AL VESTIGIO, UN CUERPO. REDENCIÓN Y MALDICIÓN DEL PASADO EN LA INSTALACIÓN[1]

Tomas Macsotay
Departament d'Humanitats. Universitat Pompeu Fabra, Barcelona

«Mondo Cane», obra que exhibieron Jos de Gruyter y Harald Thys en el pabellón belga durante la última edición de la Biennale, era una instalación que, cual una Mnemósine, pasea al visitante en un cubo blanco ante el cual aparecen frágiles muñecos identificados en la «guía al visitante» con tenebrosas historias sin mención de origen o veracidad. Es el caso de la extraña historia de «el Tonto» (Figura 1):

> [*The Fool*] Sabemos que el tonto tiene una edad mental de unos ocho años. Cuando visitaba el zoo con su tía, se quedaba embelesado con las criaturas nocturnas. Se quedó inmóvil durante horas, mirando fijamente a los ojos de una lechuza hasta quedar hipnotizado. Desde entonces, sólo canta las pocas canciones que recuerda de su infancia.[2]

1. Jos de Gruyter y Harald Thys, «el Tonto», figura en la instalación «Mondo Cane», Venecia, Biennale 2019.

1. Este artículo surge de un trabajo de investigación a dos tiempos: el programa Ramón y Cajal, RYC-2015-18371 (MINECO) y el proyecto colaborativo de investigación *Prehistorias de la Instalación: del interior eclesiástico barroco al interior moderno*, código PGC2018-098348-A-100 (MCIU/AEI/FEDER, UE). Extiendo una palabra de gratitud a Pol Capdevila, Gerard Vilar y demás conferenciantes de las jornadas «Quién teme a la historia en el arte contemporáneo» por sus aportaciones y comentarios.

2. *Mondo Cane. Visitors' Guide*, 2019, p. 12: «We know that the fool has a mental age of around eight. When visiting the zoo with his aunt, he was entranced by the nocturnal creatures. He stood stock-still for hours on end, staring into the eyes of a barn owl until hypnotized. Since then, he only sings the few songs that he can remember from childhood».

Nuestros encuentros con el Tonto y sus compañeros, frágiles muñecos con ojos inánimes de botón, no delatan a primera vista que ocultaban un infierno personal. Sus historias son una extraña calidad de pretérito pluscuamperfecto de subjuntivo —una amalgama de cuento de cuna, leyendas urbanas o informe forense sin rastros de veracidad, pero impregnados de una extraña plausibilidad—. Otro ejemplo, el de Ernst Wollemenger, quien se unió a la Seguridad del Estado de la RDA (Stasi) en la República Democrática Alemana en 1953 (Figura 2):

> [Ernst Wollemenger] Su jefe (la Stasi) le apreciaba por su excepcional atención, su capacidad de análisis y su memoria enciclopédica. Con sus tres maletas marrones, siempre se colocaba en las estaciones, en las paradas de autobús o en los aeropuertos. A veces se quedaba parado en una esquina de la calle, pretendiendo esperar un taxi. De este modo, Ernst Wollenmenger espió a cientos de miles de transeúntes al azar a lo largo de los años. Conocía los movimientos de todo el mundo en la RDA. Anotaba meticulosamente sus descubrimientos en cuadernos azules que guardaba en tres maletas. Una vez al mes, se presentaba en el cuartel general de la Stasi en Berlín Este, donde volcaba la maleta marrón sobre el escritorio de su jefe con las siguientes palabras: "Viel Spass damit! Bis nächsten Monat!".[3]

2. Jos de Gruyter y Harald Thys, «Ernst Wollemenger», figura en la instalación «Mondo Cane», Venecia, Biennale 2019.

3. *Op. cit.,* p. 6: «[Ernst Wollemenger] He was valued by his employer (the Stasi) for his exceptional attentiveness, analytical ability and encyclopaedic memory. With his three brown suitcases, he always took up his position in stations, at bus stops or in airports. He would sometimes stand on a street corner, pretending to be waiting for a taxi. In this way, Ernst Wollenmenger spied upon hundreds of thousands of random passers-by over the years. He knew the movements of everyone within the GDR. He meticulously noted down his findings in blue notebooks that he stashed in three suitcases. Once a month, he reported to Stasi headquarters in East Berlin, where he would tip out the brown suitcase onto his boss's desk with the following words: "Viel Spass damit! Bis nächsten Monat!".»

El modo en que «Mondo Cane» enmarcó lo que podrían haber sido antaño unos malditos era el de un calabozo. Celdas y rejas nos protegen de ellos, pero no les restan presencia —el visitante queda observado por los cautivos, que sólo pueden mirar a ese ámbito regular y libre que se encuentra fuera de la celda (Figura 3)—. Como explican Gruyter y Thys, el encarcelamiento de estos pálidos malditos es una repetición irónica.[4] En ello los artistas han querido sugerir los infortunios de los cuerpos de ilegales, las minorías depauperadas y fugitivas cuyas vidas, a las alturas del siglo XXI, permanecen sin salida.[5] Pero la empresa de «Mondo Cane» es la de trastornar y complicar los mecanismos de compasión o implicación política que tales cuerpos habrían producido de haber sido incorporados en el pabellón belga. Los cuerpos que sí vemos pertenecen a un catálogo incontrovertiblemente europeo y blanco que más difícilmente se dejará «desenmascarar» en clave de un sistema opresivo. El catálogo de personajes con sus historias completa más bien un parque temático de insularidad, clausura y miseria en las profundidades de la anonimidad histórica. La repetición irónica nos suministra a la vez una fantasía y un pretérito pluscuamperfecto: por un lado, la fantasía distorsionante de Europa como lugar de acogedora familiaridad cultural y sencillez poblana, y por el otro, el más que probable relato de existencias y vidas malditas cuyo hostigamiento final (pero seguramente no su peor experiencia) sería el total olvido.

3. Jos de Gruyter y Harald Thys, Varios grupos y vista de celdas en «Mondo Cane», Venecia, Biennale 2019.

4. «*MONDO CANE* presents itself as a local folkloric museum that displays the human figure. Silent, pale and frightened, the pavilion's inhabitants appear as aestheticized shells, stuck in a loop of formal activity that the visitor perceives as odd and out of touch with contemporary reality». *E-flux* (09/04/2019), en https://www.e-flux.com/announcements/257258/jos-de-gruyter-harald-thysmondo-cane/ [consultado: 19/02/2021].

5. *Op. cit.*

1. El retroceso de la instalación

Existe en cierto arte contemporáneo una figura amarga del pasado, y su articulación en la instalación es destacable: está ahí en las obras de Kent Monkman, un artista que en una obra como *Minimalismo* de 2017 se mofa de la similitud entre las cajas de aluminio industriales de Donald Judd y las camas de una celda carcelaria (figura 4)**.** En el interior de este espacio reside una especie de antiguo *cherokee,* miembro de los «first nations», cuyos descendientes, nos adelanta Monkman, pueblan de modo desproporcional las cárceles americanas.

4. Kent Monkman, «Minimalismo», instalación en varios medios, 2017.

Alegaré que «Historia» en estas instalaciones se manifiesta mediante un retorno deliberado a la condición medial de obras que funcionaron con completa independencia de determinados propósitos que acompañaron el auge de la instalación y la performance en el arte. La instalación practicada por Allan Kaprow, los espacios casi-chamanes de Paul Thek, o incluso los irónicos simulacros de «showrooms» de Oldenburg, extienden al visitante una apelación a que acceda, a que juegue, a que se relacione y, dadas las circunstancias ideales de recepción, que experimente una especie de entrada en los dominios más emancipados de su propia vida y aquella de su sociedad.[6] Desde el punto de vista de su presentación a un espectador somática y lúdicamente apoderado, hay una importante desconexión entre estos inicios de la instalación y el tipo de ambientes que nos depara «Mondo Cane» o «Minimalismo». Alegaré que los últimos protagonizan un retorno a formas de pre-vanguardia, recuperando ángulos de mira poco amables al espectador lúdico de Kaprow o Thek. En estos espacios, el espectador necesita protección. Encontrará que se le distancia (con rejas) y que su mirada agrede al cuerpo expuesto (con su exposición y vulneración forzosa): a veces el cuerpo desvanecido reaparece en una pantalla, como comentaré más adelante. Clave es entender que ese nuevo espectador de la instalación goza desde su libertad con el enjaulamiento de «especímenes» humanos, de figuras de alteridad que admite la lógica carcelaria —nada que ver, pues, con los saltos entre los neumáticos de Kaprow—.

No menos alarmante es la desarticulación en la gran tradición de la instalación artística heredera de los años sesenta que supone ese cuerpo situado en el lugar de la otredad, detrás de las rejas. Esos muñecos vestidos y retratados sin arte, en el caso de «Mondo Cane» animados además por simples mecanismos relojeros, forcejean por decirlo de alguna manera la puerta trasera de la historia de la instalación. Conectan con fenómenos más pedestres y justamente típicos de aquella sociedad aún marginada por su insularidad cultural: las atracciones de feria como *tableaux,* pinturas en tres dimensiones, que en una combinación de textiles, cera y relojería invitaban a sus visitantes a entrometerse en el mundo de los cuentos de cuna. Este género, ahora prácticamente olvidado, fue todo un pilar de la cultura popular europea desde épocas de la revolución francesa hasta inicios del siglo XX. Escultores de cera viajaban de pueblo en pueblo para exhibir escenas de crimen como ésta

6. Sobre este sentido de la instalación como apoderación del espectador, véase Ilya Kabakov, Margarita Tupitsyn y Victor Tupitsyn, «On the installation», *Art Journal* 58, 4 (winter, 1999), pp. 62-73. Una importante aportación en este sentido ha sido la de Fischer-Lichte, quien ha entendido que en muchas trayectorias artísticas se produjo un pasaje de la performance o happening a la instalación. La actuación del cuerpo en el espacio instalativo, otrora dominado por la presencia del artista, reaparece en estas instalaciones como espacio de posible activación. Véase Erika Fischer-Lichte, «Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur», en Erika Fischer-Lichte, Friedemann Kreuder e Isabel Pflug (eds.), *Theater seit den 60er Jahren: Grenzgänge der Neo-Avantgarde,* Tubinga-Basilea, Francke, 1998, pp. 1-20.

(Figura 5) y, como con muchos espectáculos de feria, su operación envolvente co-emergería con textos de consumo popular sobre crímenes recientes, como romances de ciegos, panfletos o boletines que vendían jugosas revelaciones sobre juicios a criminales, y más tarde la prensa amarilla.[7]

5. *Tableau* con figuras de cera, en una reconstrucción del siglo XIX de Marie Grosholtz, conocida como «Madame Tussaud, colectando cabezas guillotinadas en París». Previamente «Chamber of Horrors», Museo de cera de Madame Tussaud, Londres.

Más aún que la obra de Kaprow, estos fenómenos de feria y de diversión urbana serían importantes antecedentes de «Mondo Cane» y de las celdas y construcciones de Monkman, y eso no únicamente en un sentido artístico, sino de modo muy singular en uno tecnológico. Reaparecen en algunos muñecos móviles de «Mondo Cane» una invención del siglo XVIII, como son los autómatas impulsados por relojería y escenificados en cajas escénicas que

7. Marie Grosholtz, conocida como Madame Tussaud, popularizó la utilización de cera para recrear crímenes y enjuiciamientos en su «Chamber of Horrors» (anteriormente conocido como el «Separate Room»), una dependencia de su colección de figuras de cera, que abriría sus puertas en Londres en 1802, alojándolos finalmente en un establecimiento permanente en 1835. El origen de una parte de sus cabezas de criminales sería el museo de cera inaugurado en 1781 en París, la llamada *Caverne de grands voleurs* de Philippe Curtis. A inicios del siglo XIX aparecen en su museo londinense los *tableaux,* espacios ambientados que reconstruyen crímenes y vidas de criminales, desde donde fue imitado por escultores en cera que viajaban por la provincia para exhibir escenas similares como atracciones en días de mercado o ferias. Véase Pamela Pilbeam, *Madame Tussaud and the History of Waxworks*, Nueva York, Hambledon and London, 2003, y David McCallam, «Waxing Revolutionary: Reflections on a Raid on a Waxworks at the Outbreak of the French Revolution», *French History* 16, 2 (2002), pp. 153-173.

cuentan una breve «historia» mediante cambios de luminosidad dramática o dioramas. Tenemos otro importante hilo conector con estrategias combinadas: museos etnológicos que también son dioramas y museos de cera, y que en casos históricos como los «Indian Galleries» o los «Egyptian Rooms» de Londres incluían aldeas primitivas, incorporadas en el recorrido museístico o bien, como en el caso de las exposiciones universales, dispuestas en un modo similar al de un zoo (Figura 6).[8]

L'ILLUSTRATION,

JOURNAL UNIVERSEL.

Courrier de Paris.

6. Portada con representación de una aldea en Catlin's «Indian Gallery», *L'Illustration. Journal Universel,* 26/04/1845.

8. Sobre la «Indian Galleries» de Catlin, véase George Gurney y Therese Thau Heyman (coords.), *George Catlin and His Indian Gallery*, Washington, DC, Smithsonian American Art Museum, 2002; Benita Eisler, *The Red Man's Bones: George Catlin, Artist and Showman,* Nueva York, W. W. Norton, 2013; Jane M. Roos, «*Courbet*, *Catlin*, and the Exploitation of Native Americans», *Tansatlantica. American Studies Journal* 2 (2017).

No cabe duda de que sus visitantes son mirados en la actualidad de reojo: ellos enhebraban la curiosidad ilustrada con el susto, la burla o el asco, cómplices en un espacio de un confinamiento —véanse el ejemplo de las «Indian Galleries», que reclutaban a indígenas asentándoles en París como personal de trabajo— basado en la explotación económica. Si las jaulas no siempre eran reales, el entendido implícito era el de un sometimiento físico o psicológico del cuerpo exhibido a la mirada del visitante. Este último se situaba en una esfera de permisividad que le reservaba una plena autoconciencia como sujeto «civilizado» y europeo, mientras que el primero se debía conformar con una existencia como mera apariencia, como superficie portadora de datos documentales.[9] Ocurrió así en la exposición universal de Chicago de 1893, la cual incluía una reconstrucción de un pueblo e individuos de etnia Sami, una comunidad que habita el norte de Escandinavia. El rastro documental de esa exposición humana incluye una foto de una niña recostada sobre un trineo, utensilio que funcionaría como huella de una actividad de día a día que el recinto en Chicago, desde luego, no le permitía desempeñar activamente. Esta niña, con su indumentaria y su feminidad «tachada», como realza un comentario de prensa, debía escenificar con su cuerpo e indumentaria la vida material y mental de este pueblo asentado en el círculo ártico (Figura 7).

7. Imagen fotográfica de una niña con indumentaria Sami, parte de un reportaje del pueblo de Laponia de la Exposición Universal de 1893, Chicago.

9. Véase Erika Fischer-Lichte, *op. cit.*, que sugiere que la activación del espectador como agente performativo en la instalación confiere a los objetos que forman parte de ella un papel híbrido, a medio camino entre escenografía, obra de arte y documentación.

Es importante no despreciar el sentido artístico de esta genealogía, ya que hablamos en todos estos casos de espacios envolventes. Interesa que las soluciones materiales de estos expuestos etnológicos, atracciones de feria y museos de cera, siempre instalados en la búsqueda de lucro, pasaban por la inmersión del espectador en espacios no del todo clausurados, con tal de garantizar una experiencia de gran veracidad táctil, a la vez que curiosa, bizarra y visceral. En ese sentido, compartían tal vez menos con una sala de exposición de pintura y de escultura coetáneas, aquellas que permitían un divagar educacional entre imágenes, que con una esfera de reconocimiento visual que más que imágenes tramitaba evidencias. Me refiero a la esfera judicial. Los museos de cera y exposiciones etólogas nacían y se desarrollaban de modo paralelo a registros de cuerpos necesitados de supervisión policíaca. Como en la investigación forense, sus tablones forenses ofrecían evidencias etiquetadas en las cuales se documentaba violencia, pero también vidas que por su interés documental o por su desviación de la norma se veían sujetas a un espacio de clausura, confinamiento y observación.[10] Ni silencio ni consideración eran necesarios en estos arreglos expositivos, dando pie a la posibilidad que este «consumo» sensacionalista se diferenciase de una experiencia estética, aquella que se posibilitaba dentro de los nuevos espacios de museos de arte.

Se verá a finales del siglo XIX una proliferación de semejantes espacios como legítimas excursiones cultas, erigidas para la educación del público general, especialmente desde la Exposición Universal de París de 1889. Justamente en ese contexto, la reclasificación de seres humanos como «especímenes», «primitivos» o «salvajes» no siempre producía ese espectador forense y sensacional que anticipaban aquellas «jaulas».[11] En un incidente de 1889, uno de esos espectadores fue parte de la comunidad exhibida, como ocurrió al joyero senegalés Samba Laobé, que experimentó no poca indignación al visitar, en la explanada de los *Invalides* en 1889 (Figura 8), una reconstrucción de aldea senegalesa —transportada con chozas, mezquita de barro, edificio colonial francés y varios habitantes—.

10. Hay ciertos ecos aquí, desde luego, a la lectura que Foucault hace de la instrumentalización de la vigilancia en la sociedad europea desde la Ilustración. La relación no me parece del todo coincidente, por razones que elaboraré en futuras publicaciones. Véase Michel Foucault, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, trad. Aurelio Garzón del Camino, Siglo Veintiuno, 1976.

11. Véase, sobre las aldeas recreadas en exposiciones universals, Lynn E. Palermo, «Identity under Construction: Representing the Colonies at the Paris Exposition Universelle of 1889», en Sue Peabody y Tyler Stovall (coords.), *The Color of Liberty: Histories of Race in France*, Durham, Duke University Press, 2003, pp. 285-301; Gilles Boëtsch, Nanette Jacomijn Snoep y Paul Blanchard (coords.), *Human Zoos: The Invention of the Savage*, París, Actes Sud et Musée Quai Branly, 2012; Aaron Santesso, «Living Authenticity: The World's Fair and the Zoo», en Laura Hollengreen, Celia Pearce, Rebecca Rouse y Bobbie Schweizer (coords.), *Meet Me at the Fair: A World's Fair Reader*, Pittsburgh, ETC Press, 2014, pp. 41-51.

8. Edificio colonial francés dentro del Pueblo Senegalés, Exposición Universal de París, 1889, Foto: Library of Congress, Washington.

Viendo convertirse a sus compatriotas en objetos de exhibición, confesó a un periodista que «nos sentimos humillados (...) por ser exhibidos de esta manera, en chozas como salvajes: estas chozas de paja y barro no dan una idea de Senegal (...).» También comentó sobre la inclemencia de los comentarios de espectadores blancos, cuyos comentarios recogía el mismo periodista: «¡Qué simio! ¡Un monstruo! ¡Cielos, es feo! ¿Dónde está su reloj?». Laobé agregó que «olvidamos que se trata de personas y no de animales exóticos a los que observamos detrás de las vallas».[12]

2. La instalación y el género envolvente comercial

Artistas de la instalación, sea cual sea su motivo para aducir una otredad histórica, han estrechado los lazos con una esfera de cultura popular basada en la excitación de un espectador escabroso e indulgente, y que con frecuencia convertía ya no una recreación artística de costumbres y vestimentas exóticas, sino sus vestigios mismos e incluso sus vidas, en foco de atención. Tal

12. Hugues Le Roux, «Psychologue exotique», *L´exposition de Paris 1889: journal hebdomadaire* (July 27, 1889), pp. 170-171.

esfera de la cultura popular sufriría un declive por su explotación del cuerpo-espectáculo, al situar éste en un zoo, para ser asediado como radical y escalofriante alteridad. Pero a este resaltar de la singularidad deshumanizada en el objeto o cuerpo expuesto corresponde igualmente, en obras como «Mondo Cane» o «Minimalism», un segundo retorno histórico: un modelo de espectador osado que se puede manifestar como sitio de transgresión, abuso y ausencia de auto-reflexividad. Supone el retorno de una avenida que dentro del ámbito del arte tal vez se deseaba totalmente enterrada, que es mayormente ajena a la inicial historia de la instalación como fenómeno de vanguardia y post-vanguardia, y cuyo declive tiene lugar décadas antes del comienzo de la historia oficial de la instalación (que con marcadas excepciones no puede retroceder más allá de los años sesenta), pero que aun así se convierte una vez más en «posible» dentro de la instalación.

Esas raíces profundas quedan delatadas, por ejemplo, en la proveniencia del denominador del proyecto de Gruyter y Thys, «Mondo Cane», que viene a ser el título de un semi-documental de Paolo Cavara, Gualtiero Jacopetti y Franco Prosperi, perfilada en el año de su distribución, 1962, como experiencia gore y dando origen a un género de cine de explotación o sencillamente «perro», *cane*. El primer «Mondo Cane», el filme, adopta un recorrido viajero y rapsódico a lo largo de viñetas y expresiones culturales de todo el globo, yuxtaponiendo de modo provocador episodios de regiones remotas con escenas pertenecientes a una «normalidad» eurocéntrica. Pero su elección de situaciones a menudo viscerales o escabrosas, su introducción de una etnografía escenificada y por lo tanto fraudulenta, y su juguetona utilización de un narrador cómplice e irónico producen una fuerte provocación a afectos como la excitación, el asco, la risa y el horror. Gruyter y Thys enmarcan pues su instalación como una actualización del proyecto «perro», una exposición sensorialmente maximalista basada en la explotación sensacional y mendaz del «hecho social».

Pero esta dependencia explotadora y sensacional de la instalación no siempre depende de puentes hacia culturas del entretenimiento entre tanto cerradas al público contemporáneo. También a día de hoy persiste una interesante adecuación entre la esfera de la instalación artística y la esfera del aparato envolvente en su uso más bien pedestre o comercial —digamos pues, sin el intermedio de las infraestructuras ennoblecedoras de galería y mecenazgo institucional—. La cultura del entretenimiento ofrece ejemplos de acontecimientos inmersivos, y en ellos asistimos, propondré a continuación, a una serie de tendencias que los aproximan a la instalación artística. Como nos recuerda Anne Ring Petersen, es propio de la instalación que en él se diluye el umbral que normalmente separa al público o los espectadores (a continuación diremos visitantes) del acontecimiento cultural de un pedestal, un marco, o un escenario elevado con sus actores, su pantalla, su espectáculo audiovisual. La idea es que la ficción que rige en la obra se convierta

durante la función en una esfera física y participativa penetrable por parte de esta audiencia, que en ella se hace presente o en ella actúa, permitiendo que la experiencia sea aquella de un estado de transición. Se trata de la vivencia de un *rite de passage*, de una iniciación vivida como condición de individualidad exaltada, pero siempre ante ojos ajenos. Así lo entiende la misma Anne Ring Petersen, que toma prestado este concepto de estado de transición de antropólogos como Arnold van Gennep, aunque advertiría una incluso mayor resonancia con la teoría del hecho social liminal, elaborada por el antropólogo Victor Turner.

En la esfera comercial, la historia se presenta por un lado como escenario que sitúa al visitante dentro de la ficción de un guion —ya sea, como en el ejemplo londinense de «Secret Cinema» situándolo únicamente al margen de una función cinemática, consensuando la ficción o parodia de ficción que se producirá en el auditorio en base de una ficción fílmica ya conocida, ya sea, como ocurre en una experiencia envolvente en clave de *escape* como sería el ejemplo también inglés del «Permiso de Dante», organizado en los célebres espacios claustrados y clausurados conocidos como «The Vaults»—. En este último ejemplo el visitante es sometiendo a un guion aproximativo lleno de personajes demónicos, picando las sensaciones al tener que transitar entre varios espacios y situaciones —como en los círculos de los infiernos de Dante—.[13] Vemos que en algunos casos el público mira desde una distancia o se ve precipitado a asumir «protagonismo», pero rige aquí ya esa condición que inaugura la instalación, es decir, la opacidad del umbral que separaría obra de auditorio —con la consecuencia de que lo es también la trascendencia del visitante para la ficción que se erige en la cooperación entre «nuestra» esfera como asistentes y la esfera histórica evocada—.

Al otro extremo, en términos de género y registro solemne, de ese posible conducto entre instalación y esfera del entretenimiento, nos podríamos encontrar con instalaciones dedicadas a la memoria del profundo trauma histórico del Holocausto. Importantes ejemplos ofrece la obra de Christian Boltanski, pasando por su gigante instalación «Personas» en el Grand Palais (Figura 9) o su solemne recuperación de rostros de difuntos en una serie de delicados velos, en el Centre Pompidou hace apenas un año (Figura 10). En «Personas», Boltanski creó una montaña de ropa reconstituida como cúmulo casi piramidal, en signo de las vestimentas de cuerpos desaparecidos en los campos de exterminio. Un gancho de agarre alza parte de la ropa, para luego soltarla a lo alto de los montículos. Esta pirámide queda incrustada en un campo subdividido en formas geométricas por más acumulaciones de ropa, mientras el espectador escucha una grabación que capta latidos de

13. Los sitios web de «Secret Cinema» y «Dante's Furlough» son: https://www.secretcinema.org/ y https://www.thevaults.london/dantes-infurlough.

corazón y el sonido de trenes en sus vías.[14] Nos situamos ahora plenamente en la esfera del vestigio, aquella que enfatiza el detenimiento memorial y el recogimiento, si bien con su modo de agrupar fotos, prendas personales, sonidos corporales o las vías de un tren reclaman la ausencia del cuerpo desaparecido de una manera que nuevamente recupera las ambigüedades del espectador popular ante la escena del crimen.

9. Christian Boltanksi, «Personas». Instalación en varios medios, Grand Palais, 2010, Monumenta, París.

Semejante principio subyace la agrupación ya no artística de zapatos o gafas en el Museo de Auschwitz-Birkenau, o una instalación didáctica de Menashe Kadishman denominada «Shalekhet» (hojas caídas), que desde 2001 decora uno de los pasajes de tránsito del edificio Liebeskind del Museo del judaísmo en Berlín (Figura 11). Más de 10.000 placas de hierro dan cara a los ausentes y víctimas, sus rostros paralizados en gritos y horror. Si bien el visitante tiene la opción de no caminar sobre los rostros, es posible hacerlo, situando nuevamente al espectador en una posición que no se puede escribir de otro modo que una iniciación impactante en sentimientos de profunda culpabilidad. Incluso sin un importante elemento de ficcionalización, esa

14. Sobre Christian Boltanski, véase por ejemplo la entrevista de Irmeline Lebeer, *L'art? C'est une meilleure idée! Entretiens 1972-1984,* Nimes, Editions Jacqueline Chambon, 1997, que realza entre otros la profunda implicación de Boltanski con la etnología.

activación del acontecimiento de *mi pasaje* por la obra abre una importante dimensión que la instalación comparte con los actos comerciales: camino sobre los rostros de las víctimas ante la mirada de otros.

10. Christian Boltanski, instalación con archivo de difuntos, parte de la exposición monográfica en Centre Pompidou, París, 2019.

Vemos pues que la esfera comercial, la cultura popular y la instalación «memorial» comparten estrategias físicas y ficcionales, que no registros de reflexión y afecto. Aparece en la instalación como en el acto comercial envolvente una ficción de cautividad, retención y evacuación de cuerpos, mismo cuando se opera, como lo hacen Boltanski o Kadishman, mediante el juego de ausencias y de indexaciones corpóreas, de un archivo de vestigios. Pero asiste a los procesos envolventes aquí descritos también la tendencia a desplazar el eje de una ficción de obra al cuerpo móvil y «rodeado», es decir, observado, del visitante, desde el cual aparece una nueva oportunidad de ficcionalización recíproca con la obra. Se pueden distinguir en este proceso tres «cuerpos»: 1. La vida extinguida, que reaparece como proyección o como vestigio, pero siempre desde un archivo; 2. Mi permanencia ante el confinamiento de la vida desaparecida, o incluso mi acceso a una posición «cautiva» fingida en un drama inducido, y 3. Las miradas y actuaciones de otros visitantes, las cuales galvanizan el flujo entre la pertenencia al mundo, ya sea interior o exterior de la obra, las correspondientes posibilidades de ficcionalización, y aquella dimensión afectiva de mi «iniciación».

11. Menashe Kadishman, «Shalekhet» u «hojas caídas», 2001. Instalación con placas de hierro en el Museo del Judaísmo, Edificio Liebeskind, Berlín.

3. Operaciones de distancia en historia

Llegados aquí, sería interesante elaborar un modelo de la introducción de figuras históricas en la situación particular que hace posible la instalación. Es un tema por cierto que recibe mínima atención por parte de los dos estudios más importantes hasta la fecha, como son la teoría de la instalación de Juliane Rebentish y el estudio de su morfología y discurso crítico por parte de Anne Ring Petersen.[15] No obstante, facilita la lectura de términos como el de performatividad, resaltado en el caso de Petersen en su estudio *Installation Art: Between Image and Stage* (2015) como una de las claves de la instalación:

> El concepto de performatividad denota una producción o interacción sobre la que el sujeto no tiene pleno control; un encuentro con la obra como un acontecimiento que le ocurre al sujeto y en el que el objeto "hace algo" al sujeto.[16]

15. Anne Ring Petersen, *Installation Art: Between Image and Stage,* Copenhague, Museum Tusculanum Press, University of Copenhagen, 2015; Juliane Rebentisch, *Aesthetics of Installation Art*, Berlín, Sternberg Press, 2012. Véase también especialmente Erika Fischer-Lichte, *op. cit.* Los estudios de Claire Bishop y Alex Potts aportan importantes ideas sobre la vinculación entre la instalación como tipo de objeto y constelaciones como el cine o el interior escultórico. Véase Claire Bishop, *Installation art: a critical history,* Londres, Tate, 2005; Alex Potts, «Installation and Sculpture», *Oxford Art Journal* 24, 2 (2001), pp. 5-23; Alex Potts, *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist,* New Haven-Londres, Yale University Press, 2001.

16. «The concept of performativity denotes a production or interaction that the subject does not have full control over; an encounter with the work as an event that befalls the subject and un which the object "does something" to the subject.» Anne Ring petersen, *op. cit.,* p. 243.

El público que entra en una instalación tendrá una situación entre manos que le aleja de ese espacio neutro y contemplativo de la galería modernista, y que hace frente a una situación alejada de muchas de las características de ese silencioso y perceptualmente absorbente encuentro con el objeto-representación del alto modernismo. Como sugieren Petersen y Rebentisch, el visitante de una instalación se adentra en un paréntesis prolongado de experiencia y negociación. Advierte en la instalación un encuentro que se define como incontenible y divagante, poco apto para poder agotar en él de manera concluyente una estabilización de funciones o significados —impidiendo no sólo que sedimente una interpretación de lo encontrado, sino poniendo en juego además su propia función como visitante que ha accedido, sin poder detenerlo o remediarlo, a un teatro vivo—. Su visita *es,* en una parte no despreciable, la obra. Esa condición de visitante le hace a su vez observable e interpretable y forja desde una exterioridad ahora difícilmente localizable un escenario-imagen que en parte es definido por su propio cuerpo y su actuar dentro de la instalación.[17] Es desde esta acción teatral y llena de complicidades de la instalación que nos podríamos plantear la dificultad que aparece en la incidencia de figuras del pasado, cuando el proceso que las produce ha dejado de ser netamente constativo y representativo, para convertirse en una suerte de recreación performativa.

Jacques Derrida examinaría en su ensayo *Poétique et politique du témoignage* (2005) el problema del testimonio en términos que resultan nuevamente útiles para entender el problema de la historia. En este texto se plantea la condición que rodea la emisión de un testimonio, y sus ramificaciones para la producción de un texto poético. Desarticula la idea de una autentificación originaria de la historia, para encontrar en el mismo acto de presentar la evidencia la base de todo testimonio histórico: «tocamos una distinción sensible y fuertemente problemática entre el testimonio, la testificación [*témoignage*], el acto o la experiencia de atestiguar tal y como "nosotros" lo entendemos, y, por otro lado, la prueba; entre el testimonio y, por otro lado, la certeza teórico-conservativa».[18] Según indica Derrida, es imposible para cualquiera de los actores implicados en el testimonio encontrar la prueba o evidencia sin a la vez entrar en una relación que establecen entre sí. Por esa razón, el testimonio produce un escenario que ante todo es el de un tribunal de justicia. Llamado a prestar testimonio, el individuo que asume la posición de testigo recuenta una experiencia ante la presencia de un juez y con oyentes

17. Un panorama de las posiciones, temporalidades y campos de acción del «escenario» performativo, descrito desde un modelo antropológico, se detalla en Richard Schechner, *Performance Theory*, Londres, Routledge, 2004, pp. 1-24.

18. Jacques Derrida, «"A Self-Unsealing Poetic Text". Poetics and Politics of Witnessing», orig. «Poétique et politique du témoignage» (L'Herne, 2005), trad. Rachel Bowlby, en Michael P. Clark (Ed.), *Revenge of the Aesthetic. The Place of Literature in Theory Today,* Berkeley-Los Ángeles, University of California Press, 2000, pp. 180-202: 188.

en forma de jurado. Para dar autenticidad a su relato, hace falta que el testigo se haga presente, como indica Derrida, en tres registros: como una presencia a sí mismo, como una presencia ante el acontecimiento que memora, y como una presencia ante el oyente. Esta estratificación de lo antes vivido con su recuperación atestada por oídos ajenos co-emerge con la prueba. Más aún, la «certeza teórico-conservativa» que en él se genera depende de una repetición, ya que el oyente del testimonio queda enmendado a repetir el ciclo en un futuro, como testigo y re-contador del testimonio. El acontecimiento del testimonio no es pues una herramienta que es abandonada tras la obtención de pruebas finales, ya que es siempre a la vez vehículo de re-escenificación, y comprende como tal una interfaz en un acontecimiento.

Revisando las instalaciones dedicadas a una memoria traumática, como son las de Boltanski, Kadishman o el museo en Auschwitz-Birkenau, se aprecia el valor de este escenario forense. Los vestigios y rostros que merodean en estos espacios sugieren la posición del testigo —de ahí su ineludible presencia, su reclamo al espectador no como representaciones, sino como huellas indéxicas: las vestimentas una vez llevadas por las víctimas, los rostros que una vez sonrieron ante la cámara, o gritaron o lloraron—. Desde ahí, el encuentro con nuestros cuerpos como intrusos en su espacio se articula en el modelo derridiano como una transmisión de la voz del contador: espectadores u oyentes ahora, mañana testigos ante nuevos oyentes. Cabe realzar aquí que esta estrategia forense es común, como he notado antes, a las estrategias de museos de cera y exposiciones «vivientes» en el siglo XIX. También en ellos se impone una evidencia física que implica al espectador mediante un espacio envolvente o como mínimo contiguo con su propio espacio —en las aldeas y en las atracciones de feria la reconstrucción preferente era la de la habitación o el pasaje transitable, astutamente animado con relojerías e iluminación menguante, todo máximamente aproximado a nuestra esfera experiencial—.[19]

Su carácter de evidencia forense abre otra dimensión: la recurrencia de la ficcionalidad «porosa» en dirección de la audiencia, como ofrecen los acontecimientos envolventes del «Secret Cinema» en Londres, con sus recuperaciones de pasajes de la trama en el auditorio, o los *escapes* de guion, como era el «Permiso de Dante», normalmente, pero no únicamente, pertenecientes al ámbito comercial. Es importante asistir a las ambigüedades de tal ficcionalización, que emprende un desbordamiento de la obra no únicamente como presencia física sino como entramado narrativo, en el cual el visitante puede darse el placer o el estremecimiento de ser protagonista. Ante la aún potente idea de ilusión, que desde mucho ha servido para estigmatizar

19. Un examen detenido de los vestigios de la historia en estas obras requeriría un lenguaje que comulgue con modelos de observación antropológica, y que sea capaz de producir nuevos cuadros históricos, por ejemplo realzando aquello que comparten las prácticas de la presentación del vestigio con definiciones dogmáticas de la reliquia en por ejemplo San Agustín.

la cultura popular y el mundo del espectáculo, atribuyendo al espectador ya desde épocas de Bertolt Brecht y Walter Benjamin una pasividad dopada o sentimental, se extiende un complejo panorama de modalidades de visualidad ahí donde el medio envolvente habilita, justamente, la aparición de visitantes dispuestos a convertirse ellos mismos en el espectáculo, o experimentar una iniciación personal como protagonistas de un mito.

No son adecuados para hablar de los ejemplos que he mostrado la idea de ambientes sedativos, hipnóticos e ilusionismo sentimental.[20] Más convenientes me parecen las aportaciones que hace el psicoanálisis a la crítica de la instalación mediante su relato del deseo y la fantasía. Es particular del discurso psicoanalítico que en él se reúnen metáforas de espacialidad y proyección, en particular al elaborar la posición del imaginario y la fantasía como escenario en el cual el sujeto prospera en su camino al deseo. Resulta provechosa la lectura que de Lacan ha hecho Slavoj Žižek en su examinación del concepto psicoanalítico de fantasía, que define como «una superficie vacía, una especie de pantalla para la proyección de deseos». La fantasía alberga por un lado una trayectoria en un escenario vacío que debe aún recibir sus imágenes y ficciones, y por el otro lado se comporta como una pantalla —en analogía, desde luego, a la pantalla de cine— apta para reflejar los deseos del sujeto. Es la fantasía, a voz de Ziziek, una acción constitutiva del sujeto en su inserción en el mundo. No es correcto entenderla como un ente ya formado previo al recorrido por el espacio de objetos que en un momento operarán como vertientes de ese deseo.[21]

No es pues una simple ilusión el acontecimiento que acoge la fantasía —una afirmación que nos permite reconstruir la posibilidad de ese espectador desengañado pero carcelario que observa los fantasmas de Europa en «Mondo Cane»—. Y pese a que la instalación de «Mondo Cane» no contiene una pantalla, su extensión en la red es audiovisual: un mapa de naciones que nos permite «desencarcelar» a más espectros y fantasías. Como en el ámbito envolvente de estampa comercial, en «Mondo Cane» la «producción» tiende a llegarnos desde dos direcciones: la instalación llevada a la Biennale de 2019, un terreno de umbrales diluidos entre ficción y visionado de la obra, y el suporte tecnológico de la pantalla como potente creador de fantasmas del pasado.

Es desde esta confraternización entre el espacio de instalación y la pantalla que quiero mencionar una última obra perteneciente también ella al elenco de la Biennale 2019. Ed Atkins es un joven artista inglés cautivado por

20. Una importante crítica a la lectura que hacen marxistas como Adorno a las formas de la cultura popular, tocando también el papel de la otredad y el mito, en Andreas Huyssen, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Londres, MacMillan Press, 1987, pp. 16-62.

21. Slavoj Žižek, «From reality to the real», en John Storey (Ed.), *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader,* 4.ª ed., Harlow, Pearson Education, 2009. Véase también Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology,* Londres, Verso, 1989.

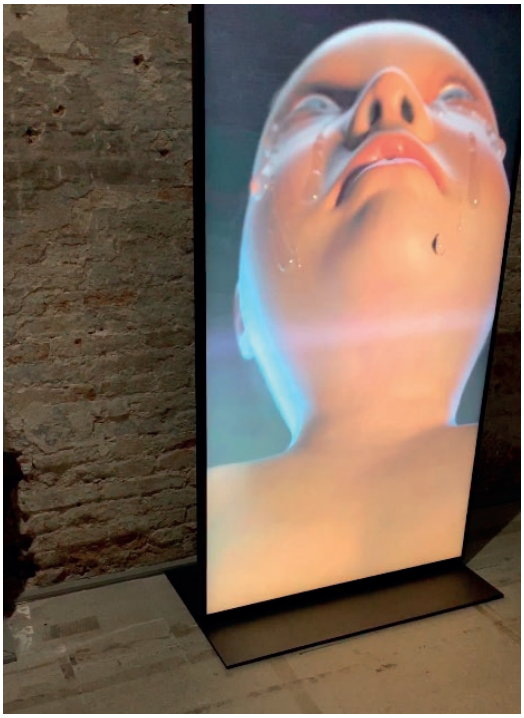
la reciprocidad entre cultura de masas y el espacio fantasmático que existe en el sueño individual.[22] «Ye Olde Food» transita este recorrido (Figura 12). Colocada al inicio del recorrido del Arsenale, ofrecía en su conceptualización una yuxtaposición casi paródica entre una propuesta boltanskiana, preñada de vestigio, y la exageración ilimitada de una fantasía histórica al servicio de un espectador interpelado por personajes muertos. Se imponía un numero de pantallas, que el visitante inspeccionaba en una situación más próxima al videojuego o la tecnología de realidad virtual que al cine. Es una obra que se recorre, sin centro neurálgico o punto de mira privilegiado que permita supervisarlo cómodamente. El núcleo de la instalación era a la vez anti-teatral y escénico: un denso bosque de indumentaria historicista como aquel que necesitaría una compañía de teatro. En el espíritu de Boltanski, ese guardarropa marca la doble ausencia de un cuerpo originario histórico y de un cuerpo de actor en su vestuario teatral.

12. Ed Atkins, «Ye Olde Food», instalación en varios medios, orig. 2017, Berlín; aquí en su nueva instalación en el Arsenale, 2019.

22. Mitch Speed, «"A plea for empathy": Ed Atkins opens up to Mitch Speed», Art-Basel, en https://www.artbasel.com/news/ed-atkins-avatars-animations-experimental-writing [consultado: 17/02/21]; Hans Ulrich Obrist, «Ed Atkins interview by Hans Ulrich Obrist», Recent Future Archive (24/02/2013) en http://www.recentfuturearchive.com/2013/02/ed-atkins-interview-by-hans-ulrich.html [consultado: 17/10/20]; «Something is Missing. Ed Atkins interviewed by Marc-Christoph Wagner in Berlin in October 2017», YouTube, en https://www.youtube.com/watch?v=H1iwLbwxKys [consultado: 17/10/20].

El apetito por ficción histórica que no logra satisfacer el vestigio (en este caso, el guardarropa) lo compensa la serie de pantallas, donde vemos dos ambientaciones, una de jardín, otra de interior, y dos primeros planos de «seres humanos» con la emoción a flor de piel y recreados en máxima definición (Figura 13). Cada fragmento corresponde a una ambientación histórica del siglo XVI, y sugiere, sin lograr cohesión ficcional, una única vida que transcurre entre bebé, niño y hombre, pero siempre azotado por la vida. Mientras el aparato virtual nos facilita un recorrido 3-D de cada uno de estos tres espectros, ellos se encuentran sumidos en inconsolable llanto y temor (Figura 14). Y desde la prisión de su pantalla suplican nuestra atención. Atkins, una vez más, nos sitúa como espectadores dispuestos a todo para dar cuerpo a nuestra fantasía: la proximidad física y el efecto de reciprocidad en la mirada identifican no únicamente las amplificaciones a las cuales la fantasía somete a estos cuerpos, sino también la cautividad del visitante en su sádica inspección de los cuerpos virtuales.

13. Ed Atkins, Momento de la secuencia con una cabeza de niño, «Ye Olde Food», instalación en varios medios, orig. 2017, Berlín; aquí en su nueva instalación en el Arsenale, 2019.



14. Ed Atkins, Momento de la secuencia con una cabeza de un recién nacido, «Ye Olde Food», instalación en varios medios, orig. 2017, Berlín; aquí en su nueva instalación en el Arsenale, 2019.

Los ejemplos aquí examinados señalan que la instalación está en proceso de retroceder más allá de su historia oficial, más allá de los años sesenta del siglo XX, para poner en circulación sus nuevas figuras de historia. Se esgrima un panorama de interrogación del cuerpo: el cuerpo desaparecido, el cuerpo espectral, mi cuerpo en el interior de la instalación, y las superficies que permiten asumir unas ficciones comunes. Se trata de un menos-que-museo consistiendo en una escenografía en la cual el público, interpelado como interlocutor o actor, es el menos-que-inocente consumidor. Las figuras de la historia se esgrimen pues en obras como «Mondo Cane» en el descubrimiento de una prehistoria de la instalación y del conjunto inmersivo: desde la curiosidad, el museo de cera con autómatas y luminosidad dramática, la atracción etnográfica y hasta la conversión de cuerpos en atracción espectacular. Esta prehistoria nos ayuda a comprender el valor del vestigio en monumentos al Holocausto, pero también una obra como la de Atkins, en su promiscua adaptación de la realidad virtual. Cautivando a sus usuarios, los vestigios y cuerpos de la instalación representan vías opuestas para (mal)lograr la convergencia del pasado con presente y futuro.

Referencias

Bishop, Claire (2005). *Installation art: a critical history.* Londres: Tate.

Boëtsch, Gilles (2012). Snoep, Nanette Jacomijn; Blanchard, Paul (coords.). *Human Zoos: The Invention of the Savage*. París: Actes Sud et Musée Quai Branly, 2012.

Derrida, Jacques (2000). «A Self-Unsealing Poetic Text. Poetics and Politics of Witnessing. Jacques Derrida». Trad. Rachel Bowlby. En Clark, Michael P. (Ed.). *Revenge of the Aesthetic. The Place of Literature in Theory Today.* Berkeley-Los Angeles: University of California Press, pp. 180-202. https://doi.org/10.1525/9780520923508-011

E-flux, 09/04/2019, en https://www.e-flux.com/announcements/257258/jos-de-gruyter-harald-thysmondo-cane/ [consultado: 19/02/2021].

Eisler, Benita (2013). *The Red Man's Bones: George Catlin, Artist and Showman.* Nueva York: W. W. Norton.

Fischer-Lichte, Erika (1998). «Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur». En Fischer-Lichte, Erika; Kreuder, Friedemann; Pflug, Isabel (eds.). *Theater seit den 60er Jahren: Grenzgänge der Neo-Avantgarde.* Tubinga, Basilea: Francke, pp. 1-20.

Foucault, Michel (1976). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. Siglo Veintiuno.

Gurney, George; Heyman, Therese Thau (coords.) (2002). *George Catlin and His Indian Gallery*. Washington, DC: Smithsonian American Art Museum.

Huyssen, Andreas.(1987). *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Londres: MacMillan Press.

Kabakov, Ilya; Tupitsyn, Margarita; Tupitsyn, Victor. (1999). «On the installation», *Art Journal*, *58*(4), 62-73. https://doi.org/10.1080/00043249.1999.10791966

Lebeer, Irmeline. (1997). *L'art? C'est une meilleure idée! Entretiens 1972-1984.* Nimes: Editions Jacqueline Chambon.

Le Roux, Hugues. (1889). «Psychologue exotique», *L´exposition de Paris 1889: journal hebdomadaire,* July 27, pp. 170-171.

McCallam, David (2002). «Waxing Revolutionary: Reflections on a Raid on a Waxworks at the Outbreak of the French Revolution», *French History*, *16*(2), 153-173. https://doi.org/10.1093/fh/16.2.153

Obrist, Hans Ulrich. «Ed Atkins interview by Hans Ulrich Obrist», Recent Future Archive, 24/02/2013, en http://www.recentfuturearchive.com/2013/02/ed-atkins-interview-by-hans-ulrich.html [consultado: 17/10/20]

Palermo, Lynn E. (2003). «Identity under Construction: Representing the Colonies at the Paris Exposition Universelle of 1889». En Peabody, Sue; Stovall, Tyler (coords.). *The Color of Liberty: Histories of Race in France*. Duke University Press, pp. 285-301. https://doi.org/10.2307/j.ctv1220qbg.18

Petersen, Anne Ring (2015). *Installation Art: Between Image and Stage.* Copenhaguen: Museum Tusculanum Press, University of Copenhagen.

Pilbeam, Pamela (2003). *Madame Tussaud and the History of Waxworks*. Nueva York: Hambledon and London.

Potts, Alex (2001). «Installation and Sculpture», *Oxford Art Journal*, *24*(2), 5-23. https://doi.org/10.1093/oxartj/24.2.5

Potts, Alex (2001). *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist.* New Haven-Londres: Yale University Press.

Rebentisch, Juliane (2012). *Aesthetics of Installation Art*. Berlín: Sternberg Press.

Roos, Jane M. (2017). «*Courbet*, *Catlin*, and the Exploitation of Native Americans», *Tansatlantica. American Studies Journal,* 2. https://doi.org/10.4000/transatlantica.11062

Santesso, Aaron (2014). «Living Authenticity: The World's Fair and the Zoo». En Hollengreen, Laura; Pearce, Celia; Rouse, Rebeca; Schweizer, Bobbie (coords.). *Meet Me at the Fair: A World's Fair Reader*. Pittsburgh: ETC Press, pp. 41-51.

Schechner, Richard (2004). *Performance Theory*. Londres: Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203426630

«Something is Missing. Ed Atkins interviewed by Marc-Christoph Wagner in Berlin in October 2017», YouTube, en https://www.youtube.com/watch?v=H1iwLbwxKys [consultado: 17/10/2020].

Speed, Mitch. «"A plea for empathy": Ed Atkins opens up to Mitch Speed», Art-Basel, en https://www.artbasel.com/news/ed-atkins-avatars-animations-experimental-writing [consultado: 17/02/2021].

Žižek, Slavoj (1989). *The Sublime Object of Ideology.* Londres: Verso.

Žižek, Slavoj (2009). «From reality to the real». En Storey, John (Ed.). *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4.ª ed. Harlow: Pearson Education.