

LA COLECCIÓN DE CUARTILLAS QUE PUBLICA LUGAR A DUDAS SON TEXTOS PUBLICADOS O TRADUCCIONES AL ESPAÑOL, DE IMPORTANTES INVESTIGADORES QUE REFLEXIONAN ACERCA DE DISTINTOS TÓPICOS DE LA ACTIVIDAD ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA.

SON TEXTOS QUE DESEAMOS PONER EN CIRCULACIÓN POR SU VALOR Y PERTINENCIA.

De las Instalaciones: Un Diálogo entre Ilya Kabakov y Boris Groys. Otoño 1990

Traducción / Bernardo Ortíz

Boris Groys: Ilya, has dedicado una buena parte de tu tiempo últimamente a las instalaciones. Tu interés en el término puede estar conectado a los problemas que has tenido al exhibir tus trabajos hechos en la Unión Soviética. Cuando hacías trabajos en la Unión Soviética siempre estaban integrados al proceso de exhibirlos, de interpretarlos, a la situación de tu estudio y demás¹. Es decir, desde el principio estaban incluidos en algún sistema definido y eso era un componente muy importante de su percepción. Después, desde que estas en Occidente, estos trabajos se han separado de su medio y al exhibirlos han perdido algo. ¿Piensas que tu interés en las instalaciones refleja un deseo de recrear un ambiente o un contexto? ¿O, de pronto, crear simplemente el ambiente o contexto dentro del cual lo que quieres mostrar recibe un significado?

Ilya Kabakov: Puede que tengas razón. Debo decir, sin embargo, que mi interés por las instalaciones, que es de vieja data, se despertó cuando

todavía trabajaba en mi estudio en Moscú —es decir, en nuestro país. En 1984 o 85, casi tres años antes de hacer mi primera instalación en el extranjero, en Graz, estaba haciendo instalaciones bien definidas como tal. Pienso que lo que pasó es que se dieron unos procesos inevitables en los mismos medios de producción, y en los métodos de trabajo.

B.G.: Pero el mismo concepto 'Instalación' no está bien definido. Mi primera pregunta apuntaba a descubrir hasta que punto tu interés en las instalaciones resulta del interés en un tipo definido de práctica artística que se ha formado en Occidente o hasta que punto ha sido determinado por tus propias preocupaciones.

I.K.: Tengo mi propia explicación para esta evolución, para esta historia, esta aventura. Para mí se encadena muy bien con la evolución de la pintura. En la acepción Occidental del término, el arte ha pasado por tres fases en su desarrollo hasta convertirse en la forma definitiva de producción representacional. Específicamente, estas tres fases fueron, sucesivamente, el icono, el fresco, y la pintura. Naturalmente, el icono está conectado con un sujeto simbólico, metafísico, altamente significativo y separado de este mundo: un sujeto sagrado. El fresco se presenta como un enorme panorama que representa una cadena de eventos, mostrados simultáneamente, mientras nuestra mirada se desplaza por el cuarto que los contiene:

una historia desplegada en cuadros. La pintura es una alteración radical del fresco en el sentido de que la atención se fija en un solo cuadro del fresco y el marco de este cuadro se pierde en la lejanía. La historia es reemplazada por el espectáculo, o sea, el teatro y por primera vez vemos el espacio que está al otro lado de la pared —es decir una ventana. La pintura clásica, en cuyo periodo vivimos (el tercer periodo), es un mundo de ventanas, y todo lo que ocurre en el otro lado del cuadro es visto por el espectador. Al mismo tiempo, esta ventana no mira al infinito o si no tendríamos un icono: esta es una ventana a un mundo humano, pequeño, que se estira hasta el horizonte, es decir, por una distancia de varios kilómetros, probablemente una docena de kilómetros, y presenta el mundo como un escenario, con su proscenio, alas, un primer plano y los actores principales. El mundo de la ventana está, entonces, organizado jerárquicamente, como el mundo del escenario. Hasta el día de hoy la pintura ha absorbido las dos etapas anteriores. Como el icono, invoca una condición sagrada. Y como el fresco, lucha por reunir un espectro enorme de eventos históricos.

Para mí —probablemente porque soy un fanático de esta forma— la instalación es la cuarta fase del arte plástico. Esto está ligado al hecho de que he encontrado por mi propia experiencia que la pintura ha agotado todas las posibilidades de su existencia como ventana y de muchas de sus variaciones. Durante el último siglo ha pasado por estadios en los que era una ventana a nuestras impresiones internas, a las impresiones de la realidad, y a todo tipo de impresiones surrealistas, impresionistas y demás. Y, después de pasar por tantas transformaciones, la pintura ha demostrado que es un Señorita que, esencialmente, sirve para lo que sea. Pienso que, a medida que termina el siglo, se hace cada vez más claro que una pintura no es más que una pintura: o sea, poco a poco se ha convertido en Doña Objeto, que puede ser lo que uno quiera en distintas circunstancias —hoy una pintura puede ser ejecutada en cualquier estilo, incluido el de una pintura misma. Es la cualidad pictórica de la pintura, así como el culto a las cosas materiales, lo que es inmediatamente discer-

nible. Las pinturas de los impresionistas, de los realistas, etc. son un subconjunto de esto, o sea el punto de partida de la instalación. La pintura no es desplazada por la instalación, ella es parte de la instalación como un objeto más. Atentados contra la pintura suceden aún hoy en día. Sin embargo, debe decirse que son un fracaso. La pintura no ha sido conquistada. Existe en lo más profundo, y en el centro, del mundo como algo que apunta a su pasado.

B.G.: Si, pero esa materialidad... Los medios de consumo de la burguesía individualista tienen una relación importantísima con el formato de una pintura —es decir, la posibilidad de que el cuadro pueda ser colgado en la casa. La transición del fresco palaciego o religioso a la pintura de caballete está básicamente ligada al proceso de secularización del arte y el paso de un consumo colectivo a un consumo individual: la pintura como objeto de un tamaño comparativamente reducido —compacto, portátil para que pueda ser transportado por su dueño a donde quiera—. Su vínculo con la arquitectura fue roto y mantiene una neutralidad con sitio donde se cuelga: una ventana que puede abrirse en cualquier parte. Es precisamente esta movilidad de la pintura, la posibilidad de ser colgada en cualquier punto del mundo y estar aislada de él, lo que marca, creo yo, la diferencia entre la pintura y la instalación. En este sentido la instalación nos devuelve, paradójicamente, al tiempo de la iglesia y del palacio. Tengo la impresión (sin descender a un sociologismo pueril) de que las instalaciones son el arte de los grandes sistemas burocráticos, porque una instalación requiere un consumo público, usualmente se crea en el contexto de grandes museos o con fondos públicos, y está ligada a un sitio específico y concreto.

Dado que esta compuesta por cosas la instalación es por una parte, una cosa; pero por otro lado, y debido a que está ligada a un sitio específico y concreto, es menos cosa que una pintura.

I.K.: Exacto. El hecho es que durante toda su noble historia la pintura ha perdido dos de sus características importantes: ha perdido, primero, su cualidad sagrada porque puede ser colgada en cualquier parte, incluyendo una letrina, y segundo,

ha perdido –paradójicamente– su vínculo con el espectador. El espectador principal es el artista mismo –como se ha dicho cientos de veces; el espectador ordinario no requiere ser un testigo, y menos un consumidor extasiado, de lo que el artista ha manchado o reproducido en este rectángulo. La pintura de hoy domina al espectador, lo humilla y lo manipula. La instalación también reclama, de forma sagrada, su condición de espacio prioritario. Sin embargo –las instalaciones están totalmente orientadas hacia el espectador. Este, se podría decir, es el amo de la instalación ya que puede viajar a través suyo, mirándola por todos los lados. Su presencia física presupone una participación del espectador en este tinglado. Fueron necesarias unas condiciones específicas para la aparición de la instalación: sobre todo la creación de unos templos llamados museos, donde la atmósfera está tan concentrada y preparada que no solo las paredes se transforman en atributos sagrados, el espacio mismo es transformado.

B.G.: Es en este momento, por supuesto, que emerge una actitud diferente hacia la realidad. Una instalación es una parte de la realidad. En ese sentido se puede decir que el mundo entero es una instalación, que cualquier pedazo del mundo es una instalación. Uno podría cortar pedazos de lo que llamamos realidad y obtener una instalación. Creo que el problema que ocupa a las instalaciones es el tiempo. Una pintura, al poder ser colgada en cualquier parte y ser portátil, cancela el tiempo, atravesándolo. Los museos son destruidos, las circunstancias anuladas, todo cambia, pero una pintura puede atravesarlo todo. De cierta manera tiene la cualidad de estar por fuera del tiempo –tiene su propio tiempo. De ahí la cita de Goethe “¡Detente, oh instante! ¡Eres hermoso!” El modelo clásico de la pintura esta fuera del tiempo. Una instalación no tiene esta cualidad atemporal por que permanece por un determinado tiempo y luego es desmantelada. Una instalación tiene una cierta cualidad de evento, cualidad que no está presente en una pintura. Pienso que esta cualidad de evento es central al problema entero de la instalación.

I.K.: El contacto y examen de instalaciones de otras personas muestran que uno esta realmente asistiendo a un evento. ¿Qué significa un evento en este contexto? En el momento en que la instalación es hecha, ocurre un acto psicológico muy importante para su autor. Un acto en el que ha unido (usualmente) por capricho una serie de objetos paradójicos que forman un todo completamente inesperado. Este todo es el resultado de una iluminación interna importante, un evento interno que puede ser dirigido expresamente hacia esta instalación, o puede ser una memoria, un fragmento de una cadena de acontecimientos de una escena prolongada, o una acción hecha por el autor. Muchas de las piezas de Fluxus o de Beuys parecen fragmentes de una escena prolongada, o una acción, pero algunos están hechos con la intención de producir un resultado que debe ser preservado únicamente en ese lugar. Si, sin duda, estamos hablando de algún tipo de evento.

B.G.: Creo que tenía en mente algo un poco distinto. Lo que dices podría referirse a una pintura surrealista, que es la combinación de varios elementos que no se encuentran en la realidad. O, por ejemplo, a cualquier *collage* dadaísta. Creo que lo que es verdaderamente importante para una instalación es lo siguiente: cualquier pintura por ser pintura tiene una cierta cohesión interna, es decir, aún pintando una gran variedad de cosas disparatadas en el mismo cuadro, o haciendo un *collage*, si cualquiera de sus elementos es sustraído el cuadro queda irremediamente destruido. No se pueden desarmar las partes de un cuadro y luego volverlas a armar, mientras que esto es posible en las instalaciones –son desmanteladas, reconfiguradas, desconfiguradas tanto como se quiera– o sea, su existencia en el tiempo es más problemática que la de una pintura. De todas formas una pintura conserva su identidad con el tiempo. Una instalación no preserva su identidad con el tiempo. Es un evento en el sentido en que puede transformar su identidad. Puede ser desmantelada y reconfigurada. Creo que la mortalidad es un elemento que está presente en mayor grado en las instalaciones que en la pintura. La pintura está mas cerca de reclamar la inmortalidad.

De cierta manera el **Cuadrado Negro** de Malevich es la pintura ideal: es un objeto ideal, un objeto absolutamente inmortal –un cuadrado, un objeto, absolutamente simple, hecho de nada. No hay forma de dividirlo. Una pintura ideal es simplemente un cuadrado completamente homogéneo e indivisible. En este sentido Malevich creó una pintura ideal, una pintura absoluta. En cambio la instalación es mortal en el sentido de que es divisible, que puede ser desarmada y cambiada; recuerda al cuerpo humano, que también se desintegra en huesos y órganos que pueden ser armados y desarmados. Una instalación, dicho sea de paso, es mas un esqueleto que un organismo. En comparación con la pintura, la instalación produce en mí un efecto fundamentalmente pesimista, pero muy cercano a la mentalidad contemporánea, esto es, a la experiencia directa de la finitud y solubilidad de todo.

I.K.: Si, eso es cierto. Porque toda la historia de la pintura esta fundada en la posibilidad de la ilusión. La pintura nació en un tiempo en el que el ilusionismo y la ilusión estaban entre los modos más atractivos de vida –máscaras de todo tipo, pretensión, disfraces y mascaradas– lo que creó una base para la creación de lo que aparenta ser una cosa pero es, de hecho otra. La pintura nos enseñó que existe una ilusión en el mundo, que es una parte inseparable del universo y del mundo. La instalación resuelve este problema de una forma fundamentalmente distinta: no existen las ilusiones. Aparte de latas y varillas no nos enfrentamos a nada más. Y de hecho la instalación fue creada para poder tocar todo esto. La distancia necesaria para la ilusión que constituye su base –la distancia entre la pintura la persona– es problemática en una instalación ya que nadie ha especificado la distancia desde donde se debe apreciar una instalación. Está a la merced absoluta del espectador que puede acercarse y comprobar, por sí mismo, que esto no es mas que un balde. Y que ese balde no desaparecerá de su consciencia. Este es un arte anti-ilusionista. Y, sin embargo, Algo es creado por estos baldes, estos palos y todos estos objetos completamente reales, Algo completamente irreal, otra cosa totalmente. El mayor sustento de

una instalación es que juega precisamente con el hecho de que todos los elementos son conocidos, pero lo que es armado, no es la suma de estos objetos –es una entidad completamente nueva y desconocida. Subrayo la palabra ‘entidad’, por que no es una conglomeración o una maquina lo que aparece ante nuestros ojos, como por invocación, sino una entidad. Una invocación, repito, no una ilusión. Y esto es algo bastante curioso. La instalación le ha dado vida a un sistema completamente nuevo de combinaciones. ¿Pero cuál sistema? Ahora sería interesante examinar eso.

B.G.: Si, estoy de acuerdo que ese es el aspecto central, porque la base de la existencia de cualquier pintura, es nada menos que su cualidad orgánica. Esa cualidad orgánica es la metáfora de la pintura. Por ejemplo, digamos que tenemos una pintura que muestra un bosque y un venado –o lo que sea. Podría quemar o romper esta pintura. Pero al hacerlo solo destruiría la pintura. No se me ocurriría pensar que el venado murió o escapó pero que el bosque permanece. Hay un cierto todo orgánico que recuerda a un cuerpo humano: si se le cortara la cabeza, no existiría separado de su cabeza, sería el fin. No sucede lo mismo con una instalación: se le pueden quitar las partes. Por ejemplo, tienes un venado y junto a este un bosque –si el venado daña el bosque, este se puede reemplazar. Si algo mas se daña, también puede ser reemplazado. Es decir, en una instalación los objetos tienen destinos separados, han roto sus vínculos orgánicos. Se han vuelto reemplazables y cada uno tiene el derecho a una existencia independiente. Una instalación esta conformada por objetos que no constituyen una unidad indisoluble. No forman el mundo que sugiere una pintura, un mundo completo e indisoluble en el que todo esta fundido entre sí en una suerte de integridad absoluta. En este sentido una instalación esta muy cerca de ser un reflejo real de la sociedad contemporánea en la que todo es intercambiable, cualquier elemento puede dañarse y ser reparado o reemplazado una y otra vez. Estamos ante algo que es mas un mecanismo que un organismo. Tenemos más que ver con la coexistencia de objetos individuales con su propia historia que con

un mundo orgánico e ideal que vive de su propia en inmanente unidad interna. En la instalación se hace una transición fundamental de un estado a otro completamente distinto: de organismo a mecanismo.

I.K.: No estoy de acuerdo. Creo que es precisamente esa cualidad inorgánica y mecanicista, esa aglomeración que constituyen los elementos de una instalación, lo que se combina para formar un todo orgánico que se divide en dos en nuestra mente, siendo lo que es: una colección de baldes, palos y basura de todo tipo y al mismo tiempo siendo una entidad completamente nueva, una obra de arte.

B.G.: Pero es algo menos durable que una pintura clásica.

I.K.: No obstante, esta entidad existe, de otra forma no estaríamos teniendo esta conversación.

B.G.: Existe, claro, pero es que un mecanismo es también una entidad, cualquier máquina es una entidad, porque funciona. Simplemente la relación entre las partes es distinta. Una instalación esta conformada por muchas partes –y muchos puntos de vista. La cualidad orgánica de una pintura corresponde a la cualidad orgánica, y en cierto sentido, a la integridad del punto de vista alrededor del cual se configura. Es decir, no es que solamente la instalación como objeto sea lo que se desarme, si no que, de cierta manera, la instalación se deshace internamente en infinitos puntos de vista y perspectivas que nunca forman una unidad consistente. Siempre hay ciertas brechas entre cada una de las partes, porque siempre hay un punto desde el que no has visto la instalación. Es imposible cubrir completamente el espacio, una instalación es la suma de varias perspectivas que nunca son completas.

I.K.: Sin duda. Es un sistema abierto. Al examinar la esencia de este género es curioso que (si aceptamos la historia de la que hablamos) la pintura ha agotado sus recursos estéticos. Es decir, sabemos que una pintura, aún una mala pintura, es una obra de arte. Es imposible hacer hoy una mala pintura. Esto quiere decir que en este género finalmente ha trazado una frontera entre la realidad y el arte. Aún si se exhibe una hoja de

papel en blanco enmarcada, es una obra de arte. Esto quiere decir que la fuerza del género es de conocimiento público. Curiosamente, la instalación resuelve este problema de una forma radical –o sea, te dice que esto no es una obra de arte. Todas las instalaciones que se conocen hasta hoy parecen gritar, a todo pulmón, que no son mas que pilas de basura ordenadas caprichosamente, o sea, que son la realidad misma. Todas las instalaciones clásicas conocidas hacen todo lo posible –y lo hacen con éxito– por decir que están aquí por casualidad, que fueron sacadas en una *zorra*² con el resto de la basura. Mario Merz, Kounellis, Beuys y demás –cada uno de ellos nos dice que lo que vemos es una pila de carbón, piezas de hierro, etc. La declaración cruda, desgarrada e inocente de que esto no es más que realidad y no arte, proferida por la instalación tiene varias raíces. Sobretudo el *Readymade*, que puede ser considerado como uno de los componentes de una instalación.

B.G.: Si ese es un aspecto clave –el principio de la idea misma...

I.K.: Estas seguro?

B.G.: Estoy convencido que, como idea, la instalación nació del *Readymade*...

I.K.: Entonces podemos preguntarnos lo siguiente: ¿Qué es lo que permite la presencia de estos baldes sucios, latas e inodoros en el mundo del arte? Ese permiso no es concedido por sus propiedades como objetos, sino por su lugar: tan pronto como algo es puesto en el museo la práctica de visitar museos y todo lo que en ellos sucede garantiza el *status* de arte.

B.G.: No estoy ciento por ciento seguro de eso. La idea del *Readymade* tiene unas raíces específicas que fueron indicadas por Duchamp. Dijo que para él fue una experiencia crucial leer las novelas de Raymond Roussel –un autor muy influyente en los tempranos círculos surrealistas. Todo el surrealismo temprano estaba orientado hacia la etnografía y hacia las investigaciones etnográficas. Los tempranos surrealistas –casi todos– eran o etnógrafos o escribían acerca de temas etnográficos o publicaban revistas etnográficas. La obra más importante de Roussel fue su *Impresiones de Africa*.

Estaba basada en la descripción del uso mágico o totémico de ciertos objetos europeos perdidos en África. Objetos domésticos europeos que llegan por azar a África y que son integrados a la magia de la cultura africana jugando así un papel mágico. Pienso que esta descripción en la brillante novela de Roussel abrió el camino para toda la metodología del *Readymade* y la instalación. Una instalación remite al espectador a extraños rituales o cultos extraños con un simbolismo extraño, escondido en el que, como en los cultos descritos por los etnógrafos, de alguna manera se encuentran cosas extrañas –desde nuestro punto de vista– ligadas por una significación sagrada y misteriosa. ¿Pero por qué basura específicamente? Creo que la basura, aún cuando llegue al espacio del museo, tiene una cualidad sagrada por lo menos por dos razones. Primero, porque la basura es entregada al mundo gratis. Lo que se tira siempre tiene un carácter de sacrificio. Damos basura a cambio de nada, como en un sacrificio sagrado. Se siente como si se tirara la basura hacia la no-existencia, al espacio. La basura es transferida al ámbito de lo trascendental. El museo y el artista registran esta trascendencia. Segundo, porque es en la basura donde precisamente las cosas más diversas y separadas de la vida normal se encuentran de repente. La basura une aquello que está más separado en la vida y lo une trascendentalmente. De esta forma la basura desempeña un papel sagrado y tradicional: unir, en sacrificio, todo lo profano, por fuera de este mundo. Creo, por lo tanto, que el uso frecuente de basura en las instalaciones contemporáneas no es un ‘recurso’ artístico. Su uso proviene del fenómeno mismo de la basura.

I.K.: Debo resaltar, otra vez, el siguiente punto: una instalación rehabilita y regenera la existencia de un espacio artístico real, que se ha perdido de una vez por todas en la pintura. En sus inicios la pintura esta conectada con la existencia y posesión de aquello que el artista ha pintado. El rango es amplio –hay montañas, campos... prácticamente el mundo entero cabe dentro de esa ventana y el artista como un demiurgo posee este espacio: al pintarlo, al duplicarlo le da vida. El espectador (aquel que mira la ventana) es cautivado por este

procedimiento y es arrastrado hacia el otro lado de la ventana. Con el artista, el espectador tiene la ilusión de que posee estos campos, estas montañas, estas mujeres, etc. Pasa el tiempo y ya nadie cree un cielo o en una mujer pintados. En lo único en lo que se cree es en el valor de la pintura misma. Basta confiarse al hecho de que es modernista, hecha con talento, a la última moda... Es ese espacio externo, que se ha perdido en la pintura, el que, inesperadamente, ha sido regenerado y rehabilitado por la instalación. En las instalaciones los pisos, las paredes, ciertos ángulos, etc. están cubiertos con objetos y el artista experimenta, otra vez, la sensación de posesión renovada de estos objetos –su contenido es poco importante– los reorganiza en filas, forma espacios, corredores y todo tipo de combinaciones con ellos. La realidad perdida en la pintura es rehabilitada en las instalaciones.

B.G.: Creo que debemos analizar la naturaleza de esta realidad. La pintura corresponde a la idea de que reproducimos o le damos significado a la realidad externa en nuestra consciencia. Es decir, operamos con imágenes mentales ideales, concepciones ideales y el espacio ideal e imaginado de la pintura les corresponde perfectamente. Creo que es eso precisamente lo que ha sido criticado –ese modelo de representación, en el que la realidad externa es correspondida palmo a palmo por la imaginación. Esta ilusión que debía ser desenmascarada como tal es el punto más importante para la crítica de arte de los siglos XIX y XX. En gran parte la instalación es una respuesta a esa crítica. Ocupa el espacio real; es parte del espacio real. Una pintura esta hecha de ideas, ideas encarnadas y posee un espacio ideal, mientras que una instalación esta hecha de cosas y su unidad es puramente material. Esta es la razón por lo cual es tan efímera. Otra cosa es el hecho de que la instalación reciba una nueva forma de unidad en virtud de la interpretación. El encuentro de todas estas cosas sugieren un último secreto, una trama definitiva, gracias a la que están juntas. El espectador debe involucrarse en un proceso detectivesco: adivinar la naturaleza de esta trama y a través de esta construir la unidad de la instala-

ción, su unidad de significado y de interpretación. La instalación rescucita la cualidad narrativa de la pintura que la pintura misma ha perdido.

I.K.: Es muy importante, en este contexto, y como etapa siguiente, tener en cuenta la experiencia y la práctica de la pintura. El origen de la instalación no se encuentra en los *stands* de feria, que a veces parecen muy cercanos, de hecho la coincidencia es casi perfecta. No, la instalación es, en realidad, hija primogénita de la pintura, y uno puede detectar en ella todos esos aspectos que son característicos de la pintura. Como lo he dicho, el espacio detrás de la pintura se ha perdido. Pero es este espacio pictórico, ningún otro, el que ha atravesado el vidrio y se encuentra frente al marco. El espectador –el espectador sofisticado, obviamente, no el inocente– entiende que cuando entra a una instalación esta en (dentro de) una pintura, no en un *stand* de feria, ni en un circo o teatro u ópera. Mucha gente, en verdad, cree que esto es una pintura. Es una forma cercana a las pinturas tridimensionales –dioramas, panoramas y similares. Es decir la persona se encuentra dentro de la pintura; ha caído en un mundo mas a través del espejo³. Por esa misma razón, las cosas, por entre las que se desliza –y la experiencia perceptiva así lo sugiere– están localizadas en un mundo pintado y tridimensional. Este es un fenómeno muy interesante. Algunas personas suponen que una instalación (y he escuchado gente discutiéndolo) es un viaje a otra dimensión. Es decir, si el espacio tridimensional es pictórico y hemos estado en una pintura tridimensional, entonces, hay aún otra dimensión en el otro lado de esta pintura –la cuarta.

B.G.: Bueno esto es un poco problemático. Entendemos que una instalación no es un escenario, por lo que un escenario es un espacio ilusorio. La vida es representada en un escenario nunca en una instalación.

I.K.: Es un sueño.

B.G.: Sí, pero también es real. Estas son cosas reales. Uno no puede entrar a un escenario, pero sí puede entrar a una instalación.

I.K.: Repito, ¿No es acaso un sueño? ¿No es un viaje a través de un escenario sin obra? Algunas

personas, claro, lo han experimentado y entienden lo raro que es –caminar por un escenario cuando las luces están apagadas y las lámparas auxiliares alumbran los costados. Uno puede encontrarse con elefantes, tronos, improbables caballeros. Y uno sabe que está en el teatro, pero...

B.G.: Pero en un momento en el que esta vacío, cuando no hay actuación.

I.K.: Sí, recuerdo que este recurso fue explotado espléndidamente en una obra musical de Broadway, *Cats*, cuando la audiencia irrumpen en el escenario en el intervalo –esto fue planeado– uno podía tocar los peñascos por donde solo tres minutos antes habían saltado las más estrafalarias criaturas con cola. Pero el espacio no es desmitificado por esta experiencia –al contrario, adquiere un misterio y una trama adicional.

B.G.: Otra producción interesante fue puesta en escena en una casa real. Tenía muchos cuartos, y en cada uno tenía lugar una escena. Uno iba de cuarto en cuarto, presenciando varias situaciones, podía hablar con los actores... en fin.

I.K.: Una instalación se acerca a una esfera intermedia, en la que entendemos que estamos en un teatro. Pero es un nuevo tipo de teatro, que se parece a la vida de una forma diferente. Una extraña pieza se desarrolla frente a nosotros. Creo muy apropiado en este contexto usar la terminología de los surrealistas. El sueño, la noche, la apariencia, lo extraño –todo esto revolotea en el espacio de una instalación. Una instalación provoca estados improbables de ensoñación. No un sueño como tal: estamos entre dormidos y despiertos. Con esto quiero decir que hay mucho en común con las cosas surrealistas. Y, sin embargo, es distinto. El surrealismo quería, conscientemente, atrapar al hombre y arrojarlo a esas imágenes y estados. A esas situaciones en las que imágenes e ideas provenientes de nuestras más oscuras profundidades nos apresan. He visto instalaciones que, como serpientes, se arrastran y lanzan ataques furtivos a los pies del espectador. Debo decir que me producen la triste impresión de amarillismo.

B.G.: Puede uno recordar situaciones parecidas, aún en el *land art*. Creo, que en el caso de una instalación, la premeditación o su falta de preme-

ditación es muy importante, porque nuestro mundo es una instalación —es decir, la vida real es una instalación, una instalación divina. No sabemos si es premeditada o no, o sea, si el mundo está tan organizado que tiene un Creador y un significado definitivo o si esta gobernado íntegramente por el azar. Cuando entramos a una instalación, sin embargo, entramos pensando que ha habido premeditación, que estas cosas, no obstante su disparidad extrema, fueron escogidas. Hay un significado precisamente porque la escogencia parece caprichosa y debe ser reconstruida... Todas estas cosas son reales y uno vaga por entre ellas pensando en que ha perdido algo fundamental en la vida porque, como ateos, hemos perdido la sensación de estar ante un mundo premeditado como el que ha sido reconstruido aquí. Creo que la experiencia estética proviene, específicamente, de saber que la escogencia es premeditada y uno esta tratando, constantemente de descifrarla. El esfuerzo interpretativo reúne todas estas cosas y les da forma —crea una tensión que no compele a asimilarlas estéticamente.

I.K.: Tal vez sí. La instalación está sin duda conectada a la conjunción de lo valioso y lo material en el mundo real. Nos compensa, nos devuelve algo que hemos perdido. Regresemos por un momento a la pintura. La cualidad ilusoria de la pintura nació cuando el mundo mismo parecía inmerso en un espacio ilusorio. Una pintura podría parecer una ventana solamente en una época en la que aquello que había frente a la ventana era, al mismo tiempo, tan natural y tan fantástico. El mundo de *Una Jornada a la Isla del Amor* corresponde, interiormente, a lo que sucedía enfrente de la pintura.

B.G.: Ese es el apareamiento de la ilusión.

I.K.: Y por esa razón muchas cosas —los retratos, por ejemplo— eran construidas de tal forma que coincidieran con la realidad. Creo que de cierta manera una instalación funciona, no de acuerdo con el principio de analogía, porque el mundo está hoy desprovisto de analogías, sino de acuerdo con el principio de adición, substracción y compensación. En la medida en que el mundo ha cesado de ser real, sólido y material, la instalación compensa por

su insolente materialidad, su insolente solidez y, en esencia, su condición de realidad. La aparición material de la realidad esta totalmente conectada con la ausencia de realidad en la vida misma.

B.G.: Es cierto, eso tiene que ver con la desaparición de lo real (aún en la ‘realidad’ misma), con la transformación de la realidad en ficción por medio de teorías científicas. Para nosotros la realidad eterna se ha desintegrado. Sabemos que los átomos y partículas están rotando tras ella, que hay fórmulas matemáticas para describir todo esto. Experimentamos mas materialidad en una instalación que en la materialidad del mundo mismo.

I.K.: Pero las cosas son aún más complicadas. Ni siquiera podemos llegar a esa conclusión. Vagamos entre el mundo y su materialización. La esencia de la instalación es precisamente la crítica y la imposibilidad de escoger entre la materialidad del mundo o su contrario. Eso es lo interesante: si pudiéramos saber, como Magritte, que esto no es una pipa, las cosas serían más simples. A este respecto quisiera decir que existen ejemplos de instalaciones creadas en el siglo XIX. Un libro publicado en Holanda tiene en su cubierta la pintura de Courbet **En el Estudio del Artista**. De hecho esta pintura se llamaba originalmente **¿Qué es la realidad?**. Su objetivo era hacer la pregunta sacramental: ¿Dónde termina la realidad y empieza la pintura? Como en ese momento el arte había adquirido un alto grado de sofisticación ilusoria, permitiendo pintar cualquier cosa, bajo cualquier luz, es decir, crear cualquier ilusión, la pregunta, naturalmente, surgió: ¿En dónde reside la realidad y en donde la ilusión, si una pintura, desde el punto de vista decimonónico puede duplicar la realidad? El problema de la instalación, tal como aparece ante nosotros, fue planteado por Courbet en esta pintura. Que esta pintura pertenece al género del realismo y que se refiere a este periodo y a su situación es otra cosa. Otro ejemplo que, tal vez, se acerca más al problema de la instalación es **Le dejeneur sur l’herbe** de Manet que creó una gran conmoción en su tiempo. Tengo en mente los siguientes aspectos de las instalaciones: el dualismo entre la crítica y la ilusión. Como se sabe, el cuadro muestra dos homosexuales y una

cortesana. Eran personajes conocidos por todo París, que estaban posando como personajes de un cuadro de Giorgione y por lo tanto invadiendo los terrenos sagrados del gran arte. Aún más, la ejecución de los personajes en el cuadro era (es) sumamente precisa. El bosque en el que se encuentran, en cambio, fue pintado en el estilo de un *dilettante*. En fin, la combinación de las figuras y el paisaje es enteramente fantástica e impúdica. Es un *collage* de la época que juega con el espectador porque sabe quienes son los personajes. Y llegamos a un factor muy importante presente en las instalaciones –la puesta en escena que va más allá del teatro.

B.G.: Pienso que todo lo que hemos discutido puede resumirse a una fórmula sencilla: la pintura y todo el arte tradicional están basados en la categórica distinción entre lo que podríamos llamar la realidad y lo que podríamos llamar un sistema semiótico. La realidad son las cosas, mientras que el sistema semiótico es algo distinto. Las cosas no son signos, son simplemente cosas. Pero los signos no son cosas, son simplemente signos, que existen en una especie de espacio ideal –un espacio semiótico. La vanguardia nace de la crítica de esta premisa y constantemente enfatiza la materialidad del signo. Esto es, una pintura de una pipa es también una cosa.

I.K.: Y un cuadrado es una pintura.

B.G.: Un cuadrado es una pintura; de ahí que no existan signos por fuera de la materia. No existen signos que puedan serlo sin ser, al mismo tiempo, objetos. Paralelamente, Duchamp demostró que no hay objetos que no pudieran ser signos. Si simplemente indico un objeto, automáticamente obtengo un signo –no hay objetos puros. La tensión de la instalación es la tensión de leer los mismos objetos como signos y como cosas.

I.K.: Exacto. Y no hay manera de distinguirlos –los signos de los objetos.

B.G.: Son simultáneamente cosas y partes de sistemas semióticos. Aún más, son enteramente cosas y enteramente signos.

I.K.: Sí, creo que te has acercado a un punto muy importante, que revela la técnica de la instalación. La técnica consiste en asegurarse de que el es-

pectador nunca, en ningún momento, pueda saber si se está enfrentando a una imagen o a una cosa. Es decir al signo o a la realidad. Es más, en mi caso el juego es jugado de tal forma que el espectador no puede saber si está ante un objeto etnográfico (objetos de la vida soviética) o un sistema semiótico, que nos lleva a la práctica puramente formal, a la composición y otros fenómenos estéticos bien conocidos. Es decir me aseguro que no se puede distinguir entre estas cosas. Se hace una distinción pero a manera de crítica. De hecho una instalación es una forma de producir una crítica constante y permanente.

B.G.: Porque cuestiona, simultáneamente, lo uno y lo otro. Critica la realidad como realidad y los signos como signos.

I.K.: Apareció en el momento en que esas dos cosas –signo y significado– eran puestos al mismo nivel.

B.G.: Representa dos lecturas del mismo objeto, dos formas de ver una y la misma cosa.

I.K.: Hubo un tiempo en el que el significado estaba separado del signo. Ahora ambos están en el mismo nivel. Es posible, sin embargo, que algo suceda nuevamente.

B.G.: ¿Un nuevo cambio? No podríamos predecirlo. De paso, has tocado el tema del poder. La estructura del poder es una estructura semiótica, mientras que las esferas de impotencia o de pérdida de poder son esferas materiales, esferas de realidad. Cuando tenemos un signo, tenemos poder. En la realidad siempre sucumbimos, siempre morimos. Por lo tanto, pienso, que una instalación representa una zona de incompreensión. Por una parte, una instalación ejerce un poder sobre su público, porque lo integra a su espacio. Por otro lado, ya he hablado de su carácter eventual, su vulnerabilidad material. Todo puede ser reemplazado, destruido, etc. No tiene la rigidez de una estructura. Hay otro aspecto importante en esta ambigüedad del signo y la realidad: la borrosa frontera entre artista y curador.

I.K.: Como se ha probado que es posible producir pinturas malas, mientras se conservan altos ideales, su relevancia radica no en ser pinturas, lo que requiere unas habilidades tradicionales –ta-

lento, entrenamiento, energía y demás—, si no en el ensamble de combinaciones, es decir, en una actividad que requiere la habilidad de un director o incluso de un curador. Esto es un aspecto de gran importancia. Por un lado, el artista debe pintar y elaborar (materialmente) sus instalaciones. Muchas instalaciones requieren un alto grado de destreza técnica. Por otro lado, el artista debe salir de su ensimismamiento, mirarse desde afuera y cumplir con una función cercana a la del director o curador, combinando los resultados de su trabajo. Algunas veces toma el papel de artista, otras veces lo deja.

B.G.: A lo largo del siglo XIX el artista trabajó al nivel de signos (Courbet y Manet —fue muy acertado nombrarlos— eran artistas semióticos a la *n* potencia y nosotros lo sabíamos a la *n* potencia)... Entonces, el escepticismo se adueñó de la situación y el artista comenzó a alejarse paulatinamente de los signos, del poder a lo material. Es decir el artista se empezó a ver a sí mismo como un procesador de materiales, como alguien que solo trabaja con materiales. En este punto el curador empieza a desempeñar un papel fundamental. En la Unión Soviética este papel lo cumplía el Partido Comunista, que actuaba como curador. En occidente eran el coleccionista y el curador de museo los que empezaron a ocupar una posición primordial. Maiakovski escribió “Procesamos material”. ¿Qué se debía hacer con este material? Eso era un problema del Partido. El curador se apropió de la esfera del poder, de la esfera del significado. Creo que la instalación es en parte un deseo por despojarlo de esta función...

I.K.: O duplicarla.

B.G.: En el momento en que la instalación recupera el signo, la instalación se convierte en una exposición.

I.K.: Ese es mi punto de partida. La instalación como algo absolutamente natural —y una instalación es universalmente percibida como algo natural: nadie se sorprende ante unos baldes en el piso o latas en repisas, como en el trabajo de Beuys, Steinbach y otros— la instalación inexorablemente apareció cuando el mundo estaba saturado de exposiciones. El mundo esta literalmente invadido

de exposiciones —desde carros hasta antigüedades. La instalación apareció como el engendro inevitable de esta locura expositiva. Las exposiciones son una rutina hoy: todo el mundo exhibe algo, desde botas (como vimos hoy en la Puerta de Brandemburgo) hasta grandes exposiciones mundiales, pasando por equipos electrónicos. El mundo entero colma estas exposiciones. Una instalación (y estoy citando a Sasha Rappoport) es una obra estética que gira entorno a su propia exhibición. De ahí que sea, también, una respuesta a las exposiciones hechas por curadores. Un curador puede producir una buena exposición pero, como regla, el artista nunca estará satisfecho con la forma como es exhibido su trabajo. Sin embargo, ¿quién le impide organizar una exposición con sus propios trabajos, sus propias esculturas, etc.?

B.G.: El artista compite con el curador al volverse su propio curador. Le arrebató el poder significativo del signo [sic.]. Deja de trabajar únicamente con materiales para determinar el principio organizador del material.

I.K.: Estoy de acuerdo. El artista supera el sistema pre-capitalista de la división del trabajo: he pintado el cuadro y tu, Iván Petrovich, debes colgarlo, ilumínalo bien, cuélgalo al lado de la ventana... Es decir, el artista sencillamente no confía en nadie y planea crear su propia firma para manufacturar pinturas, exhibirlas y así volverlas genuinas y originales para el comprador.

B.G.: A propósito de este último punto (la validación de las obras). El arte moderno es, sobre todo, el arte del mercado. Está definido por el mercado del arte moderno. Pero este mercado (¡no sé cuál haya sido tu experiencia!) está, por lo menos en un nivel, en contravía de la instalación. Por supuesto, uno puede decir que Beuys es una excepción, pues tenía un peso comercial y hacía instalaciones. Pero con todo, es, en alguna medida, poco comercial. ¿Estás de acuerdo?

I.K.: Mi experiencia es que no es en lo mas mínimo comercial. Y no solo desde el punto de vista de la transacción. Es poco comercial desde el punto de vista de la conservación y del valor del acto artístico, pues todo el que haga una instalación sabe que será destruida y no puede ser

restaurada. Esto se debe a que el acto de crear una instalación es la manipulación de elementos plásticos tan sutiles que, exceptuando al artista, nadie puede repetir la instalación, aún contando con una fotografía muy precisa. Las exposiciones de Beuys, reconstruidas a partir de fotografías o de la memoria, no dan una idea de lo que eran. Todos lo saben.

B.G.: Precisamente. Los bienes tienen significado solo si retienen su identidad.

I.K.: Claro! Pero eso no detiene al artista. Usted puede atribuirle lo que quiera, pero lo fundamental sigue siendo la destrucción del principio creativo más importante –la destrucción de la creatura amada, hecha de su sangre y emoción. Justifico este impulso autodestructivo en virtud de la juventud de este género. Estamos viviendo las etapas iniciales de esta forma artística, que es lo suficientemente joven y entusiasta como para ser capaz de un gran sacrificio en nombre de su surgimiento. Tal jovialidad y, en ese sentido, aceptación apasionada de su propia destrucción muestra que los artistas más importantes de este género son personas serias que creen firmemente en la fuerza mágica de lo que hacen. Todos estos artistas, particularmente Beuys, Kounellis, Merz y Kienholz, son personas extremadamente serias. No consideran sus objetos fantasmas, sino objetos más que reales, es decir, capaces de producir acciones mágicas muy poderosas.

B.G.: Uno no ve eso en Haim Steinbach, como artista de una generación más reciente, o en Jeff Koons. Koons, por ejemplo, hace unas instalaciones muy fuertes, pero de una naturaleza muy distinta.

I.K.: Eso puede ser atribuido en parte a su orientación norteamericana que tiende más hacia el efecto producido que hacia su calidad immanente.

B.G.: Esa es una compleja cuestión del *status* social del arte.

I.K.: Pero lo que estamos diciendo es un hecho: los artistas fácilmente consienten la no-preservación de sus instalaciones. ¿Porqué? No está claro.

B.G.: ¿Qué es no-identidad? ¿O no-preservación? Esa es precisamente la cualidad de la materia. El signo preserva su identidad, es indestructible. Pero

lo que me interesa es el *status* socio-psicológico de la instalación. Es decir Kienholz, Beuys, Merz, Kounellis y demás –estos, claro, están conectados a la estética de la pobreza o de la oposición política. Para ellos, la instalación como algo creado en un espacio social y conectado con las instituciones era, por supuesto, una forma de oponerse al mercado. Hoy, en cambio, existe la posibilidad de que la instalación se funda con el diseño. Por ejemplo, podría citar las vitrinas de los grandes almacenes. El hecho de que las calles de las grandes ciudades se conviertan en galerías y que en las tardes la gente pase horas mirando las vitrinas apunta a una tendencia que, creo, Kunz usó y, que hasta cierto punto, posibilita la integración de la instalación a un tipo de organización estetizante de la realidad, lograda por el diseño en el sentido amplio del concepto. En tal caso no tendríamos una alternativa al mercado sino un nuevo encanto de mercadeo: la gente compra ciertas cosas para poder participar de la instalación –tal como pasa en la alta costura parisina. No estaríamos tratando, entonces, con algo salido de la esfera de la pobreza, no un arte *poverta*, sino una instalación de riqueza. Cualquier instalación es fácilmente transformada en una instalación de riqueza.

I.K.: Si, pero eso no me parece muy posible, pues el medio en el que una u otra instalación funciona es bien conocido. En la práctica, esto puede ser una y la misma cosa. Se sabe que una instalación y muchas veces el arte objetual juegan este juego. Las pequeñas instalaciones de hoy introdujeron las cosas que están en las mesas, repisas y sillas, que inundan estudios, pero no peligran –no hay peligro en que sean vistos como meros objetos domésticos, pues se encuentran entre las paredes claramente identificadas de museos y galerías.

B.G.: Tomemos por ejemplo una pintura: una pintura puede ser usada en la vida privada, como un valor estético que adorna un apartamento. Entonces, el uso privado de las técnicas de instalación para lograr objetivos puramente estéticos no es imposible. Koons puede en parte ser una realización y en parte una reacción a esto; no lo descarto.

I.K.: Hay muchos ejemplos de la mezcla de estos medios. Sé que Schnabel esta decorando en este momento un almacén. He visto este almacén, que representa una instalación: cuatro vestidos cuelgan por entre las esculturas y las ventanas pintadas, que representan *objets d'art* y son la encarnación de[*glamour* de] la producción artística casi a nivel de galería. Es mas, el objetivo de tal instalación no está para nada disimulado –crear un efecto extremadamente elitista, ultra-caró.

B.G.: Tengo la sensación de que el uso comercial de la instalación va en aumento. Desde las ultra-pobres (como las clásicas instalaciones de los sesenta y setenta) la instalación esta inclinándose hacia el lado contrario. Esta brincándose el nivel medio de la vida para volverse ultra-lujosa, ultra-cará. Esta sucediendo en el otro lado.

I.K.: ¿No estarás tratando de sugerir que este es el destino de la instalación, desplazarse gradual y vergonzosamente en esa dirección? El arte *Op* y cinético pereció de esa forma. La obra de Schöffer se convirtió en conjuntos de flamantes televisores, que forman una decoración arrítmica, de luces intermitentes...

B.G.: No creo que eso sea del todo posible porque la instalación no tiene una estética fija. La instalación es una forma muy flexible y por lo tanto no puede ser usada como un signo puramente estético. Si el arte *Op* y cinético fueron explotados, fue porque estaban basados en principios muy precisos

I.K.: Ambos fueron usados al punto de convertirse en signos.

B.G.: Eso es otra cuestión; la problemática de las instalaciones puede cambiar como resultado de esta super-estetización. Creo que el trabajo de Koons, Steinbach y otros representa un punto ambiguo entre estos dos extremos –son semi-pobres y semi-ricos. Siempre presuponen la segunda posibilidad de un arte ultra-caró –el nuevo lujo.

I.K.: Fabricando un conejo de acero inoxidable, por ejemplo.

B.G.: Es decir, hay una cierta tensión entre el tipo tradicional de instalación –ultra-barata y el nuevo tipo –ultra-caró. Pero creo que tu trabajo se encuentra en el paradigma de la instalación barata, el de la instalación clásica, que no se ve enfrentado a este problema.

I.K.: Me gustaría que así fuera. También creo, con todo, que la instalación eludiré este rápido desarrollo. Creo en su evolución a largo plazo. No será absorbida tan rápido. Creo que su novedad es un paradigma. La filosa novedad ontológica de la instalación es demasiado fundamental y sería como para que rápida y completamente asuma un carácter meramente decorativo. Que este proceso, no obstante, sé dé, es un buen síntoma, demuestra la amplitud y vitalidad de la instalación. Cuando apareció la pintura, habiéndose separado del fresco, apareció junto con formas decorativas como la miniatura, la pintura con incrustaciones, el dibujo y como artículo de lujo. En aquel momento la pintura no se podía distinguir de trabajos decorativos similares.

B.G.: O sea, que crees que una doble existencia similar no afectaría la instalación sino que por el contrario, le daría más dinamismo.

I.K.: Y entre más formas se desarrollen –a todo nivel– mejor.

Notas

1 *Nota de los editores:* Antes de emigrar al ‘mundo libre’ y debido al carácter subversivo (para el *soviet*) de su obra Kabbakov exponía sus obras en su estudio y a unos pocos amigos.

2 *Nota de los editores:* ‘zorra’ es una rudimentaria carroza tirada por un caballo en la que se transporta material de desecho. El término se usa en Bogotá, Colombia.

3 *Looking glass* en el original (en directa alusión al libro de Lewis Carroll).

AVINA

daros-latinamerica

STICHTING DOEN NATIONALE POSTCODE LOTERIJ

bahut achi

people unlimited
Hivos

FERIVA
Innovations with Social Capital

ARTS COLLA BORBAT DRY

lugar a dudas
calle 15Nte # 8N-41 tel: 668 2335
lugaradudas@telecom.com.co
www.lugaradudas.org
Cali, Colombia