

DEL MINIMALISMO A LA INSTALACIÓN

APORTES CONCEPTUALES EN TORNO A LA EXPERIENCIA DEL ARTE

Silvina Valesini

valesini2001@yahoo.com.ar

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Resumen

Como parte de una investigación más extensa que aborda a la instalación como dispositivo escénico, este trabajo realiza una lectura del arte minimalista, en tanto antecedente directo de la incorporación del espacio en la experiencia estética del espectador, y por lo tanto, central para entender la configuración de una nueva relación entre éste y la obra. Para eso, se revisa el texto crítico de Michael Fried, «*Arte y objetualidad*» (2004), en el que aparece por primera vez la adjetivación de *teatral* aplicada al arte contemporáneo, como expresión de marcada calificación despectiva. Se lo contrasta con las perspectivas de Hal Foster (2001) y de Georges Didi-Huberman (2010), que han revisado el trabajo de Fried y que han aportado aspectos significativos en torno al minimalismo. Los tres autores proporcionan líneas de análisis de sumo interés para la construcción de categorías conceptuales centrales para la comprensión y el análisis de las instalaciones.

Palabras clave

Minimalismo, instalación, espectador, experiencia.

Abstract

As part of a more extensive research that deals with installation as a stage device, this work addresses minimalist art as background of the incorporation of the space in the audience's aesthetic experience and, therefore, fundamental to understand the configuration of a new relationship between the audience and the piece of work. For this, Michael Fried's critical text «*Art and Objecthood*» (2004), in which the adjective *theatrical* applied to the contemporary art appears for the first time with a very derogatory meaning, is analyzed. It is compared to those perspectives of Hal Foster (2001) and Georges Didi-Huberman (2010), who have revised Fried's work and have contributed with significant aspects about minimalism. The three authors provide lines of analysis of great interest for the construction of main conceptual categories for the understanding and analysis of installations.

Key words

Minimalism, installation, audience, experience



El término *instalación* fue utilizado por primera vez por *Dan Flavin*, en 1968, para designar sus obras espaciales con tubos fluorescentes agrupados en formas de figuras simples, que daban un carácter inmaterial al espacio expositivo que los contenía. Se suele considerar, por eso, que las situaciones ambientales llevadas a cabo por los artistas minimalistas fueron las primeras experiencias del arte del *environment*: obras pensadas y realizadas en función del espacio, que otorgaban un carácter de experiencia única e irrepetible al hecho de exponer y a aquello que se exponía (Gush, 2000).

En su libro *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (2002), Rosalind Krauss presenta la idea de la evolución del objeto escultórico en el campo expandido, que problematiza las coordenadas en las que se encuentra suspendida en la contemporaneidad la noción de *escultura*. La categoría de *campo* flexibiliza sus contornos y permite una multiplicidad de producciones, entre ellas, la instalación.

De este modo, el campo proporciona al artista un conjunto finito pero ampliado de posiciones relacionadas que emplear y explorar, así como una organización de la obra que no está dictada por las condiciones de un medio en particular (Krauss, 2002: 302).

Es posible pensar que la lectura expansiva y lineal que ofrece Krauss, junto con la naturaleza frecuentemente tridimensional de la instalación, hayan sido factores determinantes en la tendencia a interpretar a ésta última como la evolución lógica del objeto escultórico (Sánchez Argilés, 2009). Javier Maderuelo también entiende a la instalación como forma escultórica expandida, pero más específicamente, como originada en un cambio de sensibilidad que experimentó la escultura minimalista al deshacerse del pedestal y al aproximarse al espacio del espectador, «rompiendo, así, la barrera, saltando del escenario al patio de butacas, donde se hallan los objetos de uso común» (Maderuelo, 1990: 76).

Sin embargo, el único *sopORTE* de la instalación es el espacio mismo –que es, según Boris Groys (2008), la condición más general del mundo material, en la que conviven el resto de los medios artísticos–. En consecuencia, nada parece privilegiar la

evolución escultórica por sobre la de otros medios y disciplinas (pictórico, arquitectónico, teatral, entre otros) con relación al origen de la instalación. Más bien, podríamos pensar que fueron los valores sobre los que se construyó el mundo occidental de posguerra los que dieron lugar a la emergencia de circunstancias y de condiciones contingentes que favorecieron la proliferación de significados híbridos, a menudo procedentes de disciplinas solapadas (Sánchez Argilés, 2009). Por eso, sin profundizar en su posible génesis, podríamos decir que la instalación contemporánea se fue delineando como resultado de una trama compleja de transformaciones y de desplazamientos conceptuales y formales que, hacia los años sesenta, gestaron un panorama ampliado de los espacios del arte.

La instalación, como disciplina híbrida, está configurada por diversas referencias; incluye arquitectura y performance en su parentesco, y también contiene diversidad de caminos de las artes visuales contemporáneas. Al cruzar las fronteras entre las distintas disciplinas, la instalación es capaz de cuestionar su autonomía individual, su autoridad y por último su historia y su relevancia en el contexto contemporáneo (De Oliveira y otros, 1994: 7).

El vínculo, comúnmente aceptado, que relaciona al minimalismo con la práctica de la instalación, invita a revisar los aportes y los debates teóricos que se gestaron en torno a él. No tanto como posible precedente histórico, sino con relación a algunos conceptos que, esgrimidos en esos debates, se han vuelto fundamentales para el análisis y la comprensión de las instalaciones.

Los objetos minimalistas marcan un punto de inflexión entre el arte de la vanguardia y el de la postvanguardia: no sólo constituyen «el último eslabón de una cadena de depuración y de búsqueda de la esencia de lo artístico propia del vanguardismo» (Pérez Carreño, 2003: 14), sino que también inauguran un proceso de pérdida del valor material del objeto y la paralela y creciente relevancia de sus condiciones de exhibición.

Para Francisca Pérez Carreño, la noción de arte minimal ha contribuido a organizar temporalmente el arte de los sesenta. Aunque por entonces aún no estaba institucionalizado el término

instalación –y se utilizaban otros, como ambientes, lugares e incluso esculturas–, la defensa de esta forma de hacer arte, que introducía nuevos procedimientos y materiales (muchos de ellos producidos industrialmente), evidenciaba una estrategia opositora a los criterios modernistas de Clement Greenberg (1979), por entonces el más influyente crítico de arte. Siguiendo el argumento reductivo de la vanguardia, la escultura minimalista tendió a la supresión de lo que consideraba accesorio, a través de la eliminación de la figuración y el pedestal y del cuestionamiento de otras convenciones, como la verticalidad y la unidad física del objeto. En el plano semántico, prescindió de todo contenido representativo y expresivo, lo que la convertiría, para sus detractores, en un arte vacío (Pérez Carreño, 2003).

El minimalismo podría considerarse, entonces, el último episodio en la historia de las vanguardias: tanto histórica como conceptualmente, se asumió como una superación crítica de los movimientos anteriores y como un último momento en la tarea autorreflexiva de la modernidad, de búsqueda de la autonomía y de las condiciones mínimas y específicas de lo artístico. Sus prácticas contribuyeron a disolver la separación entre las esferas del arte y la vida (antigua reivindicación de la vanguardia histórica). Al mismo tiempo, significaron un avance en la incorporación y en el aprovechamiento de los nuevos medios en el campo artístico, que contribuyeron a consolidar una nueva concepción –pretendidamente anti-idealista– del arte.

No obstante, la clasificación del minimalismo como movimiento de vanguardia fue cuestionada desde el primer momento en más de un sentido. Contra la progresiva erosión de la *pureza de la obra*, se alzaron voces reivindicadoras del arte formalista como el único verdaderamente moderno; entre ellas, la de los críticos Clement Greenberg y su discípulo Michael Fried (2004), para quienes los minimalistas resultaban enemigos y corruptores no sólo de la modernidad tardía, sino, también, del arte en sí mismo (Guash, 2000). Al respecto, Francisca Pérez Carreño señala:

Para Greenberg o para [Michael] Fried suponía precisamente el fin de la vanguardia entendida como la evolución crítica y en búsqueda de su autonomía de los diversos géneros artísticos. El minimal era, desde un punto de vista general, incompatible con una consideración idealista del

arte y de la obra de arte como creadora de una experiencia estética sui generis (Pérez Carreño, 2003: 115).

En cambio, los historiadores postformalistas ligados a la revista *October*, liderados por Rosalind Krauss, defendieron, a partir de los ochenta, la idea de que el arte minimal constituye la última corriente realmente vanguardista del arte contemporáneo, de la que se nutren las tendencias más valiosas del arte de los últimos tiempos, entre ellas, la instalación. Si bien reconocen su carácter crítico de la estética idealista, interpretan que esta lectura se realiza en el marco de la propia vanguardia.

El movimiento minimalista introdujo conceptos teóricos cruciales para la práctica y para el análisis de las instalaciones, principalmente, con relación a la incorporación del espacio circundante en la experiencia estética del espectador, y por lo tanto, centrales para entender tanto la relación espectador-obra como obra-entorno (Sánchez Argilés, 2009). Algunos minimalistas, como Robert Morris, se interesaron por cómo el espectador percibía e interactuaba con la obra de arte. En este sentido, Morris explica:

Se trataba de una confrontación con el cuerpo. Se trataba de la idea de que el objeto retrocede en importancia. De la participación en una experiencia completa que incluye el objeto, tu cuerpo, el espacio y el tiempo de tu experiencia (Morris en Kaye, 2000: 27).

Es con este movimiento que se comienza a entender a la obra como elemento generador del espacio, alejada de la idea de escultura autónoma. Su carácter, habitualmente modular y repetitivo, determinó una ocupación distributiva del espacio e incidió en la relación entre los elementos que formaban parte de ella. Así, cada una de las partes –en relación con otras– podía experimentarse como totalidad (Sánchez Argilés, 2009) y, de este modo, fue afianzándose la idea de lo *ambiental*, hasta convertirse en uno de los debates centrales que ocuparon a artistas, teóricos y críticos. Ana María Guash (2000) señala que, al margen de los distintos usos que se dieron al término *ambiente*, éste siempre implicó la existencia de un espacio envolvente, a través del cual el espectador podía trasladarse y desenvolverse. En *El arte último del siglo xx*, la autora explica:



Tal vez, la nota fundamental es la extensión y la expansión transitable de la obra en el espacio real. No se trata de una reproducción, sino de la instauración de una realidad en una situación espacial. Este espacio [...] afecta con una intensidad compleja a la actividad sensorial del espectador. Este se verá envuelto en un movimiento de participación e impulsado a un comportamiento exploratorio respecto del espacio que le rodea y de los objetos que se sitúan en él (Guash, 2000: 173).

De este modo, la práctica minimalista adquirió un carácter procesual y temporal que no sólo afectó la relación entre el creador y la obra, sino a las relaciones entre la obra, el espectador y el espacio circundante. La obra, como *presencia* con relación al espacio que la contenía, se hacía indisociable de la experiencia del espectador, arrancado ya del cómodo papel del *voyeur* y devenido parte constitutiva y estructural.

Michael Fried: la condena de lo teatral

La noción de *lo ambiental* dio paso a la de *lo teatral*, adjetivo que, con intención peyorativa, utilizó el crítico Michael Fried en su ensayo «Arte y objetualidad», publicado en 1967 en la revista *Artforum*. Fried utilizó el término *teatralidad* para denostar el trabajo temporal e interactivo de los minimalistas Donald Judd y Robert Morris, inaugurando un debate que ha generado múltiples análisis y refutaciones a lo largo del resto del siglo xx. Según el autor, un arte que dependía cada vez más de su situación en el espacio y en el tiempo era un *arte teatral* y, como tal, atentaba contra la autonomía de la auténtica obra moderna, la cual debía manifestarse independientemente de quien la contemplase.

Para él, los minimalistas no lograban trascender el nivel de lo literal; entendía que el afán por investigar los elementos mínimos de la escultura los había conducido a la producción de meros objetos, que no alcanzaban a crear una experiencia estética válida que permitiera percibirlos como obra de arte (es decir, no sólo como materia, sino como algo espiritualizado y cargado de sentido). Es por eso que el minimalismo –al que denomina despectivamente «movimiento literalista»– no formaría parte de la historia del arte moderno en

sentido estricto. Para Fried, como para Greenberg, la inclusión de la temporalidad suponía la violación de las categorías puras de la pintura y la escultura, ya que de esta forma la obra de arte se convertía en generadora de una *situación* que envolvía al espectador en la experiencia del tiempo y el espacio. Por eso, manifiesta:

La sensibilidad literalista es teatral porque [...] está relacionada con las actuales circunstancias en las que el espectador se encuentra con la obra literalista. Morris lo hace explícito. Mientras que en el arte anterior “lo que se consigue con la obra se localiza estrictamente dentro (de ella)”, la experiencia que se tiene del arte literalista lo es de un objeto en una situación –una situación que, prácticamente por definición, incluye al espectador (Fried, 2004: 179).

Los escritos de Greenberg y de Fried fijaron los términos de la discusión sobre los problemas que el minimalismo presenta para la estética moderna y vanguardista. Las categorías de *literalidad* y *teatralidad* fueron adoptadas por defensores y por detractores como señas de identidad del nuevo movimiento. Para los modernistas la falta de manipulación artística del material, de sintaxis, la carencia de contenido y el efectismo del minimalismo relegaban a sus obras a un lugar de pseudo arte (Pérez Carreño, 2003). Asimismo, la creciente relevancia de las condiciones de exhibición, su dependencia del espacio y de la institución, evidenciaba el carácter meramente aparente de su artísticidad.

Para Fried, la práctica artística que surge de la *reducción* minimalista se desplaza hacia relaciones externas, esencialmente variables, de las cuales el espectador es parte receptiva y actor. En ese marco, se encuentra inmerso en lo que designa como *teatralidad*, por oposición a la absorción en un principio de contemplación que lo conduce hacia una experiencia de plenitud (Fried, 2004).¹ Uno de los motivos en los que percibía la literalidad

¹ Es de interés señalar que, años antes de que Fried formulara este concepto, algunas obras pop habían comenzado a aproximarse a la misma idea, convirtiéndose en tridimensionales y proyectándose dentro del espacio real del espectador. Estas, sin embargo, prohibían la circulación del visitante, a diferencia de las instalaciones minimalistas que podían ser penetradas.

de los objetos era en su intervención material y concreta en el espacio del espectador.

Se dice que algo tiene presencia cuando exige al espectador que lo tenga en cuenta, que lo tome en serio –y cuando el cumplimiento de dicha exigencia consiste, simplemente, en tener conciencia de la obra y [...] actuar en consecuencia [...] el espectador es consciente de que guarda una relación indeterminada, abierta –y no rigurosa– como sujeto con el impasible objeto que está en la pared o en el suelo (Fried, 2004: 180).

Esa situación distanciada, indeterminada, abierta, que supone la presencia del objeto es equiparada por Fried con la que produce la presencia de otra persona, por lo que entiende que la experiencia de tropezar inesperadamente con objetos literalistas puede ser algo fuertemente inquietante, al menos momentáneamente. La literalidad no significaba que el objeto pasara desapercibido, sino, por el contrario, que llamara la atención sobre sí mismo, determinando una experiencia directa pero *inapropiada* sobre el espectador: por eso el arte minimal era *teatral*, artificioso, teatral en mal sentido (Pérez Carreño, 2003).

Fried considera que estos objetos eran teatrales porque carecían de entidad artística, descansando su éxito en la *puesta en escena*. De esta manera, «ofrecían a la audiencia una especie de experiencia perceptual realizada» (Fried, 2004: 40), una mera búsqueda de efecto. Así, las producciones minimales serían teatrales porque no conseguirían la unidad formal en sí mismas, con independencia de su inscripción espacial; por el contrario, requerirían de la colocación en un espacio (arquitectónico-escénico) compartido con los cuerpos de los espectadores. Como el teatro, reclamarían siempre una audiencia, sin la cual no llegarían a constituirse como obra. «Parece que depende del espectador, está incompleta sin él, le ha estado esperando» (Fried, 2004: 140). Claro que toda obra de arte exige de una participación activa del espectador, pero «de lo que se acusa al minimal es de que se convierta en arte sólo porque produce un efecto en el espectador» (Pérez Carreño, 2003: 201). Ese efecto, según Fried, sería causado por medio del antropomorfismo, es decir, por el uso instrumental del cuerpo humano.

El literalismo teatraliza el cuerpo, lo pone interminablemente sobre un escenario, lo hace extraño y opaco a sí mismo, lo vacía, mata su expresividad, le niega el sentido de finitud y en un sentido su humanidad (Fried, 2004: 42).

Pérez Carreño entiende que, de algún modo, Fried acusa a los objetos de poseer aura, de tener cierto poder de devolver la mirada. Porque aunque seriados (y, en ese sentido, desaturados), su aquí y ahora, su carácter único –y no sus propiedades estéticas–, llevarían al espectador a participar en la revelación de una presencia. En cuanto a su posible teatralidad, no serían sus cualidades estéticas o expresivas, sino su lugar en el espacio, la relación con el espectador o su tamaño, lo que las habría de convertir en obra de arte. Fried no cuestiona que la experiencia del objeto escultórico incluya una dimensión corporal (la propia del espectador, y la de los objetos), sino que el espectador se convierta en cuerpo consciente de sí mismo, pero como pura exterioridad.

No desaparece en la experiencia estética, sino que, como en un escenario, se ve viendo, no puede dejar de sentir que la obra está hecha para él y que sus movimientos han sido previstos y son inevitables. El espectador, que no puede evitar considerar la obra en relación a su propio cuerpo, abandona el estado de olvido de sí que exigía el concepto de interpretación moderno (Pérez Carreño, 2003: 203).²

Hibridación y contingencia

En los años ochenta, Hal Foster reivindicaría el arte minimal, al que las posiciones postmodernas tildaban de intelectualoide, frío y aburrido. En *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* (2001), publicado por primera vez en 1996, retoma el

² En cambio, para Rosalind Krauss, la conciencia corporal del espectador en el minimalismo manifiesta la superación de una concepción exclusivamente visual de la interpretación artística, en favor de una experiencia de tipo fenomenológico.



debate en torno a la experiencia del minimalismo, defendiendo su seriedad vanguardista. A pesar de su institucionalización, el minimal representa para él la resistencia en el seno de la institución artística a la fetichización del objeto y la ideologización de la cultura, por lo que, junto con Krauss, lo defiende como el auténtico continuador de los principios radicales de la vanguardia, señalándolo como una nueva apertura en el campo del arte, que contribuye a un deslizamiento de paradigma hacia las prácticas posmodernas (Foster, 2001).

Según Foster, el minimalismo constituye la arremetida más eficaz contra el vanguardismo formalista, representado en la crítica y la historia del arte de los sesenta por Greenberg y Fried. Entiende que Greenberg, como defensor de la autonomía artística, veía en el minimal un tipo de arte que, al vincularse a una determinada política institucional que le daba cabida, invalidaba sus eventuales poderes críticos, antiacadémicos y novedosos, prerrogativas éstas de la auténtica vanguardia.³ A diferencia de Fried, Foster sostiene que el minimal no sienta sus bases en la sola idea de reducción, sino más bien en el desplazamiento hacia prácticas caracterizadas por mezclas y por hibridaciones que remiten a la idea de teatralidad. Considera que no se trata sólo de un arte del espacio sino un arte del tiempo que se redefine en términos de lugar, siendo esta particularidad la que lo aproxima al teatro.⁴ Entiende que el minimalismo privilegia una experiencia de tipo fenomenológico que trata de superar la dualidad metafísica de sujeto y objeto y «así, lejos del idealismo [...] complica la pureza de la concepción con la contingencia de la percepción, del cuerpo en un espacio y un tiempo particulares» (Foster, 2001: 44). En la transformación que lleva a la escultura a abandonar el pedestal y

resituarse entre los objetos, el espectador es devuelto al aquí y ahora, por lo que, explica:

En vez de escudriñar la superficie a fin de establecer un mapa topográfico de las propiedades de su medio, a lo que se ve impelido [el espectador] es a explorar las consecuencias perceptuales de una intervención particular en un lugar dado (Foster, 2001: 42).

Por eso, sostiene que el minimalismo tiende más a lo epistemológico que a lo ontológico, puesto que se basa más en condicionamientos perceptuales que en una esencia formal o un ser categórico. Al preocuparse por la dimensión temporal y por la recepción en el arte procesual, el minimalismo cuestiona el orden de la estética moderna, estrictamente espacial. Y al mismo tiempo anuncia un nuevo interés por el cuerpo, la presencia y la percepción, y por lo tanto, por el sujeto.

Asimismo, el autor, en una relectura de la obra de Michael Fried, entiende que para éste la amenaza minimalista consiste en «un intento por desplazar el arte tardomoderno por medio de una lectura literal que confunde la *presentidad* trascendental del arte con la *presencia* mundana de las cosas» (Foster, 2001: 54). De allí que Fried crea que el objeto minimalista es equiparable a un personaje disfrazado, una presencia que produce una *situación*, que, aunque provocativa, es extrínseca al arte visual.

Las hipótesis principales del pensamiento friediano están, para Foster, contenidas en la idea del minimalismo como práctica «incurablemente teatral», siendo que «el teatro es ahora la negación del arte». Estas afirmaciones ocultan la revelación sobre la naturaleza convencional del arte que llevarán a sus sucesores neovanguardistas a transgredir sus límites institucionales, negar su autonomía formal y anunciar su final. Al respecto, el autor explica:

Para Fried como para Greenberg, tal vanguardismo [...] lejos de ser una superación dialéctica del arte en la vida [...] obtiene el literalismo de un acontecimiento y objeto sin marco “tal como ocurre, tal como meramente es”. Fried llama a ese literalismo minimalista “teatral” porque implica el tiempo mundano, una propiedad que considera inadecuada para el arte visual. Así, aunque el minimalismo no amenace

³ Greenberg califica al minimal de arte pequeño burgués disfrazado de arte avanzado, por abandonar las convenciones de los géneros en las que a su juicio residía la especificidad de lo artístico.

⁴ El tema del *lugar* fue asumiendo cada vez más importancia y se estableció como una constante en el desarrollo del arte de los sesenta en todos los movimientos artísticos tanto de Europa como de América (povera, conceptual, y land art, entre otros).

la autonomía institucional del arte, el viejo orden ilustrado de las artes (las artes temporales frente a las espaciales) es puesto en peligro (Foster, 2001: 55).

Contradicción entre especificidad y presencia

En 1992, Georges Didi-Huberman, en una línea antropológica y psicoanalítica, aborda en *Lo que vemos, lo que nos mira*, una reflexión sobre el concepto de *presencia*, y revisa el debate en torno al minimalismo en la escena artística contemporánea. Aquí Didi-Huberman construye dos categorías de sujeto según su relación directa con los objetos del arte: el hombre de la creencia y el hombre de la tautología. En la actitud tautológica señala una voluntad expresa por no ir más allá de los límites de lo que se ve, empeñada en afirmar que un volumen no es otra cosa más que él mismo (Didi-Huberman, 1992). En esta pretensión de borrar toda evocación simbólica y atenerse únicamente a lo visible, este sujeto de la tautología parece corporeizarse en torno al arte conceptual, y especialmente al minimal, llegando a constituir el fundamento y el modelo del sujeto del arte contemporáneo.⁵

Lo habrá hecho todo, ese hombre de la tautología, para recusar las latencias del objeto, afirmando como un triunfo la identidad manifiesta –mínima, tautológica– de ese objeto mismo: “Este objeto que veo es lo que veo, un punto, eso es todo”. Lo habrá hecho todo, en consecuencia, para impugnar la temporalidad del objeto, el trabajo del tiempo o de la metamorfosis en el objeto, el trabajo de la memoria –o del asedio– en la mirada [...] lo habrá hecho todo para recusar el aura del objeto (Didi-Huberman, 1992: 21).

Ese es el espíritu con que artistas, como Judd, Morris y Flavin, entre otros –en un intento de llegar al grado cero de significación–, dieron auge a esa corriente de objetos específicos y auto-referentes.

⁵ Por el contrario, la actitud de la creencia encuentra en la experiencia de ver un «algo Otro», que la nutre de un sentido teleológico y metafísico (Didi-Huberman, 1992: 23).

Objetos simples, tautológicos, que se proponen eliminar toda ilusión y exigen ser vistos sólo por lo que son, por lo que dejan ver, privados de toda imaginaria o elemento de creencia. Objetos que no ocultan nada, que no se ofrecen como simulacro, sino que simplemente se exponen para ser vistos, sin construir espacios ni tiempo más allá de sí mismos. Didi-Huberman los describe, además, como objetos estables, en la medida que se los construye como insensibles a la marca del tiempo y de cualquier posible proceso de metamorfosis que pudiera determinar un cambio de sentido:

Nada de interioridad, por lo tanto. Nada de latencia. Nada, tampoco, de ese «recogimiento» o esa “reserva” de la que nos habló Heidegger al cuestionar el sentido de la obra de arte. Nada de tiempo, en consecuencia, nada de ser, únicamente un objeto, un “específico” objeto. Nada de recogimiento, por lo tanto, nada de misterio. Nada de aura (Didi-Huberman, 1992: 34).

Sin embargo, pone en cuestión lo que denomina el dilema de lo visible, señalando que los enunciados tautológicos no logran sostenerse. Por un lado, reconoce que los objetos minimalistas no representan nada como imagen, al suprimir todo proceso ilusionista o antropomorfo. Refiere, en concreto, al paralelepípedo de Donald Judd y señala:

[...] no representa nada en la medida misma en que no vuelve a poner en juego ninguna presencia supuesta en otra parte –cosa que en mayor o menor grado intenta toda obra de arte figurativa o simbólica, y toda obra de arte ligada en mayor o menor grado al mundo de la creencia– [...] se da allí, frente a nosotros, como específico en su propia presencia (Didi-Huberman, 1992: 35).

Por el otro, observa que la apelación a la cualidad de *ser*, la evidencia que se asigna al objeto, es tan abrupta, fuerte y específica como la del propio sujeto, puesto que se inscribe en el mundo fenomenológico de la *experiencia*.

La fuerza del objeto minimalista fue pensada en términos fatalmente intersubjetivos [...] el objeto se pensó aquí como “específico”, abrupto,



fuerte, indomitable y desconcertante, en la medida misma en que, frente a su espectador, se convertía insensiblemente en una especie de sujeto (Didi-Huberman, 1992: 37).

Didi-Huberman recupera y profundiza en este sentido la perspectiva de Robert Morris, para quien el objeto minimal era un término, pero no en el sentido de un punto sin retorno, sino un elemento diferencial en una relación, una variable en una situación y, por tanto, un «cuasi-sujeto», equivalente a una definición del actor o doble.⁶ Es decir que, paradójicamente, tras intentar eliminar toda ilusión, el objeto minimalista deviene obra formada por una red de relaciones. Esta paradoja –sostiene– no es sólo teórica sino también visualmente perceptible, y se encarna en la contradicción entre *especificidad* y *presencia*. Por eso, sigue su rastro en el debate entre Donald Judd y Michael Fried: donde, por un lado, la pretensión de *especificidad* formal condujo a la literalidad de los volúmenes y –a través de ella– a la supuesta transparencia semiótica de una concepción tautológica de la visión; y por otro, la vocación por la *presencia*, la puesta en *situación* del objeto con respecto al sujeto, condujo a una pretendida opacidad propia de una experiencia intersubjetiva.

Este análisis –indica Didi-Huberman– conduce a Fried a diagnosticar acerca de la naturaleza fundamentalmente antropomórfica del objeto minimal, cuestión que se halla en la base del uso que hace de la categoría de lo *teatral* en las artes visuales, denunciando el ilusionismo teatral a través del que los objetos minimalistas imponen al espectador «su insoportable presencia».

Allí donde Judd reivindicaba un arte no relacional por no ser expresionista, Fried por su parte no verá más que una pura y simple relación puesta en escena entre objetos y miradas. Allí donde Judd afirmaba la

⁶ Refiere a la obra/performance de Morris de 1961: una columna erguida de madera de 2.5 m de alto por 0.60 de ancho, en un escenario, que, pasados 3 minutos cae; minutos más tarde, cae el telón. Muchos críticos afirman que una presencia teatral análoga perdura en la producción posterior de Morris, pese a haber abandonado el escenario y comenzado a compartir el espacio del espectador.

estabilidad y la inmediatez temporal de sus “objetos específicos”, Fried ya no verá sino una temporalización compleja e infinita, penosa y contradictoria, dramatizada e impura (Didi-Huberman, 1992: 44).

Reflexiones finales

Lo expuesto hasta aquí evidencia el papel fundamental que ejercieron los objetos minimalistas en el cambio de relación de la obra con el espacio circundante y en la valorización de la experiencia singular del espectador. Desde entonces, fue haciéndose innegable que el espacio en que se inscribe la obra contribuye a gestarla y definirla, en tanto que esta, a su vez, determina una particular percepción de dicho espacio, avanzándose en la conversión del espacio de exposición en escena.

En ese marco, la inclusión del espectador no sólo comprende a la obra en sí, sino también a la dimensión espacial y a su propia actividad en relación a ambas. Y aunque de momento no supone una experimentación corporal tan directa constituye, sin dudas, un antecedente que se actualizará años más tarde en el caso de las instalaciones inmersivas. En ellas, de hecho, se llegará a desdibujar la frontera entre lo percibido y el que percibe, en la medida en que el espectador adopte un doble papel: de sujeto observador y de objeto de representación, que se integra en un espacio habitable, en el que no sólo los objetos, sino también su propio cuerpo son reconfigurados como obra.

Si Fried entendía que con la teatralidad la escultura veía enturbiado su sentido específico, la evolución de esta noción significó una ampliación enriquecedora del contexto del espectador y sirvió como herramienta para la disolución y para la reconstrucción de sus márgenes (Krauss, 1977). Por eso, es interesante observar cómo y con qué fines estéticos, la teatralidad, la presencia y algunas otras categorías vinculadas al espacio escénico y al tiempo dramático, son recuperadas, apropiadas y resignificadas en el terreno del arte de nuestro tiempo, al punto de revertir el sentido peyorativo que se asignó al término *teatral* en las experiencias minimalistas, hasta transformarlo en adjetivación fundante de las prácticas artísticas contemporáneas.

Referencias bibliográficas

- De Oliveira, N.; Petry, M. y Oxeley, N. (1994). *The installation art*. Londres: Thames and Hudson.
- Didi-Huberman, G. (1992). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- Fried, M. (2004). *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- Greenberg, C. (1979). *Arte y cultura. Ensayos críticos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Guash, A. (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial.
- Kaye, N. (2000). *Site-specific art. Performance, place and documentation*. Londres: Routledge.
- Krauss, R. (1977). *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid: Akal.
- Krauss, R. (2002). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Forma.
- Maderuelo, J. (1990). *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*. Madrid: Mondadori.
- Pérez Carreño, F. (2003). *Arte minimal. Objeto y sentido*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- Sánchez Argilés, M. (2009). *La instalación en España, 1970-2000*. Madrid: Alianza.

Referencias electrónicas

- Fried, M. (1967). «Arte y objetualidad» [en línea]. Consultado el 2 de julio de 2015 en <<http://revista.escaner.cl/node/6187>>.
- Groys, B. (2008). «La topología del arte contemporáneo» [en línea]. Consultado el 2 de julio de 2015 en <www.rojas.uba.ar/lipac/biblioteca/groys.pdf>.