vendrán y partirán, mientras que él, el continente neutro, permanecerá"<sup>23</sup>. Esto se hace más evidente cuando una escultura instalada es cambiada de lugar, no precisando un espacio arquitectónico concreto como sucede con otras prácticas

---

22 HERNÁNDEZ Belver, Manuel y MARTÍN Prada, Juan Luis, "La recepción de la obra de arte y la participación del espectador en las propuestas artísticas contemporáneas", en *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*, nº 84 (ejemplar dedicado a sociología del arte), Madrid, CIS Centro de Investigaciones Sociológicas, 1998, p. 49.

23 KABAKOV, Ilya, "La instalación total", en LARRAÑAGA, Josu, *Instalaciones*, Guipuzcoa, Nerea, 2001, p. 92.

escultóricas, sino tan solo un espacio horizontal (normalmente el suelo) o uno vertical (normalmente la pared) como veremos en seguida.

Por lo tanto, en su condición de soporte de la escultura instalada, el espacio expositivo debe ser tan neutro como sea posible, pues todo aquello que pueda llamar la atención del espectador se convertirá en un ruido visual que interferirá en la percepción de la obra. Nos lo confirma Kabakov, "en occidente, las relaciones entre el objeto y el entorno se basan en la primacía, en el predominio exclusivo del objeto" y refiriéndose al espacio circundante "en cambio, el lugar donde este amasijo respira y vive ha perdido su significado particular, se ha vuelto inexpresivo, sin otras cualidades que la sencillez, la limpieza y la luminosidad; se esfuerza en todo lo posible por no atraer la atención sobre él mismo"<sup>24</sup>. Cuanto más complejo sea el espacio expositivo en principio más significados podrían atribuirse a la obra sin que esta sea la intención de su creador. Porque si el espacio expositivo cumple para este género una función de mero soporte como lo hicieron los pedestales, ¿quién ha visto un pedestal, en su función de pedestal, de elemento auxiliar, que esté recargado y que reste protagonismo a la escultura que soporta? De ser así dicho pedestal cumpliría mal su papel de pasar desapercibido, de estar al servicio de la pieza de manera imparcial.

### **2.3.2. Los espacios de la escultura instalada: suelos, paredes, techos y superficies construidas.**

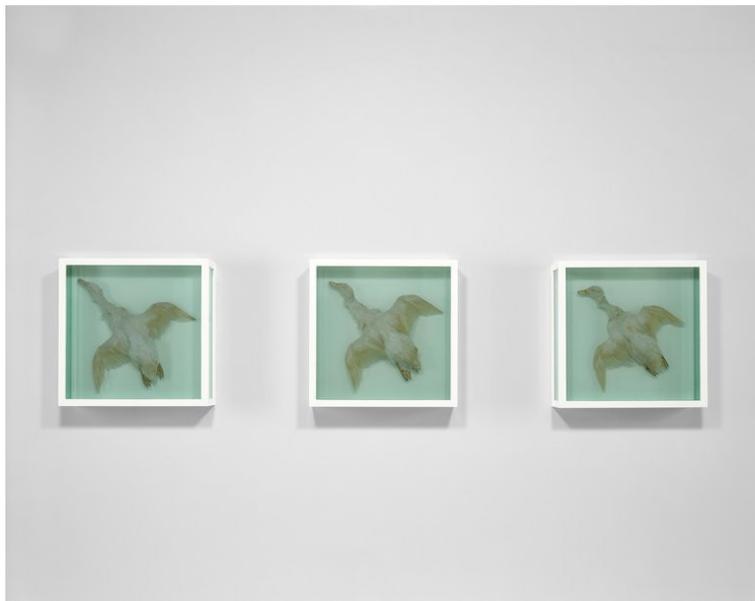
Si desmontamos un espacio expositivo o un espacio arquitectónico, que en el caso del arte son casi lo mismo, estos pueden ser divididos básicamente en tres partes, suelos, paredes y techos. A ello hay que añadirles en ocasiones algunas superficies construidas que también repasaremos.

La mayoría de las esculturas instaladas las encontraremos dispuestas directamente en el suelo, como puede comprobarse en la mayoría de los ejemplos con los que estamos ilustrando esta investigación.

---

<sup>24</sup> *Ibidem*, pp. 92-93.

Algunas menos pero numerosas aún podremos encontrarlas en la pared, como veremos en algunas obras de Donald Judd o como en el caso de la obra *Up, Up and Away*, 1997, del polémico artista británico Damien Hirst (1965-). En esta obra, el young british artist expone tres piezas que consisten cada una de ellas en un animal embalsamado (patos en este caso), como es habitual en muchas de las obras de este artista. Hirst dispone los tres elementos en la pared, uno al lado de otro constituyendo en conjunto una única obra que nosotros denominaríamos escultura instalada.



13. Damien Hirst, *Up, Up and Away*, 1997.

Y será posible aunque poco habitual ver esculturas instaladas en el techo. Por mostrar un ejemplo, podemos considerar *Learning to think* (1991) del escultor inglés Antony Gormley (1950) en la que ha colocado cinco de sus reconocibles figuras antropomórficas en un techo, uniendo los cuerpos decapitados a un parquet que parece simular que el suelo ha sido desplazado hacia arriba, al plano horizontal superior que ocasionalmente queda por encima de las cabezas de los visitantes. Aunque esta obra en concreto se nos aleja de la idea de escultura instalada porque el artista ha intervenido el espacio con la adición del parquet, al menos nos servirá para hacernos una idea de una multiplicidad de elementos dispuestos en el techo.



14. Antony Gormley, *Learning to think*, 1991.

Aunque es algo a evitar porque se aleja de los que consideramos la escultura instalada más pura, además de suelos, paredes y en menor medida techos, podemos encontrar algunas de estas obras colocadas sobre otros soportes que deberán, eso sí, seguir siendo neutros. Estamos pensando, por ejemplo, en el caso de baldas ancladas a la pared, de mesas, o de amplios pedestales horizontales. Estos elementos expositivos suponen una mayor distancia de las obras con el espectador y colabora en la creación de un aura de "objeto intocable" que el suelo no posee. Esto se debe a que la escultura instalada en el suelo, en la misma superficie por la que se desplazan los espectadores, queda más integrada y da la sensación de ser algo más cercano, al acceso del visitante, al no estar delimitada con claridad donde empieza y donde acaba la obra. Las superficies no arquitectónicas sobre las que se apoyan pueden ayudar a las esculturas instaladas, si así lo quiere quien las crea, a propiciar esta separación.

Hablando de las baldas, hoy es habitual ver muchas esculturas colocadas sobre repisas que son utilizadas como elemento expositivo. Estas baldas permiten una superficie horizontal adicional que es anclada en la pared vertical, lo que puede ser necesario para piezas inestables que precisen de un plano perpendicular al muro de la sala para su correcta exposición. Manteniendo la neutralidad que debe, la balda puede ser construida (debe serlo) en función de la obra que sostenga, añadiendo o recortando su área para poder abarcarla por completo, por lo que su utilización puede ser muy útil a la hora de ubicar la escultura instalada.



15. Haïm Steinbach, *Robot poetry*, 2011.

Un ejemplo muy clarificador lo encontraríamos en las obras del artista israelí-americano Haïm Steinbach (1944). Steinbach coloca varios objetos sobre una misma balda estableciendo de esta simple manera relaciones entre los mismos y creando con ello la obra. Mediante el uso del elemento expositivo, que en esta ocasión no sólo no es neutro sino que forma parte de la obra, el artista consigue con sencilla efectividad dar un sentido unitario a los distintos objetos que componen sus piezas. Además, en el caso de Steinbach, las baldas se han convertido en el elemento principal de sus obras hasta el punto de que las hace fácilmente reconocibles como creaciones suyas.

Menos habitual pero practicada también es la disposición de los diferentes elementos de una misma escultura sobre una mesa, de manera que el espectador puede ver la obra elevada del suelo con una mayor cercanía y a diferencia de las baldas, pueda rodear el elemento expositivo para inspeccionar la escultura desde diferentes ángulos.

Muy similares a las mesas son los pedestales horizontales, más neutros que éstas por ser un simple paralelepípedo, y que normalmente son más bajos. Suelen ser usados para separar la obra del suelo y señalarla como tal y aunque personalmente los encontramos innecesarios en ocasiones son utilizados.

### 2.3.3. Instalaciones, intervenciones, sites specific y montajes expositivos.

La independencia del espacio expositivo así como de espacios concretos por parte de las esculturas instaladas, sería una de las características que hace que este tipo de obras no pertenezcan a los géneros escultóricos de la instalación, de las intervenciones o de los site specific (sitios específicos). Estos tres géneros tienen una dependencia con el espacio en el que se encuentran que contrasta con la autonomía del género que estamos proponiendo.

Las instalaciones por ejemplo se caracterizan, entre otras razones, por tener una estrecha relación con el espacio que invaden y del que se apropian, por lo que una obra que dependa o esté condicionada por el espacio circundante no podría ser considerada una escultura instalada. Lo mismo sucede con las intervenciones que modifican, normalmente de manera temporal, un espacio concreto como podemos ver en muchas de las obras de Christian Boltanski; Manuel Hernández y Juan Martín Prada mencionan que las intervenciones "pretendían una modificación cualitativa del entorno urbano o sociológico"<sup>25</sup>. Y como el propio nombre indica, los sites specific se basan en obras que son realizadas en un lugar determinado, por lo que su dependencia con ese espacio es absoluta.

Con ello este tipo de obras, las instalaciones, las intervenciones y los sites specific conseguían "desplazar la observación del espectador hacia el marco y la pared del museo, dirigiéndole hacia las condiciones institucionales del marco, hacia los márgenes del contexto"<sup>26</sup>. De esta manera en muchas ocasiones el espacio circundante no sólo era más importante que el resto de volúmenes de la obra, sino que dicho espacio podía llegar a ser toda la obra.

Además deberemos mencionar otro tipo de práctica no ya artística sino expositiva que podría confundirse con la escultura instalada en cuanto a la disposición en el espacio de varios elementos. Volvemos a citar a Claire Bishop cuando dice que "una sala de pinturas de Glenn Brown no es lo mismo que una sala de pinturas de Ilya Kabakov –

---

25 HERNÁNDEZ y MARTÍN, *op. cit.*, p. 47.

26 *Ibidem*, p. 50.

porque el ambiente en que Kabakov instala (un museo soviético ficticio) también es parte de la obra. En una instalación – como las de Kabakov – la situación en su totalidad pretende ser la obra de arte. Las pinturas de Glenn Brown, por el contrario, existen como entidades separadas<sup>27</sup>. Es lo que nosotros llamaríamos *montaje expositivo*, que al igual que la escultura instalada está compuesto por varios elementos (las obras de arte) que son dispuestos en un espacio expositivo que funciona como mero soporte y que no pretende del espectador más participación que la de recorrer la sala y observar las obras. Pero la diferencia con la escultura instalada es obvia, ya que mientras que el montaje expositivo es una herramienta de exhibición, la escultura instalada es una obra de arte.

La misma Bishop comenta dos casos peculiares que aunque rigurosamente sean obras de arte, se basan en el concepto de montaje expositivo. Habla por ejemplo de la obra *The uncanny* (1993) del artista estadounidense Mike Kelley (1954-2012) de la que explica que "funcionó en dos niveles: como una exposición de objetos de otras personas y como una sola obra del artista. Para la mayoría de los espectadores, *The uncanny* se vivió como una colección de esculturas inquietantes y dobles humanos policromados"<sup>28</sup>. Esta obra tenía el formato de una exposición, pero sin llegar a serlo del todo, lo mismo que sucedía con la obra *Klütterkammen* (2004) del artista alemán John Bock (1965).

---

27 BISHOP, Claire, "But is it installation art?", *op. cit.*

28 *Ibidem.*

## **2.4. El papel pasivo del espectador.**

Además de por la multiplicidad de elementos y la independencia de la obra con respecto al espacio expositivo o arquitectónico que las acojen, las esculturas instaladas se caracterizan por ser una obra concebida para ser observada de la misma manera que se observaría una escultura tradicional o una pintura, en contraposición a la actitud activa que el visitante ha de tener frente o en una instalación. Si bien es físicamente posible, por ejemplo, caminar entre los distintos elementos de una escultura instalada que haya sido dispuesta en el suelo, no es esa la intención de quien la ha creado por lo que el visitante tendrá en este caso un papel pasivo. Con el papel pasivo del espectador nos estamos refiriendo por lo tanto a la ausencia de interacción física, por lo que la persona que contempla la obra ni la genera, ni la modifica y su presencia como sujeto, aludiendo una vez más a la diferencia entre las esculturas instaladas y las instalaciones, no es necesaria.

### **2.4.1. El sujeto frente a la obra de arte. Del espectador pasivo al usuario activo.**

Si durante toda la historia del arte el receptor de la obra había sido considerado un sujeto pasivo al que se denominaba "espectador", con la aparición a lo largo del siglo XX de prácticas artísticas que involucraban cada vez más al receptor, hasta el punto incluso de llegar en algunas ocasiones a co-crear la obra, el término espectador se

volvió impreciso e incorrecto. Algunos teóricos del arte de la instalación empezaron entonces a hablar, entre otros términos, de "usuario". Así, Josu Larrañaga comenta que "el que instala *posibilita* una nueva utilización del espacio en el que actúa, pero conviene tener en cuenta que quien la pone en marcha, quien le da un determinado uso, es quien la utiliza, el "usuario"<sup>29</sup>. De esta manera aquel sujeto que antes mantenía un papel de espectador pasivo se convirtió para las instalaciones en un usuario activo.

Resumiendo, la persona que no siendo su creador se enfrenta a una obra de arte puede ser espectador o usuario. En el caso de la escultura instalada, por esa pasividad a la que nos hemos referido, deberá seguir hablándose de espectador, lo que la diferenciaría de las instalaciones que precisan de una mayor interacción. También existen esculturas a medio camino que dependiendo del grado de participación del espectador que se quiera considerar podrían ser calificadas de esculturas instaladas o de instalaciones.

Es lo que ocurre con muchas de las obras de los escultores minimalistas, que si bien no precisaban una gran interacción del espectador, muchas de ellas si requerían al menos cierto desplazamiento alrededor de la obra. Es lo que ocurre también con la obra *Perspectiva* (1991) del artista argentino Jorge Macchi (1963) en la que varios elementos son dispuestos entre el suelo y la pared pero que como en las obras del francés Georges Rouse (1947) requieren para su correcta percepción que el espectador esté situado en un lugar concreto del espacio sin el cual la obra pierde (o gana) su sentido.



16. Jorge Macchi, *Perspectiva*, 1991.

---

29 LARRAÑAGA, Josu, *Instalaciones*, Guipúzcoa, Nerea, 2001, p. 31-32.

#### 2.4.2. La interacción en las instalaciones.

"El arte de la instalación se diferencia de los medios tradicionales (escultura, pintura, fotografía, vídeo) en que está dirigido directamente al espectador como una presencia literal en el espacio. Más que considerar al espectador como un par de ojos incorpóreos que inspeccionan la obra desde una cierta distancia, las instalaciones presuponen un espectador *corporeizado* con los sentidos del tacto, olfato y oído tan desarrollados como el de la vista. Esta insistencia en la presencia literal del espectador podría decirse que es la característica clave de las instalaciones"<sup>30</sup>.

Son muchos los teóricos que como Claire Bishop hoy día aceptan la condición de que para que una obra sea considerada una instalación ha de situar al visitante en una posición protagonística. Como ya hemos dicho, nosotros no hablaríamos de espectador en el caso de las instalaciones sino más bien de usuario como propone, entre otros, Josu Larrañaga. Y además de reclamar al resto de los sentidos, una instalación pretende del espectador un mayor desplazamiento, un mayor caminar por el espacio arquitectónico del que requieren otros géneros.

El "público ha pasado de ser mero receptor pasivo de una obra ya concluida -y cerrada- a intervenir activamente en ella, bien interpretándola, manipulándola o incluso formando parte físicamente de sus componentes. El disfrute de la obra se plantea como una interpretación y una ejecución"<sup>31</sup>. Aquí los teóricos españoles Manuel Hernández y Juan Martín Prada hablan de una evolución en la recepción de la obra de arte y plantean al menos tres tipos de intervención: interpretar, manipular y formar parte de la obra. Pero si lo que plantean es un cambio en la manera de percibir la obra, no deberían de incluir la interpretación como una de las nuevas maneras de hacerlo ya que interpretar una escultura o una pintura se ha hecho necesariamente desde que existe el arte. Por lo tanto nos quedamos sólo con la manipulación y con formar parte de la obra. Le sumaremos también la ejecución que mencionan al final teniendo en cuenta que no se pueden referir a la ejecución por parte del artista sino del usuario.

---

30 BISHOP, Claire, "El arte de la instalación y su legado", en TEJEDA, Isabel (c.), *Instalaciones y nuevos medios en la colección del IVAM*, Valencia, IVAM, 2006, pp. 81-89.

31 HERNÁNDEZ y MARTÍN, *op. cit.*, p. 45.

Para comprobarlo veamos por ejemplo la obra *Aliento* del colombiano Oscar Muñoz (1951). Esta obra consiste en 7 discos de acero pulido dispuestos en una línea horizontal sobre la pared. En cada uno de estos círculos espejados hay una foto grasa que ha sido serigrafiada sobre la superficie del círculo y en la que aparecen rostros de fotografías tomada de diarios colombianos sólo cuando el usuario exhala su aliento sobre la obra. La imagen desaparece sin ese aliento al que hace mención el título, creando de esta manera una dependencia del espectador por parte de la obra.



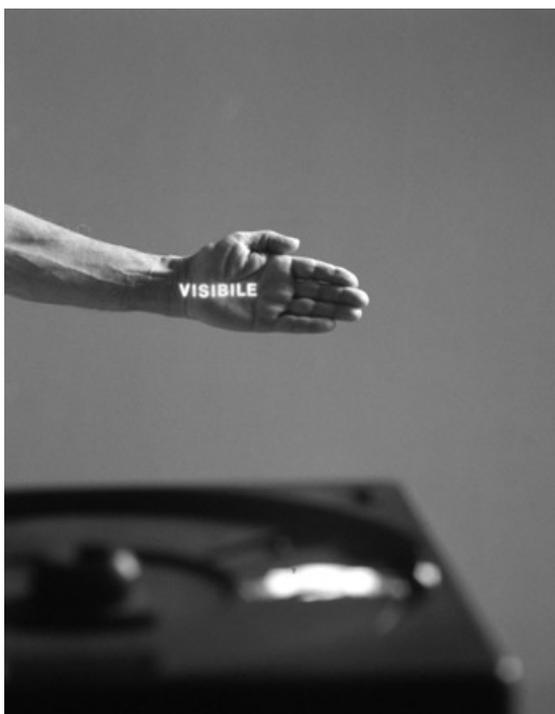
17. Oscar Muñoz, *Aliento*, 1996-2002.



18. Oscar Muñoz, *Aliento*, (detalle).

En apariencia esta obra podría parecer una escultura instalada ya que cuenta con más de un elemento y el espacio expositivo actúa como un mero soporte. Pero el papel activo del visitante hace que en lugar de pertenecer a nuestro nuevo género esta obra se trate en realidad de una instalación. Y es una instalación porque la obra dispuesta en la pared no

funciona sin la participación activa del espectador, sin su intervención física que completa la obra. Si esta consistiese solamente en los brillantes discos sí que podríamos considerarla una escultura instalada, por mucho que el espectador pudiera verse reflejado en ellos, pues la obra habría sido concebida para ser observada como, insistimos una vez más, es observada una pintura.



19. Giovanni Anselmo, *Invisible*, 1971.



20. Giovanni Anselmo, *Invisible*, 1973.

También existen, por supuesto, escultores que practican ambos géneros, el de la instalación y el de la escultura instalada, e incluso ambos con el mismo concepto. Un buen ejemplo serían las obras del artista povera Giovanni Anselmo (Italia, 1934) que tittula por igual *Invisible*. La que es una instalación, de 1971 y en la imagen de la izquierda, consiste en un proyector de diapositivas cuya proyección no es visible debido a la amplia distancia hasta la pared de enfrente en la que se esperaría que fuese proyectada una imagen (dependencia del espacio expositivo). El papel activo del usuario se da cuando éste se cruza en la proyección convirtiéndose de esta manera en la superficie sobre la cual, ahora sí, se proyecta la palabra "visible". Esta obra sería una instalación tanto por la relación que guarda con el espacio expositivo como, sobre todo, por la necesidad que tiene de la participación activa del sujeto, ya que la obra no

funcionaría si éste se limitara a observar desde la distancia.

La otra obra con el mismo concepto y mismo título data de 1973 (imagen de la derecha) y consiste en dos pequeños bloques de plomo colocados directamente sobre el suelo y con una pequeña separación entre ambos. En el segundo bloque aparece nuevamente la palabra "visible" que el artista ha tallado y automáticamente imaginamos que en el vacío dejado entre ambos elementos debería ir el prefijo "in". Esta obra, al contrario que su hermana, no precisa de una participación activa, física por parte del ahora espectador, sino que funciona con tan solo ser observada, y por lo tanto respondería a lo que estamos llamando escultura instalada.

### **2.4.3. El espectador pasivo de las esculturas instaladas.**

Con estas dos obras de Giovanni Anselmo pasamos de la interacción del usuario con las instalaciones al papel pasivo del espectador con las esculturas instaladas. Así, una escultura instalada habrá de haber sido concebida para percibirla desde la distancia en el sentido de no interactuar físicamente con ella.

Se podrá interpretar pero no se podrá manipular, ni entrar dentro de ella, ni modificarla, ni activarla, etc. Como ya hemos dicho en varias ocasiones, una escultura instalada estará destinada exclusivamente a ser observada. Por lo tanto el papel del espectador se dirige a establecer relaciones entre los elementos en busca de significado, interpreta la obra, la intenta comprender... Normalmente el autor habrá pretendido una lectura más o menos cerrada al disponer unos elementos concretos de una manera concreta, pero el espectador siempre podrá encontrar otros significados a las obras e imaginar distintos sentidos si la disposición o los objetos hubiese sido otra.

Volviendo a citar a Mónica Sánchez Argilés, la autora comenta que "en detrimento de la activación del espacio circundante y la participación real del espectador, la «instalación escultórica» prefiere el diálogo estrecho con las ambigüedades semánticas de la forma y

la materia que las constituye"<sup>32</sup>. En efecto, ya que la importancia de una escultura instalada no reside en la participación del sujeto, pasan a ser las relaciones entre sus componentes de las que ya hemos hablado las que tomen el protagonismo de la obra.

Vistas en este segundo capítulo las tres principales características con las que cuenta la escultura instalada, pasaremos a continuación a comprobar su viabilidad mediante la aplicación del término a tres escultores contemporáneos que cuentan entre sus obras con muchas que nosotros englobaríamos en nuestro género. Se trata de los norteamericanos Donald Judd y John McCracken y del surcoreano Lee Ufan, teniendo todos ellos unos conjuntos de obras reunidas bajo títulos que se repiten y que se componen de varios elementos, son ajenas al espacio expositivo, y no pretenden la participación del espectador.

---

32 SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 109.



**CAP. III. APLICACIÓN DEL TÉRMINO A LA OBRA DE TRES  
ESCULTORES CONTEMPORÁNEOS.**



### 3.1. Los *Stacks* de Donald Judd, ¿las primeras esculturas instaladas?

Donald Judd es conocido por ser uno de los escultores más importantes adscritos al minimalismo. Pero antes de dedicarse a la creación de obras escultóricas fue crítico de arte, lo que se apreciará en la faceta de teórico que mantuvo en paralelo a la labor como artista productor de objetos. Fue uno de los escultores que escribieron teoría que más destacaron de su época junto al también minimalista norteamericano Robert Morris (1931), dando como resultado, entre otros, su importante ensayo *Specific Objects* de 1965; Morris por su parte publicó en 1966 otro importante artículo, *Notes on sculpture*, del que ya hemos citado anteriormente alguna reflexión.

Donald Judd nació en Excelsior Springs, Missouri el 3 de Junio de 1928 y murió en Nueva York el 12 de Febrero de 1994. Antes de dedicarse a la escultura estudió arte, filosofía e historia, lo que fue importante para la práctica de crítica y de teórica que realizaría entre sus estudios y su carrera puramente artística. El crítico Frederike Reinhold ve en el hecho de haber estudiado filosofía, especialmente el empirismo filosófico, la razón de lo que más tarde "le llevará a exigir del arte que exponga un orden claro y comprensible"<sup>33</sup>. Como la mayoría de los minimalistas, Donald Judd quería presentar una obra objetiva que no hiciese referencia sino a sí misma lo que le llevó a la pureza de formas que tanto caracterizó al movimiento minimalista compuesto

---

33 REINHOLD, Frederike, "Donald Judd (1928-1994)", en FRIESE, Peter, *Minimal - Maximal*, Santiago de Compostela, CGAC, 1999, p. 152.

principalmente por Carl André, Dan Flavin, Sol Lewitt, el mencionado Robert Morris y el propio Donald Judd como figuras más destacadas.

En cuanto a su obra en general, el mismo Reinhold comenta que "un rasgo importante de la obra temprana de Judd es el orden simétrico a que somete las partes de cada obra, a fin de evitar que se establezcan relaciones de dominio y subordinación entre ellas"<sup>34</sup>. Esto también podría ser lo que Javier Maderuelo ha llamado la pérdida del centro a la que ya nos hemos referido con anterioridad y que se da cuando hay más de un elemento y todos son iguales. Además, el crítico Thomas Deecke nos dice que "el artista evita poner un título concreto a sus trabajos. Esta denominación quizás tenga su razón de ser en el hecho de que al espectador le cuesta trabajo contentarse con una forma puramente geométrica, sin tener la posibilidad -como ha sido habitual desde siempre en la historia europea del arte- de reflexionar de forma asociativa sobre otra cosa diferente de lo que se ve. A Judd, por el contrario, no le interesan tales referencias. Hace suyas las palabras de su amigo Frank Stella"<sup>35</sup> refiriéndose a la famosa frase del pintor estadounidense de *Lo que ves es lo que ves*.

Pasemos ahora a ocuparnos de los *Stacks*, unas esculturas que nacen de la repetición de un módulo, que dispuestos verticalmente en la pared conforman la escultura. Estas obras tienen sus antecedentes en lo que se han llamado *Single Stacks*<sup>36</sup>, que como su propio nombre indica son cada uno de los elementos que componen los *Stacks* pero presentados individualmente (por lo que ya no podrían ser consideradas esculturas instaladas sino más bien aquello que llamábamos esculturas objetuales). Cada uno de estos elementos está construido, en la mayoría de las ocasiones, en acero inoxidable, hierro galvanizado o plexiglás. Siempre mantienen la misma forma general y lo que cambia de una obra a otra suele ser el color y los materiales.

---

34 *Ibidem*.

35 DEECKE, Thomas, "Donald Judd" en FRIESE, Peter, *Minimal - Maximal*, Santiago de Compostela, CGAC, 1999, p. 153.

36 Pudo verse una selección de estas obras en la exposición *DONALD JUDD Single Stacks, 1964-1969* que tuvo lugar en la galería Van de Weghe Fine Art de Nueva York entre el 20 de Febrero de 2004 y el 28 de Mayo del mismo año y de la que se publicó el consiguiente catálogo.



21. Donald Judd, *Untitled*, 1969.

Los posteriores *Stacks* que Judd realizó son por lo tanto la lógica consecuencia de insistir con el mismo elemento y de jugar con su colocación espacial en este caso en la pared. Al igual que pasaba con los *Single Stacks*, existe poca diferencia entre estas esculturas que raramente varían en su número (10 piezas) y que suele recurrir a los colores y los materiales para crear nuevas obras.

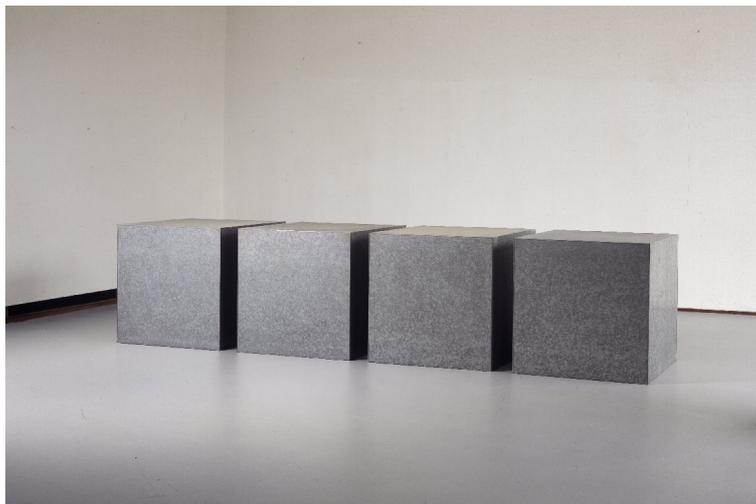
Por lo que podemos apreciar al analizar estas esculturas de Donald Judd, los *Stacks* del artista americano podrían ser considerados esculturas instaladas. No parece muy correcto tomar estas creaciones por esculturas en el sentido tradicional ni en el sentido de esculturas objetuales, tampoco son instalaciones y por el contrario sí responden al género que estamos proponiendo. Como hemos visto (y como puede apreciarse de un vistazo en las imágenes) los *Stacks* se componen de multiplicidad de elementos individuales que son dispuestos con alguna separación entre ellos. También puede apreciarse la independencia que estas obras tienen respecto al espacio en el que son expuestas ya que tan sólo necesitan una pared cualquiera, una amplia superficie vertical en la que ser colocadas. Y es fácil comprobar cómo el espectador no puede hacer otra cosa que enfrentarse a la obra contemplándola desde la distancia, ya que ésta no invita a tocarla, a manipularla, a interaccionar con ella, o a otra cosa que no sea simplemente observar.



22. Donald Judd, *Untitled*, 1980.

Poco a poco vamos constatando que en efecto son numerosas las obras que podrían funcionar con el nuevo género escultórico que estamos exponiendo y que hay varios artistas que cuentan entre sus prácticas escultóricas con una buena cantidad de lo que podríamos definir como esculturas instaladas. Aunque antes de Donald Judd otros escultores ya experimentaron con la creación de obras que contaban con varios elementos (piénsese por ejemplo en los jardines urbanos del japonés Isamu Noguchi (1904-1988) por poner un ejemplo), es con este escultor minimalista con el que dicha multiplicidad empieza a ser más evidente. Esto es consecuencia evidente, como en el resto de las esculturas minimalistas, de la influencia y la aplicación de la producción industrial y en serie de objetos que empezaron a invadir el arte. Podría considerarse por lo tanto a Judd como, si no el primero, al menos sí como uno de los primeros artistas que crearon este tipo de obras que estamos clasificando como esculturas instaladas.

Además de los *Stacks*, Donald Judd creó varias obras más que estaban compuestas por más de un elemento, pero a diferencia de las esculturas en las que nos hemos centrado, estas otras obras no podrían ser consideradas como esculturas instaladas porque el artista pretendía, como era una de las intenciones de los escultores minimalistas, que el visitante no mantuviese una actitud pasiva (como sí ocurre con los *Stacks*), sino que las personas que visitaban la obra debían de caminar alrededor de la misma y rodearla de manera que fuesen conscientes del espacio arquitectónico que en esta ocasión sí formaba parte de la obra. Es el caso de la obra de 1974 también titulada *Untitled* que mostramos a continuación y que, compuesta de 4 grandes cubos de acero galvanizado dispuestos en el centro de la sala, permitía y pretendía el desplazamiento de los usuarios alrededor de la obra.



**23.** Donald Judd, *Untitled*, 1974.



### **3.2. Los *Planks* de John McCracken y la ampliación del término a lo pictórico.**

Al igual que Donald Judd, John McCracken también se vincula a la escultura minimalista aunque quizás más tardíamente y desde la costa oeste de EEUU por lo que no suele ser incluido entre los más conocidos. Si damos un primer vistazo a su obra lo que más nos llamaría la atención es ese carácter pictórico que tiene y que, sin dejar de ser escultura por su condición de tridimensionalidad y espacialidad, no deja de estar a medio camino de la pintura. La razón la encontramos en que en sus primeros años como artista John McCracken se dedicó a la pintura, algo que influirá de manera decisiva sobre las posteriores esculturas.

Pero si continuamos analizando sus obras y efectuamos un segundo vistazo, lo que descubrimos es que muchas de sus esculturas (no todas) están compuestas de varios elementos interdependientes, que no tienen una especial vivulación con el espacio en el que son exhibidas, y que han sido creadas para ser observadas sin mayor interacción con el espectador. Por lo tanto podríamos decir sin demasiado riesgo de equivocarnos que las obras de este artista responderían, como lo hacían las de Judd, a este nuevo género que estamos proponiendo y del que nos encontramos comprobando su viabilidad, la escultura instalada.

En cuanto a la breve nota biográfica, diremos que John McCracken nació en California en 1934 y realizó estudios en el California College of Arts and Crafts de Oakland. Después pasó a impartir clases en diferentes universidades de Los Ángeles y de Nueva York. Desarrolló su carrera como artista durante varias décadas y finalmente falleció, recientemente, en Nueva York en 2011, a los 76 años.

Volviendo al análisis de su obra y del porqué la presentamos como ejemplo de escultura instalada, empezaremos diciendo que las esculturas de McCracken recuerdan a los *color fields* de Barnett Newman (1905-1970), más aún por la verticalidad de líneas a Morris Louis (1912-1962) y podría decirse que son casi la traducción tridimensional de algunas pinturas del también estadounidense Gene Davis (1920-1985).



24. Una de las pinturas de Gene Davis en una exposición individual en la galería Ameringer-McEnery-Yohe de Nueva York entre el 3 de Junio y el 17 de Julio de 2010 .

Pero lo que más nos interesa de este artista ya lo insinuó el crítico Michael Röper al escribir que "una vez finalizada una fase de experimentación en la que crea obras que están a caballo entre la pintura y la escultura, [McCracken] empieza a elaborar "bloques" geométricos que ya no presenta sobre pedestales, sino colocados directamente en el suelo"<sup>37</sup>. Röper está refiriéndose a lo que a partir de 1966 dará lugar a los primeros *Plancks*, que "no se colocan en posición horizontal ni vertical sobre el suelo, sino que se apoyan en la pared"<sup>38</sup>.

37 RÖPER, Michael, "John McCracken (\*1934)", en FRIESE, Peter, *Minimal - Maximal*, Santiago de Compostela, CGAC, 1999, p. 176.

38 *Ibidem*.

Los *Planks* consisten en alargados paralelepípedos, algunos en forma de tablonos, contruidos con madera contrachapada a la que John McCracken aplicaba fibra de vidrio y color en resina que después lijaba y pulía. De esta manera obtenía una superficie que daba la impresión de haber sido realizada industrialmente y en la que el color brillaba llamativamente. Algunas de estas piezas han sido expuestas individualmente, siendo obras de un único elemento, pero otras muchas eran dispuestas en conjuntos que recuerdan a los *Stacks* que hemos visto de Donald Judd, constituyendo el conjunto entero una única obra.

Hay más artistas que realizan obras parecidas a las de McCracken. Por ejemplo, similares a los *Planks* pero más actuales y con materiales diferentes podríamos encontrar algunas obras como ... *And Upheaval* (2012) del artista británico Liam Gillick (1964). Esta obra está realizada en aluminio revestido de polvo y, a diferencia de los elementos que componen las esculturas de McCracken que se diferenciaban por el color, los elementos de esta obra son todos del mismo tono rosa.



25. Liam Gillick, ... *And Upheaval*, 2012.

Otra escultora con obras similares a las de John McCracken pero con una importante diferencia si las comparamos con los *Plancks* fue la americana Anne Truit (1991-2004). Muchas de las obras de esta escultora son casi idénticas a las de McCracken, con la diferencia de que mientras este último apoyaba las piezas en la pared, Truit las sitúa apoyadas solamente en el suelo como si fuesen pedestales. Si viésemos una exposición de estas obras de Anne sin que nos diesen alguna indicación podríamos pensar que estamos ante una instalación minimalista en la que varias de estas piezas han sido distribuidas por toda la sala conformando una única obra. Así podría ser, pero la voluntad de la artista era que cada uno de los elementos constituyese una obra separada por sí misma, por lo que más que una instalación, lo que vemos en la imagen es una vista de una de sus exposiciones, aquello que nosotros llamaríamos *montaje expositivo*.



**26.** Vista de la exposición *Anne Truit Sculpture 1962 - 2004* celebrada en la Matthew Marks Gallery de Nueva York del 8 de Mayo de 2010 al 26 de Junio del mismo año.

Pasemos a analizar uno de los últimos *Plancks* que realizó John McCracken. La obra se titula *Cosmos*, es de 2008 y está formada por 8 alargados volúmenes de diversos colores. Al observarla comprobamos que todos sus elementos tienen la misma forma y que es el uso del color el que los hace diferentes entre sí. Colocados uno al lado del otro con una separación que es aproximadamente el doble que uno de ellos, todos juntos configuran una obra de la que a simple vista queda claro que no es una escultura tradicional en el sentido de monumento marcadamente figurativo y antropomórfico.



27. John McCracken, *Cosmos*, 2008.

Tampoco es uno de los muchos objetos artísticos realizados a lo largo del siglo XX y que se continúan creando en el XXI; aunque tiene otras obras que si cumplirían como tal, muy similares a uno de los elementos de esta, pero presentados individualmente. Pudiera existir la tentación de calificar la obra de instalación, pero aún disponiéndose de una manera concreta en el espacio, disposición que forma parte de la obra pues si los mismos elementos se colocasen de otra manera ya no sería *Cosmos*, no puede calificarse en dicha disciplina por no tener una relación con el espacio expositivo más allá de constituir éste un soporte y por estar pensada para ser observada como, insistimos una vez más, se observa una pintura, sin mayor interacción del espectador. Esta escultura también podría ser confundida con un montaje, con una manera de colocar las obras en la sala al modo de Anne Truitt, pero en realidad no lo ya que se trata de una única obra y no un conjunto de ellas. Nos encontraríamos una vez más ante una práctica escultórica que no podríamos clasificar en ninguno de los géneros escultóricos existentes, y que por el contrario encajaría a la perfección en éste de la escultura instalada que aquí estamos planteando.



### **3.3. Los *Relatum* de Lee Ufan y la importancia de las relaciones internas.**

De los tres artistas mostrados en este último capítulo Lee Ufan es el menos conocido y sin embargo el único que sigue con vida. Aunque ya había realizado importantes exposiciones en Europa, se dió a conocer definitivamente a nivel internacional con la reciente exposición retrospectiva que tuvo lugar en el Guggenheim de Nueva York del 24 de Junio de 2011 al 28 de Septiembre del mismo año (para esta investigación utilizamos, entre otros, el catálogo que se publicó con ocasión de esta exposición<sup>39</sup>).

Escultor, pintor y filósofo, este surcoreano nacido en Kyongnam, Korea (actualmente Corea del sur) en 1936, se formó entre Korea y Japón, algo que ha sido importante en el desarrollo de su carrera artística. Es debido a su estancia en el país del sol naciente, por ejemplo, que formó parte del movimiento artístico nipón de postguerra conocido como Mono-Ha y que algunos comparan al arte povera europeo.

Tras su formación Lee Ufan impartió clases en la Tama Art University de Tokio de 1973 a 2007, pero fue especialmente a partir de 1997, cuando siendo profesor invitado en la Ecole Nationale Supérieure de Beaux-Arts de París su obra empieza a exponerse y a ser conocida en occidente. Actualmente Ufan vive y trabaja entre Japón y Francia, país este último donde han tenido lugar la mayoría de las exposiciones del artista fuera de Japón y Corea.

---

39 VVAA, *Lee Ufan: Marking infinity*, Nueva York, Guggenheim Museum, 2011.

Lee Ufan, como hemos dicho anteriormente, practica la escultura, la pintura y la filosofía pero versando este trabajo sobre la primera disciplina, nos centraremos solamente en su obra escultórica. Es interesante hacer notar el juego de Ufan al titular sus obras, pues no las deja sin título como hacía Donald Judd, ni les pone uno concreto como John McCracken y la mayoría de los artistas, sino que titula la mayor parte de sus creaciones escultóricas como *Relatum* para después subtitarlas más concretamente, recordándonos en este sentido a los títulos empleados por Dan Flavin o el cubano Félix González-Torres. En Ufan la palabra clave será por lo tanto *Relatum*.

Así pues, para entender la obra de Lee Ufan deberemos intentar entender este término. *Relatum* es una palabra proveniente de la lógica filosófica sin fácil traducción al castellano pero que significaría algo así como "cada uno de los objetos entre los que se dice existe una relación". La obra escultórica de Lee Ufan se basa totalmente en las relaciones poéticas que se establecen entre los diferentes elementos que las componen, normalmente de dos materiales diferentes, creando diálogos entre, por ejemplo, una piedra y una plancha de acero, así como en la que la disposición de dichos elementos en el espacio, pero al margen de la arquitectura, lo que resulta esencial. Podría decirse que sólo con verlas se intuye una autoría oriental de las obras debido a una simplicidad menos fría que la de los escultores minimalistas.

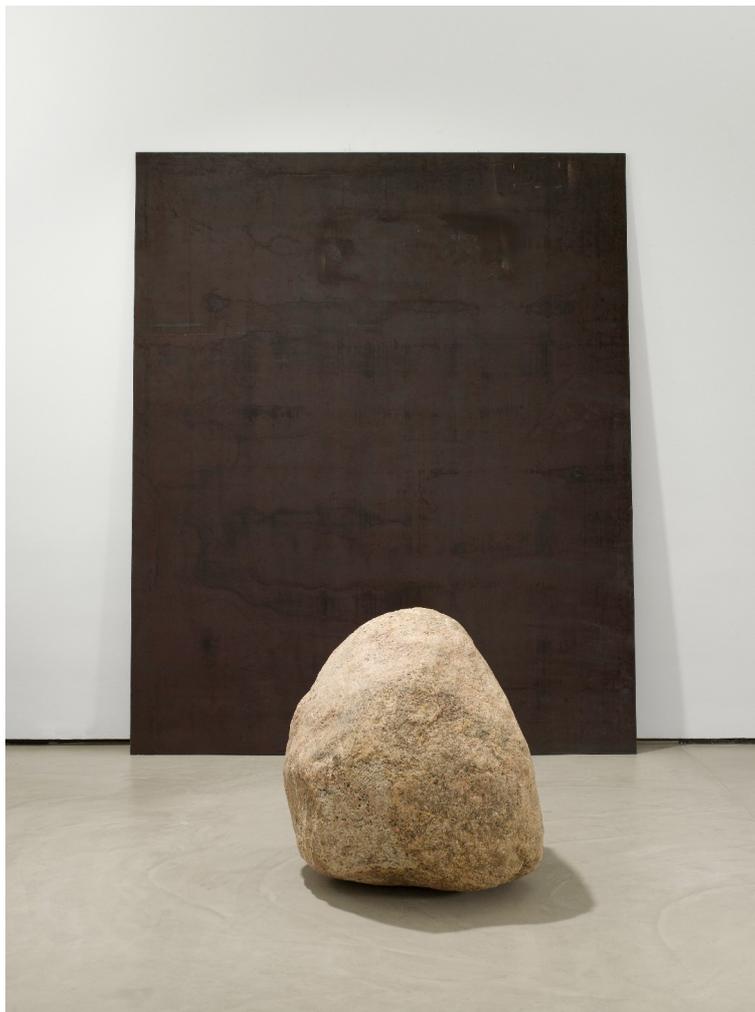
Analicemos por ejemplo dos de sus obras más recientes, ambas de 2008. La primera se titula *Relatum-expansion place*, y como indica su subtítulo hace referencia a un lugar expandido que parece estar dibujado visualmente por la forma arqueada de las planchas de acero. La pieza se compone de 4 elementos dispuestos directamente en el suelo, dos planchas de acero curvadas que pueden recordar al *Titled Arc* (1981) de Richard Serra en miniatura, colocadas una frente a la otra con las curvas abriéndose hacia fuera y separadas aproximadamente 1,5 metros entre sus puntos más cercanos. Entre esta separación y como si de, en las otras dos caras opuestas de un cuadrado se tratase, Ufan ha dispuesto dos piedras naturales en cada extremo, una marrón más pequeña y otra blanca un poco más grande. La sutileza de la relación, la poética de la obra es tal que casi da reparo comentarla.



28. Lee Ufan, *Relatum-expansion place*, 2008.

En cualquier caso y como vimos con las obras de los dos artistas anteriores, con ésta escultura volvemos a encontrarnos ante el hecho de que no podemos calificarla como escultura tradicional porque no tiene forma de monumento, no es figurativa ni antropomórfica. Pero tampoco es una escultura objetual, ni una instalación ya que la relación con el espacio expositivo, con el suelo horizontal en este caso, es nuevamente de mera necesidad, como soporte, y aunque físicamente pueda hacerlo, no se está invitando al espectador a pasar entre los elementos sino más bien a observar la escultura desde fuera ya que se trata de una obra pensada para ser contemplada.

La otra obra que analizaremos, también del 2008, se titula *Relatum-silence b* y se compone de una plancha de acero de aspecto industrial que, si no supiésemos de la minuciosidad del artista, podríamos pensar que ha sido apoyada en la pared, al modo de los *Planks* de John McCracken, tal y como la sirvieron en la fábrica, sin cortarla ni trabajarla lo más mínimo; y de una piedra natural cuidadosamente seleccionada por el artista y ubicada en el suelo frente a esta plancha a unos 1,5 o 2 metros. La disposición de los elementos, la relación que una vez más se establece entre ellos así como el subtítulo de la obra llevan a pensar inmediatamente en una escena de meditación, en la que la piedra observa atentamente al acero, cual espectador ensimismado observa una pintura. Y nosotros, los verdaderos espectadores, observamos a su vez la escena desde cierta distancia, estableciendo nuestra propia relación mental entre los elementos de la obra.



29. Lee Ufan, *Relatum-silence b*, 2008.

De nuevo en esta obra como en la anterior encontramos dificultades al intentar clasificarla en uno de los géneros escultóricos existentes. Y de nuevo comprobamos que responde a lo que estamos llamando *escultura instalada*, a su multiplicidad de elementos, a su autonomía con respecto al espacio expositivo o arquitectónico, y a su condición de obra concebida para ser observada. Las obras escultóricas de Lee Ufan, tanto estas que hemos visto como las demás, podrían ser consideradas por lo tanto como esculturas instaladas y a él como uno de los artistas que la practican.



## **CONCLUSIONES**



## **Resumen.**

En el primer capítulo hemos analizado cómo se ha llegado a las actuales clasificaciones escultóricas y cómo estas, aunque correctas en la teoría, han resultado ser insuficientes si se quiere abarcar correctamente todas las prácticas de la disciplina, lo que a llevado a un uso incorrecto de las mismas. Luego nos hemos centrado en un conjunto de esas esculturas que quedan huérfanas de clasificación y que han constituido nuestro objeto de estudio, mostrando sus puntos en común y las diferencias que les impiden ser adscritas a los actuales géneros escultóricos. Como consecuencia hemos planteado la conveniencia de crear un nuevo género escultórico que junto a otros que estarían aún por crear, dé solución a este problema.

En el segundo capítulo hemos presentado una primera definición para este nuevo género de manera que tuviésemos algo más con lo que trabajar. A continuación hemos desarrollado con alguna profundidad las principales características que determinan en qué consiste la escultura instalada. Comprobamos que con la multiplicidad de elementos se abrían grandes posibilidades creativas, descubrimos que el espacio arquitectónico o expositivo era un mero soporte para este género como antes lo fueron los pedestales para muchas de las esculturas de siglos anteriores, y expusimos el carácter pasivo del espectador frente a este conjunto de obras, en oposición a la actitud activa del usuario en otras obras como las instalaciones.

En el tercer y último capítulo nos propusimos comprobar que el empleo de este nuevo término era viable mediante su aplicación a la obra de tres artistas contemporáneos que contaban entre sus obras con muchas que podían ser calificadas como esculturas instaladas. Vimos los *Stacks* de Donald Judd (que organizaban sus elementos en la pared) como uno de los posibles precedentes del género, los *Planks* de John McCracken como una primera ampliación del término hacia otras disciplinas más pictóricas, y con los *Relatum* de Lee Ufan comprobamos la importancia que llegan a tener las relaciones internas entre elementos de una misma escultura instalada.

### **Confirmación de la hipótesis.**

Tras todo ello, consideramos que nuestra hipótesis inicial que enunciaba la posibilidad y conveniencia de un nuevo género escultórico queda confirmada habiendo explicado el porqué de dicha necesidad, en qué consistiría dicho género, y tras haber comprobado su correcta aplicación para englobar un conjunto de prácticas escultóricas que antes se encontraban erróneamente clasificadas o inclasificadas.

### **Puertas abiertas.**

Ahora lo que quedan son varias puertas abiertas para futuras investigaciones sobre éstas ideas. Por un lado cabe la refutación de la propuesta, lo que siempre ayudará a corregir los fallos que seguro tiene para arreglarlos y hacerla más consistente.

Por otro lado y como ya comentamos a lo largo del trabajo, este es sólo uno de los géneros que serían necesarios para dar respuestas a las aún huérfanas esculturas que existen en la actualidad. Mencionamos que sería interesante plantear un término para aquellos casos en los que las obras son dispuestas en el espacio expositivo de una manera, digamos, no neutral pero sin llegar a ser instalaciones, especialmente cuando dicha disposición no responde a un montaje expositivo si no a la voluntad del artista. Podría llamarse *montaje artístico*, por ejemplo.

También quisiéramos sugerir la consideración de la ampliación del término *escultura instalada* a otras disciplinas como la pintura. Pensamos por ejemplo en la obra del británico Alan Charlton (1948), que son pinturas pero no pinturas al uso, pues las obras, una única obra, está compuesta por más de un elemento, utiliza la pared como soporte de la obra, y está pensada para ser observada sin la participación del espectador.

También queda pendiente la opción de rastrear posibles antecedentes, desde creaciones no estrictamente artísticas como el Stonehenge y los jardines zen japoneses hasta la distribución de volúmenes en el interiorismo o la de formas en el diseño gráfico.



30. Alan Charlton, *Pyramid Grid Painting*, 2011.

La posibilidad de realizar una selección más amplia de artistas que practiquen la escultura instalada, tanto de manera generalizada en sus obras, como ocasionalmente en tan sólo algunas de ellas. Toda recopilación, cuantos más ejemplos haya, más fuerza y consistencia dará al grupo, al género, a la escultura instalada.

Y por último, por supuesto, invitar a la utilización de este término por aquellas personas que lo consideren pertinente, necesario, útil, en las obras que inventan, en las que ven, o en las que estudien, pues éste es el objetivo último de la investigación, el empleo del término *escultura instalada*.



## **BIBLIOGRAFÍA**



- BATCHELOR, David, *Minimalismo*, Madrid, Encuentro, 1999.
- BARÓN Linares, Vicente, *Sobre la instalación en la escultura del siglo XX: el espacio como referente escultórico*, Valencia, UPV, 2002.
- BISHOP, Claire, "But is it installation art?", en *Tate Etc* n.3, primavera de 2005. [<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/it-installation-art>]. Última consulta 22/05/2013.
- BREA, José Luis, "Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90", en *Arte, Proyectos e Ideas*, n.4, tomo I, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 1996.
- CABALLERO Cano, Francisco Javier, *Noción y categorías del espacio en la escultura contemporánea: entornos, interacción espacial y obra artística*, Valencia, UPV, 2006.
- CHING, Francis D. K., *Arquitectura. Forma, espacio y orden*, Barcelona, Gustavo Gili, 2011.
- DERNIE, David, *Espacios de exposición*, Barcelona, Blume, 2006.
- FRIESE, Peter, *Minimal - Maximal*, Santiago de Compostela, CGAC, 1999.
- HERNÁNDEZ, Belver, Manuel y MARTÍN Prada, Juan Luis, "La recepción de la obra de arte y la participación del espectador en las propuestas artísticas contemporáneas", en *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*, nº 84 (ejemplar dedicado a sociología del arte), Madrid, CIS Centro de Investigaciones Sociológicas, 1998.
- KAPROW, Allan, *La educación del des-artista*, Madrid, Árdora, 2007.
- KRAUSS, Rosalind, "La escultura en el campo expandido", en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996.
- KRAUSS, Rosalind, *Pasajes de la escultura moderna*, Madrid, Akal, 2010.
- LARRAÑAGA, Josu, *Instalaciones*, Guipúzcoa, Nerea, 2006.
- MADERUELO, Javier, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo, 1960-1989*, Madrid, Akal, 2008.
- MADERUELO, Javier, *La pérdida del pedestal*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1994.
- MADERUELO, Javier, *Madrid. Espacio de interferencias*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1990.

- MARCHAN Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 2001.
- MARZONA, Daniel, *Arte minimalista*, Colonia, Taschen, 2009.
- MEYER, James (ed.), *Arte minimalista*, Londres, Phaidon, 2010.
- MORIN, Edgar, *Pensar la complejidad. Crisis y metamorfosis*, Valencia, Universidad de Valencia, 2010.
- MOURE, Gloria, *Giovanni Anselmo*, Santiago de Compostela, CEGAC, 1995.
- PÉREZ Carreño, Francisca, *Arte minimal. Objeto y sentido*, Madrid, Antonio Machado, 2003.
- PÉREZ Rodrigo, David, *Querer hacer, querer comprender. Esther Ferrer conversa con Rosa Olivares* (DVD), Valencia, UPV, 2007.
- SÁNCHEZ Argilés, Mónica, *La instalación en España: 1970-2000*, Madrid, Alianza, 2009.
- TEJEDA, Isabel (c.), *Instalaciones y nuevos medios en la colección del IVAM*, Valencia, IVAM, 2006.
- VON BERSWORDT-WALLRABE, Silke, *Lee Ufan. Encounters with the other*, Gotinga, Steidl Verlag, 2007.
- VVAA, *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*, Madrid, Akal, 2006.
- VVAA, *Lee Ufan: Marking infinity*, Nueva York, Guggenheim Museum, 2011.
- VVAA, *Procedimientos y materiales en la obra escultórica*, Madrid, Akal, 2009.

## **LISTA DE FIGURAS**



1. Martin Creed, *Work No. 701*, 2007, clavos (7 unidades), dimensiones variables.
2. Anish Kapoor, *Void Field*, 1989, piedra caliza, dimensiones variables.
3. Elena Asins, *Albiku Trikuharri II (Dolmen de Albi II)*, 2002-03, hierro esmaltado (8 unidades de 24 x 24 x 24 cm. c/u), dimensiones variables.
4. Rachel Whiteread, *Untitled*, 2010, técnica mixta (5 unidades), medidas variables.
5. Tabla comparativa entre algunos géneros escultóricos y algunas características.
6. Ledelle Moe, *Congregation*, 2010, concrete, dimensiones variables.
7. Alberto Corazón, *La vigilia de los nómadas*, 1992, acero corten y plomo, 480 cm. de diámetro.
8. Wolfgang Laib, *Rice Meals*, 1983, latón y arroz, dimensiones variables.
9. Antony Gormley, *Field II*, 1989, terracota, medidas variables.
10. Iran do Espírito Santo, *Correções C*, 2011, granito, medidas variables.
11. Subodh Gupta, *School*, 2008, utensilios de latón y acero inoxidable, 556 x 556 x 11,5 cm.
12. Wilfredo Prieto, *Dos piedras y un espejo*, 2011, piedra y espejo, medidas variables.
13. Damien Hirst, *Up, Up and Away*, 1997, vidrio, acero pintado, silicona, acrílico, monofilamento, patos y solución de formaldehído, 3 piezas de 90 x 90 x 31 cm. c/u.
14. Antony Gormley, *Learning to think*, 1991, fibra de vidrio y plomo, medidas variables.
15. Haïm Steinbach, *Robot poetry*, 2011, objetos varios, 116.8 x 252.1 x 48.3 cm.
16. Jorge Macchi, *Perspectiva*, 1991, soga y bloques de cemento, 220 x 180 x 150 cm.
17. Oscar Muñoz, *Aliento*, 1996-2002, foto grasa serigrafiada sobre acero (7 unidades), medidas variables.
18. Oscar Muñoz, *Aliento* (detalle).
19. Giovanni Anselmo, *Invisible*, 1971, proyector y diapositiva con la palabra invisible.
20. Giovanni Anselmo, *Invisible*, 1973, plomo con inscripción, 5 x 25 x 12 cm. aprox.
21. Donald Judd, *Untitled*, 1969, bronce y plexiglás verde, 15 x 69 x 61 cm.
22. Donald Judd, *Untitled*, 1980, acero inoxidable con plexiglás azul.
23. Donald Judd, *Untitled*, 1974, acero galvanizado.
24. Una de las pinturas de Gene Davis.
25. Liam Gillick, *... And Upheaval*, 2012, aluminio revestido de polvo, 190 x 250 x 10 cm.

26. Vista de una exposición de Anne Truitt.
27. John McCracken, *Cosmos*, 2008, madera contrachapada, fibra de vidrio y resina de poliéster (8 partes de 243,8 x 11,4 x 7,6 cm. c/u), 243,8 x 315 x 34,3 cm.
28. Lee Ufan, *Relatum-expansion place*, 2008, acero (2 planchas de 25,4 x 221 x 1 cm. c/u) y dos piedras (de 35 y 45 cm. c/u), medidas variables.
29. Lee Ufan, *Relatum-silence b*, 2008, piedra (80 cm. altura) y plancha de acero (280 x 226 x 1 cm.), dimensiones variables.
30. Alan Charlton, *Pyramid Grid Painting*, 2011, acrílico sobre lienzo (9 partes de 54 x 72 cm. c/u), 171 x 378 cm.