



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

UAB
Universitat
Autònoma
de Barcelona

LA INSTALACIÓN (ARTE) EN CHILE: ESTUDIO HISTÓRICO CRÍTICO DE SU ORIGEN Y DESARROLLO, 1969-2014

Por

RODRIGO BRUNA CHÁVEZ

Directores de tesis:

Dr. Ignacio Villegas Vergara / Dr. Jaume Vidal Oliveras

Enero, 2021

Santiago / Barcelona

Imagen portada:

Gonzalo Díaz (n.1947)
Unidos en la Gloria y en la Muerte,
1997.

Instalación, textos en neón, alzaprimas metálicas y madera,
dimensiones variables;
Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.

Fuente imagen:
© Archivo Gonzalo Díaz.



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

UAB
Universitat
Autònoma
de Barcelona

LA INSTALACIÓN (ARTE) EN CHILE: ESTUDIO HISTÓRICO CRÍTICO DE SU ORIGEN Y DESARROLLO, 1969-2014

Por

RODRIGO BRUNA CHÁVEZ

Tesis doctoral en cotutela internacional presentada a la
Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile y al
Departament d'Art i Musicologia de la Universitat Autònoma de Barcelona
para optar al grado académico de
Doctor en Artes mención Artes Visuales y Doctor en Història de l'Art

Directores de tesis:

Dr. Ignacio Villegas Vergara (Pontificia Universidad Católica de Chile)

Dr. Jaume Vidal Oliveras (Universitat Autònoma de Barcelona)

Comité / Tribunal:

Dra. Ana María Guasch Ferrer (Universitat de Barcelona)

Dr. Emilio José Martínez Arroyo (Universitat Politècnica de València)

Dr. Alberto Madrid Letelier (Universidad de Playa Ancha)

Enero, 2021

Santiago / Barcelona

© 2021, Rodrigo Bruna Chávez

Se autoriza la reproducción total o parcial de esta tesis, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica que acredita al trabajo y a su autor.

A Silvia, Helena y Ferran.

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer en primer lugar a mi director de tesis el Dr. Ignacio Villegas Vergara por compartir sus conocimientos y experiencia, además del apoyo incondicional dado en las distintas etapas de mi proceso formativo. De igual forma, agradezco a la Dra. Teresa Camps Miró por aceptar el desafío de codirigir mi tesis en una primera etapa, haciéndose parte de este proceso con su experiencia y sabios consejos. Agradezco también al Dr. Jaume Vidal Oliveras por acceder a codirigir de forma generosa y acertada la última etapa de este trabajo.

Agradecer al Programa de Doctorado en Artes de la Pontificia Universidad Católica y al Programa de Doctorado en Història de l'Art i Musicologia de la Universitat Autònoma de Barcelona, por las facilidades otorgadas para realizar y concluir con éxito esta investigación.

Al mismo tiempo, doy gracias a la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica Conicyt, por el gran apoyo brindado para realizar este doctorado en cotutela.

Agradezco a la Escuela de Educación Artística de la Universidad Católica Silva Henríquez y al Departamento de Teatro de la Universidad de Chile por el apoyo otorgado, desde un inicio, para llevar a cabo estos estudios.

Dar un especial reconocimiento a los artistas, académicos, críticos, curadores y galeristas que colaboraron generosamente con este estudio, compartiendo su trabajo y experiencias.

Finalmente, y sin ser menos importante, doy las gracias a mi esposa y a mis hijos por el amor, el cariño y la paciencia otorgada a lo largo de estos años de duro trabajo, donde ellos siempre estuvieron presentes.

RESUMEN

La presente investigación tiene como finalidad comprender, desde una perspectiva histórico-crítica, cómo surge y se desarrolla la instalación (arte) en Chile entre los años 1969 y 2014. Los estudios entorno a esta práctica, en el ámbito internacional, son amplios y variados, sin embargo, en nuestro contexto estos son escasos y se centran principalmente en la revisión de obras particulares. Frente a este escenario y en concordancia con nuestro objeto de estudio nos planteamos las siguientes preguntas: ¿Qué incidencia tuvo el contexto histórico, político y artístico en el surgimiento y desarrollo de este medio en el país?, ¿cuáles son los temas o problemas recurrentes al momento de pensar esta práctica en la escena local?, ¿qué rol jugaron los museos y galerías en la visibilización y validación de la instalación (arte) en Chile? En respuesta a estas interrogantes propusimos un marco metodológico de enfoque cualitativo y alcance exploratorio, cuya perspectiva de análisis responde a un modelo de carácter histórico-crítico. La recolección de datos de esta investigación se realizó a partir de entrevistas, documentos escritos y material visual, fuentes que ampliaron la revisión bibliográfica hecha. Finalmente, y en base a los resultados obtenidos, pudimos constatar cómo esta práctica renovó los códigos formales y conceptuales del arte contemporáneo local, a partir de una puesta en crisis del canon disciplinar. De igual modo, advertimos cómo el contexto político-social y los espacios de exhibición influyeron en el surgimiento y desarrollo de la instalación (arte) en el país.

Palabras Claves:

Instalación (arte), Arte Contemporáneo, Chile.

RESUM

La present investigació té com a finalitat comprendre des d'una perspectiva històrico-crítica, com sorgeix i es desenvolupa la instal·lació (art) a Xile, entre els anys 1969 i 2014. Els estudis entorn a aquesta pràctica, en l'àmbit internacional, són amplis i variats, però, en el nostre context aquests són escassos, centrant-se principalment en la revisió d'obres particulars. Davant d'aquest escenari i en concordança amb el nostre objecte d'estudi ens plantegem les següents preguntes: Quina incidència va tenir el context històric, polític i artístic en el sorgiment i desenvolupament d'aquest mitjà al país?, quins són els problemes o temes recurrents a l'hora de pensar aquesta pràctica en l'escena local?, quin rol van jugar els museus i galeries en la visibilització i validació de la instal·lació (art) a Xile? En resposta a aquests interrogants vam proposar un marc metodològic d'enfocament qualitatiu i abast exploratori, la perspectiva d'anàlisi respon a un model de caràcter històrico-crític. La recollida de dades d'aquesta investigació es va realitzar a partir d'entrevistes, revisió de documents escrits i material visual, fonts que van ampliar la revisió bibliogràfica feta. Finalment, i en base als resultats obtinguts, vam poder constatar com aquesta pràctica va renovar els codis formals i conceptuals de l'art contemporani local, a partir d'una posada en crisi del cànon disciplinar. De la mateixa manera, advertim com la contingència política, les noves tecnologies i els espais d'exhibició institucional van incidir en el sorgiment i desenvolupament de la instal·lació (art) al país.

Paraules clau:

Instal·lació (art), Art Contemporani, Xile.

ABSTRACT

The aim of this research is to understand, from a historical-critical perspective, how the installation (art) arises and develops in Chile between 1969 and 2014. The studies on this practice, in the international sphere, are extensive and diverse. However, in our context these are rare and focused mainly on the review of certain works. Considering this scenario and consistent with our object studied we raise the following questions: What impact did the historical, political and artistic context have on the emergence and development of this medium in the country? What are the recurring themes or problems when thinking about this practice in the local scene? What role did museums and galleries play in the visibility and validation of the installation (art) in Chile? In order to reply to these questions, we proposed a methodological framework of qualitative approach and exploratory scope whose perspective of analysis is in line with a historical-critical model. On the other hand, data collection was based on interviews, reviews of written documents and visual material. All of them, sources that expanded the review of literature. Finally, and based on the results obtained, we were able to verify how this practice renewed the formal and conceptual codes of local contemporary art, starting from a crisis of the disciplinary canon. Also, we observed how the political-social context and exhibition spaces influenced the emergence and development of the installation (art) in the country.

Keywords:

Installation (art), Contemporary Art, Chile.

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	18
1. PLANTEAMIENTO GENERAL DE LA INVESTIGACIÓN	23
1.1. Objeto de Estudio	25
1.1.1. Dimensión espacial-geográfica	26
1.1.2. Dimensión temporal-histórica	27
1.2. Preguntas de investigación	32
1.3. Objetivos	32
1.4. Justificación	33
1.5. Estado del Arte	35
1.5.1. La instalación (arte) en el contexto nacional	36
1.5.2. La instalación (arte) en el contexto internacional	47
1.6. Marco Metodológico	66
1.6.1. Campo de estudio y muestra	67
1.6.2. Recolección y análisis de datos	69
1.6.2.1. Entrevistas	70
1.6.2.2. Documentos escritos y material visual	72
1.6.3. Diseño de la investigación	74
2. LA INSTALACIÓN (ARTE): UNA APROXIMACIÓN CONCEPTUAL	76
2.1. Qué entendemos por instalación (arte)	77
2.1.1. La noción de espacio	88
2.1.1.1. Site specific / In situ	90
2.1.2. La noción de tiempo	97
2.1.3. El rol del espectador	103
2.1.4. El rol de la institución museal	112

3. GENEALOGÍA DE LA INSTALACIÓN (ARTE)	
EN LA ESCENA INTERNACIONAL	121
3.1. Genealogía de la instalación: Europa y Norteamérica	123
3.1.1. Del collage al objeto	124
3.1.2. Kurt Schwitters y el espacio dadaísta	129
3.1.3. Marcel Duchamp y el espacio surrealista	135
3.1.4. El espacio utópico y constructivista	146
3.1.5. Los espacios de exhibición y las vanguardias	152
3.1.6. Assemblage: un objeto sin marco ni pedestal	158
3.1.7. Espacio, ambiente y acción	164
3.1.8. El espacio intermedial	177
3.1.9. Espacio, consumo y cultura popular	190
3.1.10. La apropiación del espacio real	199
3.1.11. El espacio fenomenológico	205
3.1.12. El espacio procedimental	216
3.1.13. El espacio antropológico	221
3.1.14. El espacio tautológico	225
3.2. Genealogía de la instalación (arte): Latinoamérica	231
3.2.1. El espacio abstracto-constructivo	236
3.2.2. El espacio cinético	240
3.2.3. El espacio neoconcreto	246
3.2.4. El espacio sinestésico y participativo	255
3.2.5. El espacio conceptual y político	261
4. ANTECEDENTES DE LA INSTALACIÓN (ARTE)	
EN CHILE 1969-1973	269
4.1. Entre la utopía y la revolución	271
4.1.1. El gobierno de Salvador Allende	272
4.1.2. La antesala del Golpe Militar	274
4.2. El campo de las artes visuales bajo la Unidad Popular	276

4.2.1. Trabajadores del arte y la cultura	277
4.2.2. Formación artística	280
4.2.3. Espacios de exhibición: museos	282
4.2.3.1. Galerías y salas de arte	286
4.2.4. Desarrollo teórico y crítico	287
4.2.5. Medios de comunicación	289
4.3. La crisis del soporte: los inicios de la objetualidad	291
4.3.1. La abstracción geométrica	292
4.3.2. La abstracción gestual	294
4.3.3. Collages y ensamblajes residuales	296
4.3.4. Collages y objetos poéticos	298
4.3.5. Exploraciones objetuales	299
4.4. Antecedentes de la instalación (arte): análisis de casos	302
4.4.1. Lo Museal	305
4.4.1.1. Juan Pablo Langlois: Cuerpos Blandos (1969)	307
4.4.2. Lo Tecnológico	311
4.4.2.1. Matilde Pérez: Túnel Cinético (1970)	313
4.4.3. Lo Escenográfico	316
4.4.3.1. Félix Maruenda: Peligro (1969)	318
4.4.3.2. Víctor Hugo Núñez: Población (1970)	321

5. DESARROLLO DE LA INSTALACIÓN (ARTE)

EN CHILE 1974-1989 **325**

5.1. El quiebre institucional: La dictadura cívico-militar	327
5.1.1. La institucionalización del terrorismo de estado	328
5.1.2. Vínculos y conflictos limítrofes del régimen	330
5.1.3. El modelo económico neoliberal	331
5.1.4. La nueva constitución de la dictadura	333
5.1.5. Las jornadas de protesta civil	335
5.1.6. La reorganización de la centroizquierda	337

5.2. El campo de las artes visuales bajo la dictadura	338
5.2.1. Resistencia artística, académica e investigativa	340
5.2.2. Formación artística	344
5.2.2.1. Taller de grabado de la PUC	347
5.2.3. Espacios de exhibición: museos	349
5.2.3.1. Galerías de arte	353
5.2.3.2. Espacios alternativos e institutos binacionales	358
5.2.3.3. Otras iniciativas y espacios de exhibición	361
5.2.4. VIII Bienal Internacional de Arte de Valparaíso	363
5.2.5. Desarrollo teórico y crítico	366
5.2.6. La Escena de Avanzada	367
5.2.7. Publicaciones	371
5.2.8. Medios de comunicación	373
5.2.9. Exposiciones y bienales internacionales	374
5.2.10. El resurgir de la pintura	378
5.3. Desarrollo de la instalación (arte): análisis de casos	380
5.3.1. Lo Corporal	382
5.3.1.1. Carlos Leppe: Sala de Espera (1980)	384
5.3.2. Lo Entrópico	387
5.3.2.1. Francisco Brugnoli: Paisaje (1983)	389
5.3.3. Lo Cifrado	392
5.3.3.1. Gonzalo Díaz: Lonquén 10 años (1989)	394

6. INSTITUCIONALIZACIÓN DE LA INSTALACIÓN (ARTE) EN CHILE 1990- 1999 **398**

6.1. La restauración institucional: La transición democrática	399
6.1.1. Las tensiones políticas del nuevo gobierno	400
6.1.2. Derechos humanos y deuda social	402
6.1.3. Política exterior y economía	404
6.2. El campo de las artes visuales en la era concertacionista	407

6.2.1. La institucionalización de la cultura	408
6.2.2. Rompiendo el aislamiento artístico	410
6.2.3. Formación artística	415
6.2.4. Espacios de exhibición: museos y galerías	417
6.2.4.1. Museo Nacional de Bellas Artes	418
6.2.4.2. Museo de Arte Contemporáneo	425
6.2.4.3. Museo de Santiago Casa Colorada	428
6.2.4.4. Museos en regiones	432
6.2.4.5. Galería Gabriela Mistral	434
6.2.4.6. Galería Posada del Corregidor	443
6.2.4.7. Galería Balmaceda 1215	446
6.2.4.8. Galería Metropolitana	448
6.2.4.9. Galerías y espacios alternativos en regiones	451
6.2.5. Desarrollo teórico y crítico	458
6.2.6. Publicaciones	459
6.2.7. Medios de comunicación	461
6.3. Institucionalización de la instalación (arte): análisis de casos	462
6.3.1. Lo Mnemónico	464
6.3.1.1. Nancy Gewölb: Entregue la oreja (1991)	466
6.3.2. Lo Ausente	469
6.3.2.1. Claudia Missana: Soplo (1999)	471
6.3.3. Lo Biográfico	474
6.3.3.1. Nury González: Historia de cenizas (1999)	476
7. GLOBALIZACIÓN DE LA INSTALACIÓN (ARTE)	
EN CHILE 2000-2014	480
7.1. La eterna transición: la crisis de un modelo	481
7.1.1. Desarrollo social, modernización y derechos civiles	482
7.1.2. Política exterior y economía	484
7.1.3. La transición y el primer gobierno de derecha	486

7.2. El campo de las artes visuales en el nuevo milenio	489
7.2.1. Política cultural: acceso, fomento y circulación	490
7.2.2. Nueva infraestructura cultural	494
7.2.3. Primera Trienal de Chile y Feria de Arte ChACO	500
7.2.4. Espacios de exhibición: museos y galerías	502
7.2.4.1. Museo Nacional de Bellas Artes	502
7.2.4.2. Museo de Arte Contemporáneo	506
7.2.4.3. Museo de Artes Visuales	513
7.2.4.4. Museos la Solidaridad Salvador Allende	517
7.2.4.5. Museo de Arte Moderno de Chiloé	520
7.2.4.6. Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia	522
7.2.4.7. Pinacoteca de Concepción	524
7.2.4.8. Galería Gabriela Mistral	527
7.2.4.9. Galería Balmaceda 1215	532
7.2.4.10. Sala Gasco Arte Contemporáneo	535
7.2.4.11. Galería Metropolitana	537
7.2.4.12. Galería Animal	539
7.2.4.13. Iniciativas de exhibición en Antofagasta	543
7.2.4.14. Espacios de exhibición en Valparaíso	547
7.2.4.15. Espacios de exhibición en Talca	552
7.2.4.16. Espacios de exhibición en Concepción	556
7.2.4.17. Espacios de exhibición en Temuco	564
7.2.5. Formación artística	568
7.2.6. Desarrollo teórico y crítico	570
7.2.7. Publicaciones	572
7.2.8. Medios de comunicación	574
7.2.9. Internacionalización del arte chileno	576
7.2.10. Al pie de la letra	581
7.3. Globalización de la instalación (arte): análisis de casos	583
7.3.1. Lo Cotidiano	585

7.3.1.1. Mónica Bengoa: Some aspects of color in general and red and black in particular (2007)	587
7.3.2. Lo Interactivo	590
7.3.2.1. Demian Schopf: Máquina de Coser (2009)	592
7.3.3. Lo Archivístico	595
7.3.3.1. Voluspa Jarpa: Historia de Aprendizaje (2014)	597
8. CONCLUSIONES	601
8.1. Síntesis conclusiva	603
8.1.1. Instalación (arte) en Chile: origen y desarrollo	608
8.1.2. El contexto histórico, político y artístico	609
8.1.3. La escena internacional y su influencia	612
8.1.4. Problemas y temas recurrentes	615
8.1.5. Vínculos y desplazamientos disciplinares	618
8.1.6. El rol de los museos y galerías	621
8.1.7. Limitaciones y proyecciones de la investigación	624
BIBLIOGRAFÍA	627
ANEXOS	659

INTRODUCCIÓN

La instalación (arte)¹ en las últimas cuatro décadas se ha consolidado como una práctica al interior de la escena artística chilena. Su presencia en museos, galerías y bienales es actualmente una constante que deja en evidencia su validación por parte de las instituciones museales y el mercado del arte.

Los estudios sobre instalación (arte) en el contexto internacional son variados y van desde revisiones historiográficas (Reiss, 2001; Larrañaga, 2001; Sánchez, 2009; Petersen, 2015), taxonómicas (Rosenthal, 2003; Oliveira, Oxley, & Petry, 1996; Coulter-Smith, 2009) y epistemológicas (Bishop, 2005; Rebentisch, 2012; Groys, 2014; Suderburg, 2000). Pese a estos estudios, los historiadores, críticos y curadores no han logrado definir unánimemente esta práctica, solo han establecido parámetros de lectura que han permitido una aproximación a una práctica contemporánea que desde sus inicios tensionó los límites disciplinares poniendo en crisis el propio espacio museal. El desarrollo de esta práctica en nuestro contexto no ha ido de la mano de estudios y/o investigaciones que analicen este fenómeno en su conjunto. En este sentido, la literatura existente en Chile se ha abocado principalmente a la revisión de obras particulares, donde la instalación es solo un medio de producción, desestimando un análisis más específico de una práctica que cuestionó los modelos de producción y recepción.

En vista de lo expuesto, nuestra tesis busca comprender, desde

¹ En contexto de esta investigación utilizaremos la expresión compuesta “instalación (arte)” con el objetivo de incorporar la presión semántica que tiene la expresión en inglés *Installation Art*. El uso de este término nos permitió, a lo largo de la investigación, precisar con mayor claridad las búsquedas bibliográficas de nuestro objeto de estudio. De igual forma debemos constatar que el empleo de esta expresión responde a un contexto social y regional que posibilita un entendiendo más específico y democrático del término, más allá del contexto académico.

una perspectiva histórico-crítica, cómo surge y se desarrolla la instalación (arte) en Chile, entre los años 1969 y 2014. A través de esta investigación proponemos observar y analizar aquellos rasgos, filiaciones y temáticas que se mantienen en el tiempo y que permiten entender esta práctica en nuestro contexto.

Para llevar a cabo este cometido, hemos organizado los contenidos de esta tesis a partir de siete capítulos y un apartado dedicado a las conclusiones y los anexos.

En el primer capítulo, damos a conocer el planteamiento general de la tesis, seguido de la presentación del estado del arte de nuestro objeto de estudio. Dicho estado fue elaborado considerando el contexto local e internacional con el fin de rescatar conceptos, teorías y metodologías que nos permitan contextualizar el problema en estudio. Concluimos el capítulo describiendo el marco metodológico y el diseño investigativo propuesto.

En el segundo capítulo, analizamos el origen etimológico y semántico del concepto instalación (arte) con el fin de establecer un campo de acción desde donde poder revisar las diversas definiciones dadas al término desde el campo de la teoría e historia del arte. De igual forma, ampliaremos estas aproximaciones conceptuales a la luz de nociones y problemas vinculados al espacio, el tiempo, el rol del espectador y de la institución museal. A través de este capítulo intentaremos abordar no solo la complejidad semántica de esta práctica, sino también los factores influyentes que han definido el desarrollo de este medio, en el contexto del arte contemporáneo.

En el tercer capítulo, indagamos en los antecedentes históricos de la instalación (arte) desde una mirada genealógica. En una primera instancia, abordamos el contexto europeo y

norteamericano, observando los aportes de los movimientos de vanguardia y post-vanguardia. Acto seguido, revisamos la escena artística latinoamericana a la luz de las revoluciones y los movimientos de vanguardia de mediados del siglo XX. Cerramos el apartado reseñando las experiencias ambientales desarrolladas por los artistas cinéticos y neo-concretos, así como los trabajos de corte experimental y político creados por los artistas argentinos a fines de los años sesenta.

En el cuarto capítulo, examinamos los antecedentes que marcaron el surgimiento de la instalación (arte) en nuestro contexto (1969 -1973). Como una forma de aproximarnos al problema, analizamos el escenario histórico-político bajo el gobierno de Salvador Allende. Posteriormente, estudiaremos la escena artística-visual atendiendo al rol político de los artistas y de las instituciones, en un contexto donde la cultura era un derecho que el estado debía garantizar. De igual modo, revisaremos los antecedentes del arte objetual y cómo este propició el desarrollo de obras de carácter ambiental. Finalizamos el capítulo categorizando cuatro obras que marcan el surgimiento de la instalación (arte) en Chile: *Cuerpos Blandos* (1969) de Juan Pablo Langlois, *Túnel Cinético* (1970) de Matilde Pérez, *Peligro* (1969) de Félix Maruenda y *Población* (1970) de Víctor Hugo Núñez.

En el quinto capítulo, abordamos el desarrollo de la instalación (arte) bajo la sombra de la dictadura cívico-militar (1974-1989). Este periodo se caracterizó entre otras cosas por la violación sistemática de los derechos humanos y por la instauración de un modelo económico y político de corte neoliberal, que privatizó los derechos sociales. En este contexto surge una “escena de resistencia” que transgredió los límites disciplinares y

discursivos, restituyendo con esto el vínculo entre arte y política. Bajo este escenario examinaremos cómo esta práctica deja su anonimato transformándose en un medio de producción común entre los artistas chilenos. En este punto destacamos el papel jugado por ciertas exposiciones y concursos que avalaron la difusión de esta práctica en la escena local. Concluimos la sección categorizando tres obras claves del periodo, estas son: *Sala de Espera* (1980) de Carlos Leppe, *Paisaje* (1983) de Francisco Brugnoli y *Lonquén 10 años* (1989) de Gonzalo Díaz. En el sexto capítulo, damos cuenta del proceso de institucionalización de la instalación (arte) como resultado de los gobiernos de transición democrática (1990-1999). Iniciamos el apartado analizando la herencia política y económica de la dictadura bajo los primeros gobiernos concertacionistas, gobiernos que buscaron no solo restaurar las instituciones democráticas, sino también saldar la deuda política frente a la violación de los derechos humanos. En el ámbito artístico nos enfocamos en revisar el resurgir de la cultura durante el periodo, un fenómeno que fue de la mano de la creación de la nueva institucionalidad cultural que garantizara nuevamente el acceso a la cultura para todos y todas. En este contexto, surgen nuevos espacios de exhibición (públicos y privados que junto a los museos marcan un nuevo camino en la institucionalización de la instalación (arte). Finalizamos el capítulo categorizando tres obras que en su diversidad responden a una sensibilidad del periodo, estas son: *Entregue la oreja* (1991) de Nancy Gewölb, *Soplo* (1999) de Claudia Missana e *Historia de cenizas* (1999) de Nury González. En el séptimo capítulo, revisamos los procesos de globalización experimentados por el país y cómo estos influyeron en la

visibilización de la instalación (arte) en el contexto internacional (2000-2014). Este periodo estuvo marcado por los tratados de libre comercio y el ingreso de Chile a la OCDE, acciones que marcaron la agenda macroeconómica del país. Por su parte, el descontento social se hizo sentir y puso en jaque el modelo político y económico. En atención al campo de las artes visuales, destacamos la creación del Consejo Nacional de la Cultura (2003) y el surgimiento de nuevos espacios e iniciativas en regiones que potenciaron el desarrollo de la instalación (arte). En igual sentido, destacamos el papel jugado por las bienales, ferias de arte y exposiciones internacionales, en apoyo a la visibilidad de esta práctica artística, fuera del ámbito local. Cerramos el apartado categorizando tres instalaciones que grafican la diversidad alcanzada por este género durante el periodo, estas son: *Some aspects of color in general and red and black in particular* (2007) de Mónica Bengoa, *Máquina de Coser* (2009) de Demian Schopf e *Historia de Aprendizaje* (2014) de Voluspa Jarpa.

La última sección de esta tesis está dedicada a las conclusiones generales vistas a partir de los objetivos propuestos en el marco de este estudio. De igual modo, se abordarán las limitaciones y proyecciones de la investigación.

En los apartados finales se detallarán las diversas fuentes citadas y consultadas, además se incorporarán un conjunto de anexos que complementan la labor realizada.

Finalmente, y en vista de lo expuesto, creemos firmemente en el aporte de esta tesis al desarrollo de nuevos campos investigativos que actualicen y profundicen el debate en torno a aquellas prácticas que renovaron los códigos formales y conceptuales del arte contemporáneo chileno.



1. PLANTEAMIENTO GENERAL
DE LA INVESTIGACIÓN

Juan Pablo Langlois (1936-2019)
Cuerpos Blandos,
1969 (reconstrucción 2009).
Montaje, mangas de plástico y periódicos,
dimensiones variables;
Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.

Fuente imagen:
© Archivo Juan Pablo Langlois

1.1. Objeto de estudio

La instalación (arte) es una modalidad del arte contemporáneo surgida en la década de 1960 en el seno del minimalismo norteamericano (Stahl, 2009) y como resultado de una puesta en crisis de la obra como objeto transable y museable (Sánchez M. , 2009). En su condición de práctica de lugar, la instalación “ocupa / actúa en el espacio” (Larrañaga, 2001) con el fin de generar experiencias perceptivas y cognitivas que ponen de relieve el papel del espectador como agente transformador del espacio y de su significado. En igual sentido, la instalación es una práctica artística que se vale de las cualidades del espacio y las reconfigura (Suderburg, 2000), poniendo en evidencia un desborde categorial que tensiona las disciplinas artísticas (Maderuelo, 2008). En un contexto amplio y de síntesis la noción de instalación (arte) responde a un modo de pensar y actuar que implica el espacio y la participación activa del espectador.

La validación institucional de la instalación en el contexto internacional vino de la mano de la exhibición *Space* (1969) realizada por la curadora norteamericana Jennifer Licht en el *Museum of Modern Art* de Nueva York, sin embargo sus antecedentes se remontan a las vanguardias de principio del siglo XX; donde obras como *Hannover Merzbau* (1923-1936) de Kurt Schwitters, *Prounenraum* (1923) de El Lissitzky y *Plafond chargé de 1200 sacs a charbon* (1938) de Marcel Duchamp, han sido propuestas por la bibliografía como precursoras de lo que hoy entendemos por instalación (arte).

En el contexto local y frente a lo expuesto, es importante mencionar la existencia temprana de obras que responden a los principios que rigen una instalación (arte). Esta realidad ha sido

constatada pero no profundizada por la historia del arte local, situación que abre un campo de investigación amplio que nos permite no solo identificar las obras y sus relatos, sino también establecer una genealogía localizada de una práctica que cuestionó los modelos de producción y recepción de la obra en el contexto del arte contemporáneo.

Hecha la primera aproximación al objeto de estudio, creemos importante dar cuenta de sus límites temporales y espaciales de este objeto, con el fin de poder situar el campo de acción y los alcances de la presente investigación.

1.1.1. Dimensión espacial-geográfica

Partiendo de la premisa que Santiago de Chile sigue siendo el centro político, económico y cultural del país, se hizo necesario ampliar la investigación observando el problema de la instalación (arte) más allá de la escena capitalina. Ante esta situación, se incorporaron las ciudades de Antofagasta, Valparaíso, Talca, Concepción y Temuco, estas fueron elegidas como resultado de las pesquisas en torno a obras y exposiciones vinculadas a la práctica de la instalación. Estos casos de estudio en su mayoría han sido invisibilizados por los relatos oficiales, pese a su condición de gestos inaugurales dentro de lo que podemos denominar escenas regionales. Entre los casos relevantes para esta investigación señalamos la instalación *Jefe de hogar* (1986-1987) de Rubén Reyes realizada en Molina, la intervención colectiva *Casa de papel* (1998) ejecutada en Temuco, la exposición colectiva *Pertrechos: Ordenance* (1998), presentada en Valparaíso, el proyecto *Maestranza* (2000) realizado en Concepción y la exposición colectiva *Se vende 1 Instalaciones* (2004) exhibida en Antofagasta.

Estas cinco ciudades, consideradas en el estudio, cuentan con una infraestructura cultural orientada a la formación (escuelas de arte) y difusión artística (museos, centro culturales y galerías); infraestructura que se ha potenciado gracias a las iniciativas de autogestión emprendidas por los artistas y orientadas a fortalecer la autonomía de las escenas regionales.

1.1.2. Dimensión temporal-histórica

La presente investigación se desarrolla en Chile entre los años 1969 y 2014, lapso de tiempo que permitirá estudiar la instalación (arte) y sus relaciones con el contexto histórico, político y cultural del país.

Definimos como fecha de inicio del estudio el año 1969, en respuesta a los primeros antecedentes documentados que abordan problemáticas vinculadas a la noción de instalación¹. Estas referencias nos remiten específicamente a tres exposiciones ocurridas ese año: *Cuerpos Blandos* de Juan Pablo Langlois, *Peligro* de Félix Maruenda y *Espacios Escultóricos* de Víctor Hugo Núñez. Estas tres exhibiciones surgen a la par de dos hechos que tiñen negativamente la última etapa del gobierno de Eduardo Frei Montalva (1965-1970): “La masacre de Puerto Montt”, una ocupación ilegal de terrenos que terminó con once personas muertas y “El Tacnazo”, un acuartelamiento ilegítimo de militares que exigía mejoras salariales. Estos hechos generaron una crisis política y social que favoreció la elección de Salvador Allende (1970-1973) como presidente. Allende

¹ Los trabajos de carácter objetual-espacial realizados en Chile durante la década de los setenta fueron identificados como ambientes escenográficos, *environment* o montajes. Por su parte el término instalación aparece a mediados de los ochenta, actualizando las prácticas y el lenguaje al interior de la escena local.

propuso un proceso único conocido como “Vía democrática chilena al socialismo”, un gobierno donde la soberanía era ejercida por el pueblo. Bajo su mandato, la cultura fue entendida como un derecho que el estado debía garantizar. Artistas e intelectuales pusieron su trabajo al servicio del gobierno de Allende, evidenciando su compromiso político y social.

El intervencionismo de Estados Unidos bajo el gobierno de Nixon, la crisis económica y la tensión política propiciaron el Golpe Cívico-Militar del 11 de septiembre de 1973 y el inicio del periodo de dictadura encabezado por el general Augusto Pinochet (1915-2006). Posterior al golpe, el país vivió una década teñida por la represión militar, la desaparición de personas y el exilio. El espacio cultural del periodo se debatió entre una “escena oficial” avalada por el régimen y una “escena de resistencia” conformada por los artistas e intelectuales que se mantuvieron en el país. Las prácticas artísticas, en el contexto de la represión, se hicieron más reflexivas y críticas, respondiendo al momento que se vivía.

Las reformas neoliberales emprendidas por los *Chicago Boys* y la promulgación de la Constitución Política de 1980 marcaron el inicio de la segunda etapa del régimen militar, periodo en el cual se institucionalizó la dictadura y el modelo neoliberal. La puesta en marcha de este modelo generó un “Boom Económico” (1977-1982) que paradójicamente reactivó la escena artística más experimental. Esta reactivación se manifestó a través de exposiciones, promoción de certámenes de arte y becas para artistas. De igual modo, durante los ochenta la instalación (arte) dejó su anonimato y comenzó a ser una práctica común entre los artistas. En este punto se destacaron las instalaciones realizadas por Carlos Leppe, Francisco Brgunoli, Virginia Errazuriz,

Ganzalo Díaz, Víctor Hugo Codoceo y Mario Soro, entre otros. Dos hechos del período marcan su validación como práctica, por un lado, la *VIII Bienal Internacional de Arte de Valparaíso* (1987)², dedicada a la instalación, y por otro la publicación del breve texto *Sobre la instalación* (1987) de Pablo Oyarzún. De igual forma, los emblemáticos libros *Márgenes e Instituciones* (1986) de Nelly Richard y *Chile Arte Actual* (1988) de Gaspar Galaz y Milán Ivelic recogieron el término instalación (arte) para identificar ciertas obras del periodo.

La crisis financiera, posterior al “Boom Económico”, aumentó el malestar de la población, situación que llevó a organizar las primeras protestas masivas bajo dictadura. La década finalizó con el plebiscito del 5 de octubre de 1988 instancia que simbólicamente selló el término de la dictadura.

El nuevo periodo se inició con el regreso de la democracia y con los primeros gobiernos de transición de Patricio Aylwin (1990-1994) y Eduardo Frei Ruiz-Tagle (1994-2000). Bajo estos gobiernos se buscó saldar la deuda social, restaurar las instituciones democráticas y reconocer la violación de los derechos humanos. En respuesta a este último punto, se realizó el Informe Rettig (1991) documento que constata los asesinatos y desapariciones ocurridas durante la dictadura. En el campo de las políticas culturales se promulgó la ley de Donaciones Culturales (1990) y Fondo Nacional para el Desarrollo Cultural y las Artes (1992) instancia que desde el ámbito privado y público buscó fomentar la creación y difusión artística. De igual forma surgen, a lo largo de la década, nuevos espacios de

² La *VIII Bienal Internacional de Arte de Valparaíso* se desarrolló entre diciembre y noviembre de 1987. Esta versión de la bienal priorizó en su convocatoria la presentación de instalaciones.

exposición (público y privados) que privilegiaron la exhibición de instalaciones; nos referimos a la Galería Gabriela Mistral (1990), Galería Balmaceda 1215 (1998), Galería Posada del Corregidor (1998) y Galería Metropolitana (1998).

En este contexto de difusión destacamos el *Ciclo de Instalaciones*, proyecto curado por el artista Carlos Montes en el Museo de Santiago Casa Colorada (1998-2000)³, iniciativa que permitió hacer un catastro de los artistas que en ese momento estaban pensando el problema de la instalación (arte) desde su propio discurso de obra.

El periodo concluyó con el arresto y juicio de Augusto Pinochet en Londres (1998) en respuesta a los crímenes ocurridos bajo su mandato.

El nuevo milenio comienza con el gobierno de Ricardo Lagos (2000-2006), posteriormente asumió Michelle Bachelet (2006-2010) quien fue sucedida por Sebastián Piñera (2010-2014), quien presidió el primer gobierno de derecha tras el retorno a la democracia. El periodo estuvo marcado por los tratados de libre comercio con Europa, Asia y Norteamérica y el ingreso de Chile a la OCDE, acciones que marcaron la agenda macroeconómica del país. A nivel interno la agenda estuvo definida por conflictos sociales, medio ambientales y limítrofes: Transantiago (2005) Revolución Pingüina (2006), Crisis Crediticia (2008), Hidroaysén (2011) y la demanda marítima de Bolivia (2013).

En igual período se dio a conocer el informe de la comisión Valech (2004) organismo encargado de aclarar los hechos de

³ Carlos Montes de Oca realizó tres ciclos, el primero titulado *ArteUrbe* (1998-1999), luego *Proyecto Aconcagua* (1999-2000) y finalmente *Cotidiano* (2000). El mismo autor el año 2006 produjo la exposición colectiva *Haber Instalaciones* (2007), en el Museo de Artes Visuales, buscando tal vez rememorar la primera iniciativa.

presión política y tortura durante la dictadura. Asimismo, se aprobaron las 58 reformas (2005) que modifican aspectos esenciales de la constitución aprobada en dictadura.

En el ámbito de la cultura se creó el Consejo Nacional de la Cultura (2003), organismo público encargado de definir, implementar y evaluar las políticas públicas del sector. Esta nueva institucionalidad permitió a la instalación alcanzar mayor visibilidad a nivel internacional. Las bienales y exposiciones mundiales cumplieron un rol fundamental en esta labor, ejemplo de estos fue la presencia de esta práctica en las bienales de Sao Paulo (2014), La Habana (2000, 2003, 2012), Venecia (2007, 2011, 2013) y la exposición Documenta de Kassel (2002, 2007). Por último, esta revisión del contexto histórico, político y cultural concluye el año 2014⁴, año en que finalizó el gobierno de Sebastián Pinera y asumió la presidencia por segunda vez Michelle Bachelet. En el campo del arte, ese año falleció la artista visual Matilde Pérez creadora de la emblemática pieza *Túnel Cinético* (1970). Igualmente, ese año se realizó la última versión del Premio Altazor, siendo premiada en la categoría instalación⁵ la artista Alicia Villarreal por su obra *No hay lugar sagrado* (2013). En el ámbito internacional y en igual año la artista Voluspa Jarpa exhibió su instalación, *Learning Histories* en la 31ª Bienal de Sao Paulo. Por su parte la artista Mónica Bengoa presentó *Still life / Style leaf* en la Feria ARCO de Madrid. En el ámbito local, Gonzalo Díaz realizó la instalación

⁴ El año 2014 fue presentado el anteproyecto de esta investigación en el marco del programa de Doctorado en Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

⁵ El Premio Altazor es un reconocimiento anual otorgado a los artistas chilenos por sus pares. En la primera versión del certamen realizada el año 2000 se consideró dentro de la categoría artes visuales la subcategoría instalación-videoarte. Fue recién con la versión XV (2014) que se creó la subcategoría instalación. El año 2015 se suspendió el certamen por falta de financiamiento.

Al pie de la Letra y Alfredo Jaar exhibió por primera vez en Chile *The sound of Silence* en la Galería Patricia Ready.

En vista de lo expuesto podemos afirmar que la definición de este marco espacial y temporal nos permitió no solo situar el objeto de estudio, sino también constatar la complejidad del contexto en el que se sitúa nuestro objeto.

1.2. Preguntas de investigación

Como parte de esta propuesta, cabe señalar la importancia de un conjunto de preguntas que definieron el problema de estudio y orientaron el trabajo investigativo, estas son:

1. Cómo surge y se desarrolla la instalación (arte) en el contexto del arte en Chile.
2. Qué incidencia tuvo el contexto histórico, político y artístico en el desarrollo de esta práctica en el país.
3. Cómo influyó la escena artística internacional en el surgimiento y desarrollo de esta práctica.
4. Cuáles son los temas o problemas recurrentes al momento de pensar esta práctica en nuestro contexto.
5. Qué tipo de vínculos se establecen entre las disciplinas tradicionales y la instalación (arte).
6. Qué tipo de rol jugaron los museos y galerías, en la visibilización y validación de esta práctica.

1.3. Objetivos

Los objetivos de esta investigación describen las metas y acciones que se llevan a cabo con este estudio. Con este fin se estableció como objetivo general: Comprender, desde una

perspectiva histórico-crítica, cómo surge y se desarrolla la instalación (arte) en Chile entre los años 1969-2014. A partir de este objetivo se definieron los siguientes objetivos específicos:

1. Determinar cómo ha incidido el contexto histórico, político y artístico en el surgimiento y desarrollo de la instalación (arte) en Chile.
2. Constatar cómo ha influido la escena artística internacional en el surgimiento y desarrollo de esta práctica en el país.
3. Identificar cuáles son los problemas o temas recurrentes al momento de pensar esta práctica en la escena local.
4. Examinar los vínculos que se establecen entre las disciplinas tradicionales y la instalación (arte), en el contexto local de las artes visuales.
5. Analizar el papel que han jugado los museos y galerías en la visibilización y validación de la instalación (arte).

1.4. Justificación

La relevancia de esta investigación radica en su condición inédita en el campo de la teoría e historia del arte en Chile. La literatura existente sobre el tema, a nivel local, es escasa y fragmentaria y se centra principalmente en el análisis de casos particulares. Esta situación no atiende a la complejidad teórica del fenómeno ni a los aportes epistemológicos de una práctica crítica que cuestionó las estrategias de producción y los modos de recepción de la obra, en el contexto del arte contemporáneo.

Igualmente relevante es la mirada multidimensional dada a la investigación, la cual permite estudiar la instalación (arte) no solo desde una mirada estético-formal sino también desde una

mirada histórica que busca situar esta práctica en relación con el contexto político y cultural.

Importante de mencionar en este apartado es la documentación de obras entregada por los artistas. Este material se hizo fundamental para el estudio ya que nos permitió acceder no solo a obras emblemáticas de esta práctica, sino también poner en valor obras invisibilizadas dentro de la práctica de la instalación. En relación a la pertinencia, esta investigación ofrece la oportunidad de conocer y entender una práctica contemporánea desde una mirada local y a partir de los propios actores involucrados en el fenómeno (artistas, teóricos, galeristas, curadores) en tanto productores y promotores de un discurso que actualizó la escena del arte en Chile.

Igualmente, destacamos la propuesta metodológica desarrollada, la cual se orientó a estudiar esta práctica no solo en el contexto metropolitano, sino también en el contexto regional. Mediante esta acción se buscó visibilizar el trabajo de artistas vinculados al desarrollo de esta práctica, desde las particularidades que brindan sus contextos.

Los aportes de esta investigación contribuirán a mejorar la formación de los estudiantes de licenciatura y pedagogía de artes visuales. Los primeros se verán favorecidos por un saber actualizado de carácter histórico-teórico, que situará y ampliará su práctica artística, desde el reconocimiento de filiaciones, contextos y problemas concernientes al estudio de la instalación. Los segundos, en su condición de futuros profesores de artes visuales, se beneficiarán de un conocimiento que les permitirá entender la instalación (arte) no solo como una práctica del arte contemporáneo chileno, sino también como una estrategia de enseñanza que potencia el desarrollo de aprendizajes

significativos en el aula. Aprendizajes que se sustentan en un trabajo de carácter reflexivo, colaborativo e interdisciplinar que la propia instalación desarrolla e incentiva.

La viabilidad de este estudio se sustentó en el conocimiento previo que se tenía del tema, dada mi condición de artista visual⁶ e investigador en el ámbito académico. Esta condición facilitó la búsqueda de información y el acceso a los informantes claves. De igual forma, el apoyo financiero otorgado por organismos estatales y universitarios permitió realizar de forma óptima el estudio de campo tanto en Santiago como en otras ciudades del país. Sin lugar a dudas el haber contado con los recursos financieros y materiales facilitó el trabajo realizado.

1.5. Estado del arte

En el marco de esta tesis, el estado del arte cumple la función de situar nuestro objeto de estudio en un campo investigativo específico y actual. Mediante una labor de búsqueda y compilación, logramos pesquisar conceptos, teorías y metodologías, que permitieron determinar la pertinencia, el enfoque y el modo de abordar el tema de investigación. De igual forma, esta revisión permitió contextualizar el problema a partir de la voz de autores claves para el estudio.

En una primera fase de carácter heurístico, la investigación se orientó a recopilar y consultar libros, artículos y tesis. En este sentido, y como una forma de facilitar la búsqueda bibliográfica, se definió como palabra clave la siguiente expresión: instalación (arte) en Chile. Mediante este término compuesto se detectaron

⁶ Mi trabajo como artista visual se ha desarrollado principalmente a partir de la instalación como medio de producción. Mis primeras instalaciones datan del año 2000, año en que presenté la serie *Reconfiguraciones Domésticas*. Ver al respecto: <http://www.rodrigobruna.cl/>

las primeras fuentes, las cuales respondían al formato de catálogos de artistas y trabajos de tesis vinculados a la creación de obras que responden al formato de instalación. Ante esta situación concluimos que no existen en la actualidad investigaciones que aborden desde un punto de vista histórico-crítico del problema de la instalación (arte) en nuestro contexto. Pese a lo anterior se dedujeron ciertas ideas que, pese a su condición fragmentaria, permitieron reconstruir un campo de reflexión en torno a esta práctica en el país.

Ante la carencia de referencias teóricas e historiográficas a nivel local se hizo necesario ampliar la revisión bibliográfica al ámbito internacional. Con este objetivo se optó por examinar estudios que abordaran el problema de la instalación desde una mirada histórica. De igual forma la búsqueda se orientó a revisar los textos claves que, desde diversas perspectivas teóricas, analizan la práctica de la instalación (arte).

Concluida esta primera etapa nos abocamos a desarrollar un trabajo hermenéutico, el cual tuvo como finalidad analizar e interpretar las fuentes consultadas a la luz de los objetivos y problemas que rigen esta investigación. Mediante esta labor, se buscó dejar en evidencia aquellos aspectos concordantes y discordantes que la propia revisión bibliográfica confirmó.

Finalmente, los libros, artículos, catálogos y tesis aquí reseñados fueron organizados cronológicamente en dos apartados: el primero vinculado al contexto local y el segundo al contexto internacional.

1.5.1. La instalación (arte) en el contexto nacional

La construcción de un estado del arte en el ámbito local permitió constatar la ausencia de estudios específicos en torno al

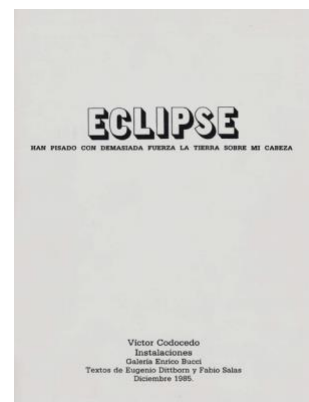
problema de la instalación (arte). En este sentido la literatura encontrada⁷ responde en su mayoría a textos críticos de obras escritos por artistas, teóricos, críticos y curadores.

Iniciamos esta revisión con el ensayo escrito por el artista visual Eugenio Dittborn titulado *Han pisado con demasiada fuerza la tierra sobre mi cabeza* (1985)⁸, un texto que aborda el trabajo instalativo de Víctor Hugo Codocedo (figura 1.1). En palabras de Dittborn esta obra Codocedo entra en tensión con la noción de instalación. Al respecto el autor señala:

El proyecto actual de Codocedo no es una instalación. Nada allí se instala. Es la Galería aquello que Codocedo desinstala. Apaga. Completamente Trasvistiéndola. O bien el trabajo de Codocedo es una instalación que borra aquello que la sostiene y soporta: La Galería. Remodelándola. Reurbanizándola. Más aún. Teatralizándola. (Dittborn, 1985, pág. 4).

De la cita de Dittborn podemos deducir que la noción de instalación no alude solo al hecho de instalar algo, sino más bien al hecho de transformar el espacio de exhibición en un lugar teatralizado. Bajo esta lógica reflexiva se vislumbra la propuesta hecha por Michael Fried (1967) en relación a las obras minimalistas y a su complicidad con el espectador desde la lógica teatral⁹.

Por su parte Nelly Richard en su ensayo *Contra el pensamiento-teorema: Una defensa del vídeo arte en Chile*, texto que formó



1.1

Víctor Hugo Codocedo
*Eclipse Han pisado con demasiada fuerza la tierra
sobre mi casa,*
1985.
Portada catálogo;
Santiago: Galería Bucci.

Fuente imagen:
<http://centrodedocumentaciondelasartes.cl/g2/collect/codoc/images/pdfs/4893.pdf>

⁷ Las tesis revisadas, principalmente de magíster, abordan el problema de la instalación (arte) tangencialmente como parte de una reflexión vinculada a un cuerpo de obra específico.

⁸ Este texto formó parte del catálogo editado con ocasión de la exposición de Víctor Hugo Codocedo titulada *Eclipse: Han pisado con demasiada fuerza la tierra sobre mi cabeza*, muestra se realizó en la Galería Bucci en diciembre de 1985.

⁹ Este punto será tratado con mayor profundidad en el capítulo 3 de esta tesis.

parte del catálogo editado con motivo del 6° Festival Franco-Chileno de Video Arte, evento realizado en Santiago el año 1986 (figura 1.2). A través de este escrito Richard propone una aproximación a la video instalación, entendiendo esta como un “dispositivo escenográfico” que altera la percepción del espacio. Al respecto Richard afirma: «[los] trabajos que incorporan el sistema de video instalación como *dispositivo escenográfico* a través, por ejemplo, de la escultorización del objeto TV, de la similitud de las pantallas, de las cadenas de monitores cuyas interferencias luminosas remodelan la percepción del espacio.» (1986, pág. 17). Digno de mencionar en este punto es el hecho que Richard, en su libro *Cuerpo Correccional* (1980), se refiere a la video instalación de Carlos Leppe *Sala de Espera*¹⁰ como una obra de “resolución escenográfica”, atendiendo a una lógica que vincula la instalación con el ámbito de lo teatral y lo performático. En el mismo ensayo la autora relaciona las vídeo instalaciones con el registro de performances y su escenificación, así como con la objetualización del monitor de televisión en el espacio.

En 1987 el filósofo Pablo Oyarzún publicó su ensayo titulado *Sobre el Concepto de Instalación*¹¹ texto se hace cargo de las relaciones entre tiempo y espacio a partir de las disposiciones objetuales que propone la instalación. En atención a esta idea Oyarzún señala: «Si la instalación dispone, no lo hace para volver disponible lo dispuesto, sino precisamente para indisponerlo, es decir, para insistir en los hiatos que distancian y



1.2

6° Festival Franco-Chileno de Video Arte,
1986.
Portada catálogo;
Santiago: Instituto Chileno Francés de Cultura.

Fuente imagen:
<http://centronacionaldearte.cl/glosario/festival-franco-chileno-de-video-arte/>

¹⁰ La instalación *Sala de Espera* de Carlos Leppe será analizada como caso de estudio en el capítulo 5 de esta tesis.

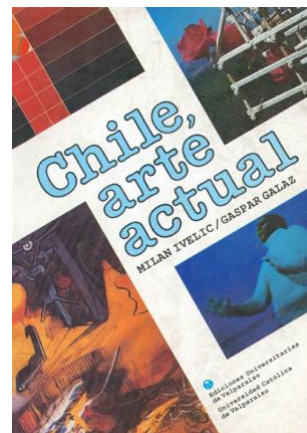
¹¹ Este texto fue publicado en el marco de la exposición *Eclipse II*, del artista visual Víctor Hugo Codocedo. Esta muestra se realizó en el Garage Internacional Matucana en 1987. Este texto está recopilado en el libro de Pablo Oyarzún titulado *Arte, Visualidad e Historia* (2000).

difieren unas cosas de otras, enseñándolos irreductibles.» (Oyarzún, 2000, pág. 157). En este sentido, los objetos en una instalación responden a una lógica de confrontación que interpela la mirada del espectador. En la misma lógica, el texto propone que «la instalación, como obra, ciertamente alude a esos modos imperantes de la cotidianidad» (2000, pág. 157), modos que la instalación no busca representar sino presentar desde una lógica en la que impera lo inquietante y lo fortuito.

A lo largo del texto Oyarzún se hace cargo de la noción *in situ* afirmando: «El régimen de la instalación es *in situ*. No puede concebírsela fuera de lugar, no puede repetirse de manera idéntica en lugares diversos, como si los sitios y las pautas dispositivas fuesen neutros unos para otros.» (Oyarzún, 2000, pág. 153). A través de esta cita se reafirma el vínculo que la instalación establece con los lugares desde su dimensión física, histórica y simbólica; lugares que la instalación no asume como neutros ni unívocos sino como heterogéneos y complejos en sus dinámicas internas.

Continuando con esta revisión debemos mencionar la publicación en 1988 del libro *Chile Arte Actual*, texto escrito por los historiadores del arte Milan Ivelic y Gaspar Galaz (figura 1.3). A través de este libro se aborda, desde un enfoque socio-semiótico, el desarrollo de las artes visuales en Chile entre los años 1957 y 1988. En el marco de este estudio se aborda el problema de la instalación identificando obras referenciales que marcan los orígenes de esta práctica en nuestro contexto. Los autores a través del análisis de obras proponen una definición de la práctica afirmando que:

El término “instalación” (environment - ambiente) no es



1.3

Milan Ivelic / Gaspar Galaz
Chile Arte Actual,
1988.

Portada libro;
Valparaíso: Universidad Católica de Valparaíso.

Fuente imagen:
<http://www.memoriachilena.gob.cl>

un concepto que pueda definirse restrictivamente; alude más bien a una acción por ejecutarse en un espacio o ambiente específico y que asume un papel protagónico debido a que sus dimensiones físicas adquieren una carga significativa que supera su funcionalidad espacial cotidiana. La instalación es, pues, un espacio que nos envuelve y donde podemos transitar entre los objetos. (Ivelic & Galaz, 2009, pág. 177).

En esta definición se pueden rastrear las lecturas de Marchán Fiz y su libro *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*, texto publicado por primera vez en 1974 y del cual tenían conocimiento Ivelic y Galaz. En la cita podemos observar una falta de precisión teórica al momento de definir el término instalación; se utiliza la expresión *environment*¹² como sinónimo de instalación. En esta cita, de igual forma, se parafrasean las diferencias establecidas por Marchán Fiz para hablar de *assemblage* y *environment*: Galaz e Ivelic complementan la definición de instalación afirmando lo siguiente:

Puede estar sobre el piso o colgada, pero siempre es un continuo objeto-espacio que envuelve al espectador y que puede estar formada por todos los materiales posibles; y por una decisión consciente y calculada de abandono del oficio. (2009, pág. 177)

La instalación no puede ser entendida como un abandono del oficio¹³ ni tampoco como una práctica sin criterio en el uso de materiales y objetos. En atención a estas afirmaciones podemos señalar que esta práctica estableció nuevos modelos de

¹² Los términos *environment* y *assemblage* serán tratados con mayor profundidad en el capítulo 3 de esta tesis.

¹³ Dominio o conocimiento vinculado a un quehacer disciplinar propio de la enseñanza académica.

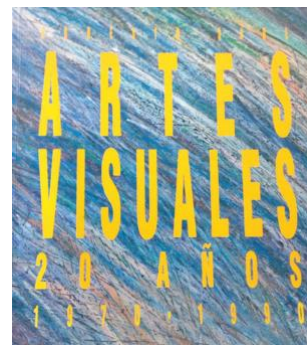
producción que tensionaron y desplazaron los quehaceres disciplinares tradicionales.

En 1991 y con el regreso a la democracia, el periodista y crítico de arte Ernesto Saul publicó su libro *Artes Visuales 20 Años, 1970-1990* (figura 1.4). A través de esta publicación el autor revisa, a modo de crónica, la escena artística local desde una perspectiva histórica centrada en las obras y sus contextos de producción. Metodológicamente Saul divide su estudio en cuatro periodos que recogen las obras más relevantes que marcan la escena previa y posterior al golpe.

En relación al problema de la instalación, el autor afirma que en los ochenta se: «retoma y reformula lo ya realizado en los primeros años de la década del 70» (Saul, 1991, pág. 19). Afirmación categórica que en esta tesis intentaremos constatar. Por otro lado, podemos afirmar que su revisión de esta práctica es muy somera, orientándose solo a recoger y parafrasear los aportes ya dados por Richard y la dupla Galaz-Ivelic.

Digno de estacar en el marco de esta revisión es el ensayo de Pablo Oyarzún titulado *Dos palabras sobre la instalación* (1994)¹⁴. A través de este escrito el autor enuncia posibles características formales que asume la instalación:

Lo dicho se manifiesta en los varios esquemas que rigen la operación instalatoria, como en la estantería, por ejemplo, cuya indiferencia temática permite, impávidamente, inventariar las existencias, o también en los varios motivos del apoyo endeble, del azar del yacimiento, el aconchamiento, la superposición y el cúmulo. (Oyarzún, 2000, pág. 159)



1.4

Ernesto Saul
Artes Visuales 20 años, 1970-1990,
1991.

Portada libro;
Santiago: Ministerio de Educación, División de Cultura,
Departamento de Planes y Programas Culturales.

Fuente imagen:
Registro directo © Rodrigo Bruna

¹⁴ Este texto fue publicado en el catálogo *Documentos periféricos. Expansión y Descalce*, exposición realizada por Víctor Hugo Bravo, José Luis Medel y Mauricio Bravo en el Museo de Arte Contemporáneo el año 1994. Este texto está recopilado en el libro de Pablo Oyarzún titulado *Arte, Visualidad e Historia* (2000).

Estas operaciones formales propuestas por el autor responden a una condición objetual de las instalaciones que se materializa ocupando el espacio. Esta ocupación en el espacio institucional posibilita en voz del autor la unidad “físico-metafísica” de la instalación.

Por su parte en 1999 la historiadora Paula Honorato escribió el breve texto *Contra el Congelamiento*¹⁵. Mediante este escrito Honorato realiza una reflexión sobre el sentido y carácter de la instalación. Al respecto la autora afirma que la instalación es una extensión de los ambientes que «se ha ganado el legítimo estatuto de género, desmantelando todos los intentos de aplicarle las categorías de estilo, tendencia, técnica o formato.» (Honorato, 1999, pág. 5). En atención a la cita y al hecho de considerar la instalación un género, nos permite pensar la instalación (arte) desde una cierta autonomía formal y conceptual. Por otro lado, Honorato atiende a la relación entre instalación y espectador, constatando lo siguiente:

Así como la instalación ocupa e interviene el espacio asignado por soporte y campo de acción, también se dispone a ser ocupada e intervenida por el visitante. La puesta en escena reclama presencia corporal para desencadenarse como acontecimiento, reclama al sujeto dentro de obra y no enfrentado a ella. (Honorato, 1999, pág. 5).

Para Honorato, el espectador ocupa /interviene la instalación transformándola en un acontecimiento participativo e inmersivo. Esta práctica rompe el distanciamiento ontológico que existe

¹⁵ El texto fue publicado como parte del catálogo en el contexto de la exposición *Ciclo de Instalaciones: Proyecto Aconcagua*, muestra colectiva realizada en el Museo de Santiago Casa Colorada, el año 1999.

entre el público y la obra de arte.

El año 2002 el filósofo Sergio Rojas publica el ensayo *El arte de la instalación: una materialidad que da que pensar*¹⁶. Rojas abordó la instalación (arte) en tanto constructo crítico y político que amplía el concepto de arte. De igual forma, el autor reivindica la condición material/objetual de la instalación a la luz de las relaciones espacio-temporales. Se destaca en el escrito el vínculo entre instalación y espectador desde las nociones de recorrido y puntos de vista múltiples, aspectos estos últimos relevantes al momento de definir la práctica instalativa.

Dentro del texto se hace interesante la noción de *Project Art* que propone Rojas, por cuanto le permite pensar la instalación desde una óptica en la que prevalece la idea por sobre la ejecución material de la obra. De igual modo el autor piensa la instalación a partir del dialogo que pone en evidencia los problemas de la pintura y la escultura. Este último punto reafirma la hipótesis en torno a pensar esta práctica como resultado de una crisis de los lenguajes tradicionales.

En igual periodo y bajo el mismo contexto, el historiador del arte Guillermo Machuca escribió su ensayo *Los de arriba y los de abajo* (2002)¹⁷. Mediante este texto el autor analiza las posibilidades teóricas y formales de la instalación a partir de nociones como lo provisorio, lo inestable y lo difuso. La primera consideración que se detecta en el escrito es cómo el autor utiliza el término intervención / intervenir como una acción propia de la instalación. Sin embargo, hay que destacar la falta

¹⁶ Este texto formó parte del catálogo de la exposición colectiva *Instalaciones Kent Explora*, muestra realizada en Santiago en el 2002.

¹⁷ Este texto igualmente formó parte del catálogo de la exposición colectiva *Instalaciones Kent Explora*.

de claridad conceptual que existe al momento de hablar de intervención e instalación. Machuca afirma en su escrito que la instalación es una ruptura con los lenguajes tradicionales (pintura y escultura) mediante la cual se pone en jaque la propia autonomía del arte. En esta misma línea, el autor propone la pregunta en torno a considerar la instalación como una consumación del arte moderno que actualiza nuestra tradición local. Machuca destaca, al igual que otros teóricos, la condición específica y efímera de la instalación, sin embargo, afirma que la instalación se define por lo que no es más que por lo que es (Machuca, 2002), sentencia que en su ambigüedad apunta a la complejidad epistemológica de una práctica artística amplia y heterogénea.

Continuando con esta revisión hacemos mención del texto *Cienfuegos y la banalización de la instalación en la escena plástica chilena* (2002)¹⁸, texto escrito por el curador y crítico de arte Justo Pastor Mellado. El autor en su texto critica duramente el desconocimiento y banalidad con que el pintor Gonzalo Cienfuegos aborda el problema de la instalación. Mellado habla de una difamación mediante la cual Cienfuegos intenta inscribir su práctica instalativa en el contexto local y como resultado de su experiencia como escenógrafo en la opera *Orfeo y Eurídice*, obra estrenada en el Teatro Municipal de Santiago unos meses antes de la exposición. El pintor propone una puesta en escena teatral donde piezas antropomorfas de yeso pintadas con diseños étnicos conviven con textos en neón y música de Christoph Willibald Gluck. En relación a esta instalación, Mellado afirma

¹⁸ Este texto fue realizado en respuesta a la exposición del pintor chileno Gonzalo Cienfuegos titulada *Siete palabras azules sobre dieciocho figuras blancas*. Dicha muestra se realizó en la Galería Animal el año 2002 y que contempló la exhibición de una instalación.

que "La historia de la instalación en Chile, se edita a partir de su retracción escenográfica, como crítica del teatro" (2002, párr 9)¹⁹. De igual forma, afirma que la instalación en la actualidad es un "nuevo tipo de academicismo" que evidencia un desgaste formal que valida este tipo de banalizaciones conceptuales. Me parece interesante lo radical de la posición frente a la falta de rigor existente en el campo artístico al momento de referirse a la instalación como práctica. De igual forma, rescato la oposición que el autor propone entre instalación y escenografía, aunque esta confrontación solo queda enunciada y no profundizada teóricamente.

Diez años después en 2012 aparece el artículo del filósofo Breno Onetto titulado *Arte, Artilugio y desmaterialización. Lo inmaterial en el arte actual*²⁰. A través de este escrito Onetto, se aproxima teóricamente al problema de la instalación (arte) y afirma que, pese a la falta de una definición unívoca de esta práctica, la palabra instalación ha estado presente en nuestro contexto desde mediados de los años ochenta. De igual forma el autor constata que la instalación no solo aspira a ser exhibida sino también experimentada, vivenciada por el conjunto de espectadores: «[...] la instalación se ha ido tornando independiente de las formas tradicionales del arte, principalmente, debido a una expansión del espacio temporal del sujeto que la experimenta [...]» (Onetto, 2012, pág. 86). La cita

¹⁹ En un texto escrito con motivo de la exposición de Carlos Leppe en la Galería D21 el año 2012, Justo Pastor Mellado afirma: «[...] la instauración de la instalación en Chile obedece a la respuesta simbólica de los artistas que se enfrentan a la necesidad de lavar el crimen de la madre (la pintura chilena). En el fondo, la instalación no es garantía de vanguardia formal alguna, sino tan solo una expansión del formato pictórico; en particular, de un género: la *vanitas*.» Ver al respecto <http://www.d21.cl/carlos-leppe/>.

²⁰ El texto fue publicado el año 2012 en la edición N° 20 de la revista *Estética* de la Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela.

nos permite hacer una lectura fenomenológica de la instalación, que pone de relieve la corporalidad del sujeto frente a la experiencia holística que promueve esta práctica.

Por su parte el año 2013 el artista visual Rainer Krause publicó el artículo *La Instalación Sonora Como Formato en un Espacio Plurisensorial*²¹ (figura 1.8). Mediante este escrito Krause propone una lectura de la instalación desde las relaciones espacio-temporales que otorga el sonido como recurso no visual. En una primera parte el escrito aborda las diferencias que se dan entre instalación y ambiente a través de las lecturas de Simón Marchán Fiz (2001) y Josu Larrañaga (2001), constatando lo siguiente:

Una instalación (eléctrica o de agua) está inserta en un espacio (arquitectónico) dado y requiere la activación de un usuario para que funcione. Al contrario, el ambiente (de una casa o una sala) ya existe independientemente del actuar de las personas sumergidas en él. (Rainer, 2013, pág. 40).

Para Krause estas diferencias están determinadas por la relación que mantiene el espectador con el espacio. El autor propone que el espectador en un ambiente responde a una experiencia perceptiva/corporal, mientras que en una instalación se transforma en un agente activo que completa la obra (Rainer, 2013). Dentro de la misma línea discursiva el autor se refiere al término “instalación sonora”²², aclarando que esta promueve «una lectura multisensorial y activa en un espacio específico»

²¹ El artículo fue publicado el año 2013 en la edición N°5 de la revista *Alzaprima* de la Universidad de Concepción, Chile.

²² Rainer Krause afirma que el término “instalación sonora” fue utilizado por primera vez por el músico norteamericano Max Neuhaus (1939-2009) en la década de los setenta.

(Rainer, 2013, pág. 43). A través de la sonoridad, los artistas vinculan las nociones de espacio-tiempo a partir de una obra que en su condición audible no requiere de un intérprete ni de un auditor contemplativo, sino de un espectador activo que en su deambular reinterpreta los estímulos auditivos y corporales que la obra otorga. Mediante esta reflexión podemos constatar como la instalación sonora se corporaliza a través del sonido y la arquitectura, potenciando la inmersión del espectador.

1.5.2. La instalación (arte) en el contexto internacional

La finalidad de este apartado es constatar, a partir de la revisión bibliográfica, conceptos y teorías que nos permitan entender la práctica de la instalación (arte) en el ámbito internacional. En igual sentido, nos abocaremos a reseñar algunas investigaciones que abordan el origen y desarrollo de la instalación desde contextos históricos y geográficos específicos con el fin de pesquisar metodologías y enfoques que orienten y validen el estudio.

Iniciamos esta revisión constatando la indexación del término instalación por parte del *The Art Index*²³, labor que se llevó a cabo en 1978²⁴ cuando el concepto apareció vinculado a la práctica del *environment* y sin ninguna referencia bibliográfica asociada. Esta situación se revierte recién en el año 1993 cuando el término se independiza de la noción de *environment* como

²³ *The Art Index* es una base de datos bibliográfica disponible desde el año 1929 y cuyo objetivo es la indexación de publicaciones periódicas de alto impacto vinculadas al campo de las bellas artes, la fotografía, el cine y la arquitectura.

²⁴ Esta primera indexación antecede a la aparición del término en Chile a mediados de la década de los ochenta. En este sentido debemos señalar que, pese al aislamiento que vivía el país bajo dictadura, la escena local se mantuvo atenta a los debates y problemas surgidos en la escena internacional.

resultado de una lista de referencias bibliográficas vinculadas al problema de la instalación (Reiss, 2001). Esta situación deja en evidencia la necesidad de contar con referencias que avalen desde un punto de vista epistemológico la indexación de una práctica. No es solo el uso de un término el que valida una práctica sino también su reflexión y análisis teórico al interior del campo de las artes visuales.

En relación a estas primeras referencias podemos mencionar el artículo escrito por Roberta Smith en 1993 y titulado *In installation Art, a Bit of The Spoiled*²⁵. Smith afirma que el sello rupturista, que marcó el origen de la instalación a fines de los sesenta, ha sido absorbido por la institución museal durante la década de los noventa. Para la autora, esta institucionalización ha transformado a la instalación en un objeto portable y repetible que traiciona los principios que definieron su origen (Smith, 1993). En su análisis, Smith identifica diversas características de la instalación a principios de los noventa como son: el uso de la tecnología y los nuevos medios, predilección por los objetos y materiales residuales, interés por temas contingentes-sensacionalistas y tendencia a la acumulación y repetición de materiales/objetos. Estas cualidades permitirán a otros autores elaborar categorías más amplias de análisis (Oliveira, Oxley, & Michael, 1996; Rosenthal, 2003; Bishop, 2005; Coulter-Smith, 2009; Sánchez M. , 2009) que permitirán entender el desarrollo de este medio.

En el año 1994 el crítico y curador Jorge Glusberg escribió su texto *Instalaciones*, escrito que aborda los antecedentes y las

²⁵ El texto fue publicado con motivo de la exposición *Art at Armory: Occupied Territory*, muestra realizada en Museum of Contemporary Art en Chicago el año 1992.

problemáticas vinculadas a esta práctica²⁶. Para el autor, la instalación supera los límites disciplinares y asume como antecedentes directos los *assemblages* y *environments*.

Glusberg propone una revisión genealógica de la instalación y toma como punto de partida las vanguardias históricas de principios del siglo veinte. De igual forma, el crítico establece una diferencia entre ambientaciones e instalaciones, en el primer caso habla de un entorno que debe ser recorrido. En el segundo caso Glusberg afirma que una instalación es:

[...] una obra única, que se genera a partir de un concepto y/o de una narrativa visual; creada por el artista en un espacio concreto, en él se establece una interacción completa entre los elementos introducidos y el espacio considerado como obra total. (Glusberg, 1994, pág. 12)

Esta interacción requiere de la participación activa del público, para quienes la instalación es un enigma que debe ser resuelto.

La instalación a través del «espacio adquiere la capacidad de “encarnar” visualmente reflexiones y teorías acerca del arte» (Glusberg, 1994, pág. 13).

Glusberg finaliza su texto proponiendo doce principios para entender la instalación: «Constructibilidad, Transitoriedad, Autosuficiencia, Especificidad, Apertura, Irreproductibilidad, Catálisis, Interacción, Tiempo Real, Cuarta Dimensión, Narratividad y Pluralidad» (1994, págs. 16-17).

En 1995 el artista ruso-estadounidense Ilya Kabakov publicó su célebre libro *Über die “Totale” Installation*²⁷. Mediante este

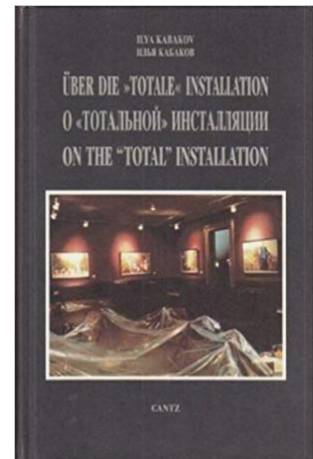
²⁶ El texto apareció en el catálogo de la muestra colectiva Instalaciones curada por Jorge Glusberg y exhibida en el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires el año 1994.

²⁷ El libro fue publicado en inglés/alemán por la editorial Cantz Verlag en Bonn. La traducción del libro al español se realizó el año 2014 por COCOM Press.

texto el artista propone un análisis semántico y formal de su propia obra instalativa (figura 1.5). Kabakov parte aclarando la noción *instalación total*, la cual el autor entiende como una obra que trabaja con el espacio y donde el espectador se encuentra inmerso en ella. El artista observa el espacio que ocupa la instalación considerando elementos arquitectónicos como: muros, piso, techo, luminosidad, espacios de ingreso y salida. Este análisis le permite al autor entender la instalación como un todo integral y envolvente que retoma los principios wagnerianos de la *Gesamtkunstwerk*²⁸, la obra de arte total.

En la instalación, a diferencia de la pintura, el espacio se ve afectado, alterado como resultado del actuar del propio espectador. En voz del autor la instalación atiende los vacíos, intervalos, distancias, que se encuentran entre los objetos y el espectador, en definitiva, se resuelve en la atmósfera que genera la instalación a partir de un “espacio concentrado” (Kabakov, 2014). Por su parte, el artista destaca la importancia del espectador afirmando que la instalación al igual que la obra teatral se piensa en relación al espectador. Se le solicita a este una “concentración disipada” (Kabakov, 2014) con el objetivo de percibir toda la atmósfera de la instalación.

Kabakov analiza la noción de tiempo afirmando que este fluye a través de la instalación siendo percibido subjetivamente por el espectador. En este sentido, la noción de tiempo se potencia mediante una deambulación contemplativa mediante la cual el público pierde súbitamente la noción de tiempo.



1.5

Ilya Kabakov
Über die Totale Installation,
 1995.
 Portada libro:
 Bonn, Hatje Cantz.

Fuente imagen:
<https://www.zvab.com/servlet/Book>

²⁸ La noción de *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) fue introducida por Richard Wagner en su texto *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849). A través de esta idea Wagner proponía, a partir del drama operístico, la integración de las artes (música, danza, poesía, pintura, escultura y arquitectura), con el fin de crear una obra integral y colaborativa que rememore la tradición helenística del teatro.

La dramaturgia es otro término que entra en juego en el texto de Kabakov evidenciado el interés del autor por vincular la instalación al campo del teatro. Nociones como trama, evento y texto se hacen parte de una estructura dramática donde el espectador se transforma en un sujeto activo.

En 1996 el equipo conformado por los teóricos / artistas Nicolás de Oliveira, Nicola Oxley y Michael Petry dieron cuerpo al libro *Installation Art*. Este libro recorre la historia de la instalación, poniendo especial énfasis en los hitos fundamentales y en la posibilidad de elaborar categorías de análisis que permitan entender el desarrollo de esta práctica híbrida. En este punto, los autores proponen cuatro categorías para hablar de la instalación: Sitio, Nuevos Medios, Museo y Arquitectura. En estas categorías subyace la idea de teatralidad como principio rector que los autores ponen de relieve a la hora de abordar la noción de instalación como una experiencia corporal con el espacio. De igual forma, Oliveira destaca el tránsito que experimenta la obra de una condición objetual a una procesual:

Fundamentalmente, se trata de un cambio del arte como objeto al arte como proceso, del arte como una «cosa» a abordar, al arte como algo que ocurre en el encuentro entre el espectador y un conjunto de estímulos. (Oliveira, Oxley, & Michael, 1996, pág. 26)²⁹.

La condición procesual de la instalación nos permite pensarla no como un producto final sino como una experiencia que se sitúa en un tiempo y espacio previamente definido.

En 1999 la historiadora del arte Julie H. Reiss publicó *From the*

²⁹ La traducción es mía: *Fundamentally, we are dealing with a shift from art as object to art as process, from art as a 'thing' to be addressed, to art as something which occurs in the encounter between the onlooker and a set of stimuli.*

Margin to Center. The Spaces of Installation Art. A través de este texto, la autora analiza desde un punto de vista histórico y formal el desarrollo de esta práctica (figura 1.6). Reiss afirma que la instalación es una práctica radical que surge en los márgenes de los espacios institucionales, siendo inevitablemente asimilada por el museo y las galerías de arte (Reiss, 2001). Su estudio analiza la escena artística neoyorquina desde finales de la década de los sesenta hasta los años noventa a partir de cuatro categorías: *Environment, Situations, Spaces e Installations*.

Previo al uso del término instalación, se utilizaba la expresión *environment* para clasificar todas las prácticas que incorporan el espacio como material de trabajo. En relación al rol del espectador, la autora argumenta que este completa la obra y su significado.

Reiss por otra parte entiende el registro fotográfico de una instalación como documento de estudio y no como reproducción de la obra. En este punto la autora comenta:

Aunque uno puede recoger una cierta cantidad de información visual de una fotografía de una instalación, hay que evitar la tentación de utilizar la fotografía como si fuera una reproducción y analizar formalmente la pieza basada en ella solo. Aun así, la fotografía puede ser una herramienta útil si se ve de forma crítica. (Reiss, 2001, pág. xvi).

Este punto es muy interesante considerando que en la actual investigación una fuente importante de estudio serán los registros fotográficos de obras, registros que son la única evidencia palpable para muchas de las instalaciones realizadas y exhibidas en el país. Ampliando este punto, Reiss afirma que la instalación se resiste a un modelo de estudio convencional ya que muchas veces no existe el objeto físico para su estudio



1.6

Julie H. Reiss
From Margin to Center.
The Spaces of Installation Art.
 1999.
 Portada libro:
 Massachusetts: MIT Press.

Fuente imagen:
 Registro directo © Rodrigo Bruna

a diferencia de lo que ocurriría en un estudio sobre pintura abstracta. Ante esta situación la autora nos propone cuatro fuentes de estudio-aproximación: crítica publicada de los trabajos, entrevistas a artistas, curadores y críticos, registros fotográficos y espacios de exhibición vinculados a esta práctica. La propuesta de la autora, por cierto, valida el modelo metodológico empleado en esta investigación.

Otra idea interesante enunciada en el libro de Reiss es el vínculo entre instalación y tiempo. La autora afirma que la instalación se devela a través de la apropiación temporal que hace el espectador del espacio.

Con la aparición de la instalación a fines de los sesenta las prácticas museísticas cambiaron, ya no es solo la obra física montada sino la idea instalada en el museo. En voz de Reiss el museo se transforma en un “laboratorio estético”, y asegura que la instalación como práctica artística se institucionalizó durante la década de los noventa, situación que se manifestó con la presencia de esta en museos y exhibiciones mundiales.

Continuando con esta revisión hacemos mención del libro de Erika Suderburg titulado *Space, Site, Intervention. Situating Installation Art* (2000). Mediante la voz de diversos autores, Suderburg aborda el problema de la instalación y las prácticas del *site specific* en el contexto de un nuevo milenio. Los ensayos reunidos en esta publicación proponen nuevos marcos críticos que buscan contrastar paradigmas y afirmaciones en torno a la situación actual de la instalación. Nociones como ciberespacio, activismo político, multimedia, arquitecturas híbridas y espacios comunitarios forman parte de las reflexiones propuestas.

Es interesante constatar como la autora no diferencia entre género, medio o práctica al momento de referirse a la

instalación, validando de esta forma estas acepciones. Consideramos en este sentido, y como resultado de las lecturas realizadas, que las palabras: disciplina, lenguaje y técnicas son las menos usadas al momento de referirse a la instalación, situación que se deduce de su condición restrictiva y canónica.

Sudenburg pone de relieve las fuentes y antecedentes que permiten entender hoy el devenir de la instalación. En este punto la autora busca relacionar referentes tan extremos como *Stonehenge* (c. 2600 -1800 a. C.), obras de paisaje como *Gardens of Bomarzo* (1540-84), el gabinete de curiosidades de *Ole Worms* (1655) o la excéntrica ambientación creada por Luis II de Bavaria titulada *Grotto of Venus* (1876). Estas y otras obras mencionadas en el libro validan lecturas más amplias en torno a los antecedentes de la instalación, situación que debe ser vista con detención considerando la amplitud de las referencias.

Otra de las publicaciones destacadas es el libro de Josu Larrañaga titulado *Instalaciones* (2001). A través de este texto, el autor aborda, en una primera instancia, los antecedentes de la instalación con el objetivo de identificar las características, funcionamiento y contenidos que se derivan de este medio. Posteriormente, el autor examina los problemas derivados de su irrupción en el mundo del arte. Acto seguido, Larrañaga intenta analizar las distintas modalidades que asume la instalación contemporánea. Incluye dos anexos, uno de ellos dedicado a algunas de las aportaciones de artistas españoles “instaladores” y al estudio de sus obras; y otro en el que se recogen algunas contribuciones teóricas orientadas a la comprensión de esta práctica en el contexto actual (figura 1.7).

Larrañaga asume la instalación como una categoría artística vinculada al quehacer *escenográfico* y *museográfico*. En este



1.7

Josu Larrañaga
Instalaciones,

2001.

Portada libro;

Donostia-San Sebastián: Nerea.

Fuente imagen:

Registro directo © Rodrigo Bruna

sentido considera la instalación como una práctica híbrida que congrega diversas disciplinas artísticas (2001). El autor afirma que las vanguardias del siglo XX junto al trabajo de artistas como Marcel Duchamp, El Lissitzky y Kurt Schwitters potenciaron y ampliaron los márgenes del arte, además de poner en tensión las relaciones existentes entre obra, instituciones y espectador. Consecuentemente Larrañaga (2001) señala que las exposiciones temáticas y ferias internacionales contribuyeron a una nueva comprensión del espacio en relación al espectador.

El autor comenta que con la aparición del Giro lingüístico y el pensamiento postestructuralista se cuestiona la visión idealista y físico/matemática del espacio y se comienza a hablar de un espacio fenomenológico, psicológico, lingüístico y contextual, posibilidades que deja en evidencia el tránsito de un espacio de presentación a un espacio de relación.

Igualmente destacable es la noción *escenografía descentrada* propuesta por Larrañaga y a partir de la cual afirma que la instalación es una práctica multifocal que permite al espectador experimentar múltiples puntos de vista. Al respecto, el autor aclara que la instalación, en tanto escenografía, no responde a un texto dramático, sino a una poética creada por el artista y donde los actores son los propios espectadores que recorren esta *escenografía descentrada*.

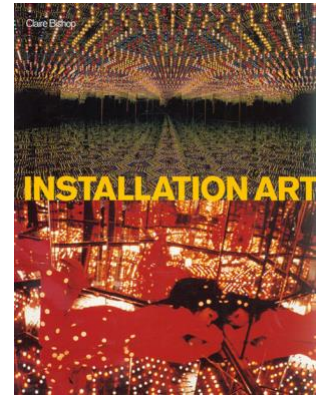
El año 2003 el historiador del arte y curador Mark Rosenthal escribe *Understanding Installation Art. From Duchamp to Holzer*, un libro que brinda no solo una interpretación histórica de la instalación sino también un análisis crítico sobre este medio artístico. Rosenthal elabora, en su escrito, un modelo taxonómico con el objetivo de analizar esta práctica. De esta forma el autor propone dos formas de entender la instalación:

Filled Spaces (instalaciones que ocupan un lugar) y *Site Specific* (instalaciones que se vinculan con el lugar) (Rosenthal, 2003). A través de estas categorías el autor estudia las posibilidades espaciales y contextuales del medio.

Dentro de las categorías de análisis propuestas por Rosenthal destacamos *reprochements* (acercamientos), categoría que responde a un tipo de instalación en la cual el espectador se aproxima sutil y discretamente al espacio a través de mínimos elementos que alteran la percepción del mismo. Otra de las categorías propuestas por el autor es *enchantments* (encantamientos), expresión que halla sus raíces en el teatro y en las experiencias de carácter fenomenológico, surgidas entre la obra, el espacio y el espectador.

Otra publicación que destacamos en el marco de esta revisión es el libro *Installation Art. A Critical History* (2005) de la historiadora y crítica de arte Claire Bishop. La autora mediante este texto analiza, desde un punto de vista teórico-crítico, las relaciones existentes entre el espectador y la instalación (figura 1.8). Bishop logra establecer tres modelos de recepción vinculados al espectador y fundamentados en tres campos del conocimiento: el psicoanálisis, la fenomenología y la sociología-política. Desde estos campos se construye un modelo de recepción que permite entender el problema de la instalación no desde el artista ni el lugar, sino desde el propio espectador que vive la experiencia. Esta mirada será un punto importante a considerar en la investigación.

En el años 2008 la historiadora del arte Jennifer A. González publica su libro *Subject to Display: Refraining Race in Contemporary Installation Art*. A lo largo de sus páginas la autora aborda las instalaciones de cinco artistas para estudiar



1.8

Claire Bishop
Installation Art. A Critical History,
 2005.
 Portada libro;
 New York: Routledge.

Fuente imagen:
 Registro directo © Rodrigo Bruna

desde una perspectiva teórica problemáticas vinculadas a discursos que apelan a lo racial y a la identidad en el contexto de la cultura norteamericana. González centra su análisis en la institución museal en tanto acervo cultural que define la identidad de una nación. A partir de este interés particular, la historiadora analiza cómo las artes visuales y específicamente las instalaciones pueden generar una mirada crítica de estos espacios y sus discursos.

Entre los casos de estudio revisados por González se encuentra el artista afroamericano Fred Wilson, quien a través de su instalación *Metalwork 1793-1880* criticó, a través de su trabajo instalativo, el dispositivo museográfico del Maryland Historical Society. La obra consistió en incorporar en las vitrinas dedicadas a exhibir objetos suntuosos, grilletes de hierro utilizados por esclavos negros. A través de esta obra, Wilson buscó tensionar la historia oficial relatada por el museo a partir de la historia silenciada de los grupos afroamericanos³⁰.

Las obras examinadas por González le permiten evidenciar no solo el impacto de las instalaciones en las lógicas museográficas sino también la relevancia de los discursos no oficiales y marginales que los propios artistas instalan en el museo.

Como respuesta a la pregunta sobre las posibilidades interactivas de la instalación, el teórico del arte Graham Coulter-Smith publicó en el año 2009 su libro *Deconstruyendo la Instalación*. A través de esta publicación, el autor cuestiona la posibilidad transgresora y experimental de la instalación,

³⁰ Como una forma de complementar este punto mencionamos la instalación de Francisco Huichaqueo *Wenu Pelón* (2015) realizada en Museo Arqueológico de Santiago. Esta obra se ubica en las antípodas del discurso Fred Wilson, al poner en juego un relato poético-antropológico que invisibiliza el sufrimiento y la humillación de los pueblos originarios en Chile.

afirmado que esta se ha institucionalizado y profesionalizado tras su ingreso al museo y al mundo de las galerías y ferias de arte.

A lo largo del texto, Coulter-Smith revisa los antecedentes y aportes teóricos en torno al problema de la instalación con el objetivo de proponer cuatro nociones que intentan expandir el conocimiento de esta práctica: inmersión, interacción, recombinación y disociación. A través del análisis propuesto por el autor se pone de relieve la importancia del *art media* y el *arte relacional* como prácticas determinantes al momento de entender el rol activo/participativo del espectador frente a la obra/instalación. Mediante estas modalidades de trabajo, el arte vuelve a retomar el itinerario vanguardista de vincular arte y vida a través de una obra experimental que busca tensionar el mercado y la institución museal.

En relación a los aportes teóricos hechos al tema, destacamos el texto de Boris Groys *Politics of Installation* (2009), escrito donde el autor aborda las diferencias que se establecen entre el espacio de exhibición y el espacio de la instalación, y cómo este último se transforma en un espacio soberano que rompe con la noción de autonomía en el arte. Para el autor, los espacios de exhibición públicos (museos) cumplen la función de presentar los objetos artísticos a los ojos de un espectador que transita sin ninguna implicancia física con lo que observa. Groys de igual forma comenta que la instalación es una forma simbólica de privatizar el espacio público de exhibición: «La instalación transforma el vacío neutral, el espacio público en una obra de arte individual - e invita al visitante a experimentar este espacio como un espacio totalizador y holístico de una obra» (2009, pág. 3). A través de esta privatización simbólica, el artista reivindica

sus derechos soberanos sobre el espacio y los objetos que en él dispone, transformando este derecho en un claro gesto político. En este punto, el autor reflexiona sobre la noción de libertad en Occidente la cual se debate entre libertades soberanas y libertades institucionales. En este sentido, la noción de soberanía de la instalación es un hallazgo que debería ser pensado como posible categoría de análisis dentro de la presente investigación.

Groys aporta a la discusión al afirmar que la instalación rompe con la autonomía de la obra para transformarse en un ente social, abierto y participativo, que pone de relieve su condición democrática. En esta misma línea reflexiva, el autor entiende lo político desde la propia soberanía que ejerce el artista en el espacio. Soberanía que en 1969 Juan Pablo Langlois ejerció en el propio Museo Nacional de Bellas Artes, y desde la cual podemos repensar la noción de arte y política en el contexto local.

Otro aporte al estudio de la instalación (arte) durante esta década fue el libro de Mónica Sánchez Argilés titulado *La Instalación en España 1970 - 2000* (figura 1.9). Mediante esta publicación Sánchez analiza esta práctica como un fenómeno socio-artístico inserto en el sistema del arte español, en ese sentido Sánchez afirma:

El objetivo es trazar un 'posible' mapa de la historia de la instalación en España que permita rastrear la evaluación de las narrativas y las transformaciones que de ella se han derivado para el lenguaje del arte contemporáneo de las últimas décadas del siglo XX. (Sánchez M. , 2009, pág. 8)

Sánchez propone un diseño investigativo en base a una metodología bipartita que aborda aspectos tanto teóricos como



1.9

Mónica Sánchez Argilés
La instalación en España 1970-2000,
2009.
Portada libro;
Madrid: Alianza.

Fuente imagen:
<https://www.alianzaeditorial.es/>

históricos de la instalación en España.

Es importante destacar que el trabajo de Sánchez llenó un vacío investigativo en el contexto español; situación que evidencia un símil con el actual escenario en el que se inserta esta investigación.

Otro aspecto importante en el trabajo de Sánchez son las categorías-nociones utilizadas para comprender el desarrollo de la instalación en España: instalación y postconceptualismo, instalación escultórica, neo instalación e instalación contextual. Estas categorías deben ser consideradas y estudiadas como modelos de análisis para adaptarlas y que respondan a las necesidades de esta investigación

Otro aporte significativo al entendimiento de la instalación desde una perspectiva teórica es el libro *Ästhetik der Installation* (2012) de la teórica alemana Juliane Rebentisch. La autora fundamenta su análisis desde una perspectiva filosófica y a partir de una revisión teórica-crítica de la modernidad y del concepto de autonomía de la obra de arte, a la luz de la instalación como problema. Su trabajo no se centra en las obras sino en las relaciones existentes entre sujeto y objeto, espectador e instalación. En este sentido, el libro se orienta a la revisión crítica de las categorías tradicionales de análisis de la instalación (forma, espacio, tiempo, contenido y categorías son un hallazgo al momento de definir y entender hoy la instalación).

En el último capítulo, Rebentisch se centra en el carácter político de la instalación desde su propia especificidad de sitio y su carácter autorreflexivo. La autora propone una revisión filosófica y crítica de la instalación, en la que la obra y el autor desempeñan un papel secundario en el discurso propuesto. En la presente investigación la voz del autor y su obra son las fuentes

fundamentales para la constatación de las preguntas levantadas. Dentro de las últimas publicaciones monográficas dedicadas a analizar el problema de la instalación, encontramos el libro de Anne Ring Petersen titulado *Installation Art: Between Image and Stage* y publicado el año 2015. Mediante una extensa y acuciosa revisión de fuentes bibliográficas, la autora analiza el auge de esta práctica desde una perspectiva histórico-cultural, preguntándose sobre los factores que incidieron en su masificación al interior del campo artístico. Petersen aborda en su libro temas como: los efectos ideológicos del discurso instalativo, la estética de la presencia, la instalación como espacio modelado y situación temporal; la instalación entre la imagen y el escenario; la performatividad entre el escenario y la imagen; inmersión e interacción en la video instalación, entre otros. La autora afirma que la instalación (arte) responde actualmente a las demandas de una sociedad globalizada, donde la cultura se vivencia a partir de experiencias que apelan a los sentidos y a la participación directa del espectador.

Hecha esta primera reseña de autores, nos abocaremos a constatar algunas experiencias investigativas orientadas a analizar diversas problemáticas vinculadas al origen y desarrollo de la instalación (arte) en el contexto internacional.

El año 2009 la historiadora del arte colombiana Alba Gutiérrez Gómez publicó el artículo *La instalación en el arte contemporáneo colombiano*. A través de este escrito, Gutiérrez evidencia la importancia las instituciones museales y las exposiciones temáticas en el surgimiento y consolidación de la instalación en Colombia. La autora destaca la exposición *Espacios Ambientales* (1968), celebrada en el Museo de Arte Moderno de Bogotá y organizada por la conocida crítica Marta

Traba. Mediante esta exposición se dejan ver las irrupciones objetuales y las influencias del arte conceptual y posteriormente del arte pop. En este sentido, Gutiérrez habla de un momento de efervescencia y exploración que permitió revisar el quehacer de las disciplinas tradicionales en Colombia. Caso inaugural en estos procesos exploratorios es la obra *La Cámara del amor* del artista Luis Caballero Holguín (1943-1995), instalación pictórica premiada en la Bienal Iberoamericana de Pintura, realizada el año 1968 en Medellín. Esta pieza se componía de trece paneles pintados con formas humanas que se entrelazan generando una proyección espacial donde el espectador se hace parte de la pieza. Gutiérrez comenta esta obra declarando:

El objeto-cuadro rompe sus límites tradicionales y concreta un quiebre en la pintura colombiana, pues se trata de una obra que no intenta representar sino ser el escenario de una experiencia que es a la vez visual y corporal; el observador es forzado a utilizar su visión periférica, y en este sentido la mirada pasa a ser un acto integral, corpóreo. La pintura en este caso no solamente transmite un mensaje, sino que acontece. (Gutiérrez, 2009, pág. 136).

A partir de esta cita, se constata la importancia de esta obra en la comprensión del fenómeno de la instalación en Colombia. De igual forma, se establecen filiaciones que nos permiten ver el surgimiento de la instalación como un desplazamiento de la pintura, operación que es un punto de inicio al momento de entender ciertas prácticas de la instalación en Chile.

Otra investigación interesante es la realizada por la historiadora del arte Elena Bernardini quien a través de su artículo³¹ *Political*

³¹ Su artículo es producto de la tesis doctoral titulada *Interrogating installation art from India*, presentada en la University of London, el año 2012.

Endeavours: the Emergence of Installation Art in India, (2013), aborda el surgimiento de la instalación (arte) en la India. Bernardini sostiene que el origen de esta práctica estuvo marcado por un cambio de las estrategias artísticas y por un interés político de los artistas. De igual forma, constata que las primeras instalaciones surgidas se mantuvieron al margen de un panorama artístico indio, regido por un mercado y una institucionalidad conservadora orientada a promocionar la práctica de la pintura. A partir del estudio de casos, deja en claro que la instalación en la India surge como un espacio de negociación y juicio político sustentado en el uso recontextualizado de la imagen y los nuevos medios. En este sentido, en Chile el surgimiento estuvo marcado por un escenario politizado que abrió el espacio a una experimentación crítica y de carácter exploratorio.

Otro punto a destacar en esta revisión es el uso de los nuevos medios como resultado de la disponibilidad tecnológica que vivía la India en los noventa. Disponibilidad que sería importante investigar en Chile a la luz de los procesos de exploración emprendidos por el uso de los nuevos medios en la década de los ochenta, década donde el artista Gonzalo Meza (n. 1949) realizó sus primeras instalaciones utilizando videos y grabaciones.

Un aporte importante de Bernardini es afirmar que la instalación en la India no responde solo a un proceso de globalización artística sino también a un contexto socio-político. Afirmación que establece ciertas similitudes con la escena artística chilena en el periodo de dictadura.

Dentro de esta misma línea, destacamos el trabajo de Birgit Hopfener, quien, a través de su libro *Installation Art in China*.

Transcultural Spaces Reflecting a Genealogy of the Performative (2013), revisa críticamente el origen de la instalación en China. Hopfener analiza, desde una mirada histórico-antropológica, el discurso dominante que entiende la instalación en China como una adopción tardía y no crítica de la modernidad occidental. Esta mirada euro-centrista no considera el contexto y la transculturalidad como factores determinantes en el surgimiento de la instalación en China. Aspecto importante que nos lleva a pensar en una posible definición contextual del problema de la instalación. La autora incorpora en el marco conceptual de su investigación la noción de "genealogía" de Michel Foucault, enfoque discursivo que hace visible las discontinuidades que impregnan los procesos históricos y las relaciones de poder presentes en el discurso del arte y las instituciones. Se hace interesante en la investigación abordar la noción de genealogía con el fin de establecer vínculos que permitan comprender el contexto de origen y desarrollo de la instalación en el país.

Continuando con esta revisión en el año 2014, la historiadora María Valesini presentó su investigación *La instalación como dispositivo escénico y el nuevo rol del espectador*³², trabajo mediante el cual se establece un vínculo entre instalación y espacio escénico. En su investigación, la autora entiende la instalación como un dispositivo escénico que es vivenciado por un "espectador-actor". A partir de esta nueva lectura, Valesini buscó vincular el espacio de la instalación y el espacio teatral proponiendo la idea de que en ambas acontece una acción

³² Esta investigación formó parte de la tesis presentada en el programa de Magíster en Estética y Teoría del Arte de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

irrepetible y efímera. De igual forma, la autora determina tres dimensiones que permiten entender el rol del espectador ante una instalación: lúdico-participativa, ocupación performática y circulación significativa. Estas dimensiones deben ser profundizadas a partir de la pregunta: ¿Qué tipo de espectador requiere la instalación? Las lecturas hechas por la autora de los textos de Michael Fried y su condena de lo teatral, unida a la noción de “experiencia encarnada” de Merleau-Ponty resumen los puntos fuertes en torno al rol del espectador bajo las lógicas de la instalación.

Concluyendo esta revisión nos referiremos a la investigación realizada por Adriana Silva titulada: *Un Panorama de la Instalación en el Arte Contemporáneo Venezolano, 1995-2010* (2015)³³. Pese a ser una investigación de pregrado nos parece interesante contrastar el itinerario conceptual y metodológico realizado por la autora. Silva nos presenta en una primera parte de su texto una revisión del concepto instalación, sus estrategias y modos de proceder en el ámbito de las Artes Visuales. Posteriormente, la autora se centra en analizar el desarrollo de esta práctica, a partir del estudio de un conjunto de instalaciones realizadas a lo largo del periodo en estudio.

Silva construye su modelo metodológico apropiándose de cuatro categorías: sitio, media, museo y arquitectura, categorías que fueron previamente definidas por los autores Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley y Michael Petry en el libro *Installation Art* (1994). Esta decisión nos hace pensar que Silva privilegió en su estudio aspectos formales y temáticos y no el contexto en el

³³ Esta investigación formó parte de la tesis presentada en el programa de Licenciatura en Artes de la Universidad Central de Venezuela.

cual surgen y se desarrollan estas obras.

Otro aspecto importante de mencionar en el texto de Silva son los aportes del arte constructivista y cinético al surgimiento y desarrollo de la instalación en Venezuela. La autora destaca los aportes de Carlos Cruz-Diez (n.1923), Jesús Rafael Soto (1923-2005) y Gertrud Goldschmidt (1912-1994), que marcaron el desarrollo de las primeras experiencias espaciales surgidas a fines de la década de los sesenta y donde el espectador asume un papel protagónico. En este punto Silva comenta sobre la obra *Penetrable* (1971) de Soto:

El *Penetrable* permitió al espectador acceder a la escultura desde su interior, ya no desde sus alrededores sino en el espacio que ella misma establece. Por eso es, sobre todo, una obra participativa pues funciona a partir de la incursión y desplazamiento del espectador en su interior proporcionándole una experiencia sensorial: visual, táctil y sonora; lo que la convierte en una ambientación. (2015, pág. 80).

A partir de la obra de Cruz-Diez, Soto y Goldschmidt, se hace necesario indagar en los antecedentes de la instalación (arte) en Latinoamérica como una forma de contextualizar el surgimiento de esta práctica en nuestro país.

Finalmente, podemos afirmar que las experiencias investigativas revisadas en esta última parte orientaron y validaron el modelo metodológico propuesto para esta tesis.

1.6. Marco metodológico

La metodología propuesta para esta investigación responde a un enfoque cualitativo, cuyo alcance es exploratorio (Hernández, Fernández, & Baptista, 2014), puesto que pretende indagar en los factores que influyeron en el surgimiento y desarrollo de la

instalación (arte) en Chile. La literatura reveló que esta práctica no ha sido estudiada en nuestro contexto como un fenómeno histórico-estético, situación que deja en evidencia la necesidad de realizar una investigación que explore el problema desde una mirada holística y contextualizada.

La perspectiva de análisis, propuesta para este estudio, es de carácter histórico-crítico³⁴, en cuanto entiende la historia no solo como ordenamiento temporal de hechos y sino también como un contexto que aúna relatos diversos que deben ser analizados a la luz de juicios razonados, informados y críticos.

A través de esta perspectiva se busca describir, interpretar y comprender un problema que se inscribe en el campo de la historia del arte, en tanto espacio epistemológico al cual responde este estudio.

Identificada la propuesta metodológica, sus alcances y la perspectiva de análisis, procederemos a describir cada uno de los ámbitos y etapas que conformaron el itinerario de trabajo de esta investigación.

1.6.1. Campo de estudio y muestra

La inmersión en el campo de estudio se inició con la búsqueda de los posibles informantes claves y con la construcción de un catastro de obras vinculadas al problema de la instalación. El conocimiento previo que se tenía del contexto artístico local permitió identificar a los primeros *gatekeepers*³⁵, situación que facilitó el acceso al campo de estudio y la recolección de datos.

³⁴ Ver al respecto Fritz W. (2008). "Historisch-kritisch", En *Historisch-Kritisches Wörterbuch des Marxismus*, Tomo 6/I, (págs 375-394). Hamburgo: Argument Verlag.

³⁵ *Gatekeepers* o "garantes de acceso" son sujetos que controlan /facilitan de acceso al campo de estudio, además de identificar posibles informantes y lugares claves para el estudio.

El perfil definido para los informantes consideró a artistas, académicos, curadores, directores de museos y galerías, historiadores y teóricos del arte. Por su parte, los criterios de selección de los informantes respondieron a dos principios: quienes producen instalaciones y quienes analizan / reciben lo producido. Se intentó con este proceso lograr la mayor heterogeneidad en el muestreo con el fin de confirmar y ampliar la información previamente pesquisada con la revisión bibliográfica.

Por su parte, el catastro de obras elaborado contempló trabajos ejecutados y documentados en Chile entre 1969 y 2014. Esta recolección estableció como primicias la trayectoria del artista a nivel local o internacional, la data de creación de las obras (entre 1969 y 2014), su catalogación y la existencia de una documentación fotográfica óptima de la obra. Este catastro fue complementado con la recolección de material escrito (catálogos) sobre las obras en estudio.

El ingreso al campo de estudio se inició en la ciudad de Santiago, incorporando luego las ciudades de Valparaíso, Concepción, Talca, Temuco y Antofagasta. Estas ciudades fueron validadas como resultado de la revisión bibliográfica y las consultas hechas a los propios informantes claves, quienes constataron la existencia de artistas y obras significativas fuera del perímetro metropolitano. En este punto es importante comentar el surgimiento y fortalecimiento de escenas regionales que fundamentaron de igual forma la elección.

En relación al tiempo implicado en el estudio de campo, podemos señalar que este se desarrolló de manera intermitente entre los meses de mayo de 2016 y febrero de 2017, a partir de estadias cortas de estudio en las ciudades de Valparaíso, Talca,

Antofagasta y Concepción; las cuales sirvieron para conocer el contexto y recabar información de fuentes directas.

Esta inmersión inicial finalmente estuvo siempre enfocada en conocer en profundidad el campo de estudio a partir del problema planteado y de los actores convocantes.

1.6.2. Recolección y análisis de datos

Los datos recolectados en el estudio de campo atienden a aspectos de carácter teórico, histórico y disciplinar. Por su parte los instrumentos utilizados para recolectar estos datos fueron entrevistas y análisis de documentos escritos y material visual. Estos datos se recogieron principalmente en las seis ciudades ya mencionadas y en lugares tan diversos como talleres de artista, universidades, museos, cafeterías y oficinas.

Por su parte, los documentos escritos (catálogos y artículos) y visuales (fotografías) fueron entregados por los propios artistas, en el marco de las entrevistas realizadas.

El material recopilado fue completado y ampliado gracias a la búsqueda hecha en bibliotecas, archivos digitales³⁶, páginas web de artistas y de instituciones culturales.

De igual forma, los datos recolectados fueron analizados con la técnica de *análisis de contenido*. A partir de este procedimiento, se busca describir e interpretar el contenido manifiesto y latente presente en los documentos recolectados. Los resultados alcanzados con este análisis permitieron en una primera

³⁶ Esta labor de indagación bibliográfica se llevó a cabo en las bibliotecas de la Pontificia Universidad Católica, Universidad de Chile, Universidad de Concepción, Centro de Documentación Artes Visuales CeDoc, perteneciente al Centro Nacional de Arte Contemporáneo; Centro de Investigación y Documentación de las Artes Visuales Chilenas, Catálogo DIBAM, Biblioteca y Centro de Documentación MNBA. De igual forma se consultaron las siguientes bases de datos: EBSCO, JSTOR, ARTstor, Memoria Chilena y Dialnet.

instancia situar el problema, para posteriormente comprender histórica y teóricamente cómo surgió y se desarrolló la instalación en el contexto local. Del mismo modo, se logró identificar rasgos formales, instrumentales y contextuales, que permitieron no solo elaborar las primeras categorías de análisis (ver anexo 1), sino también identificar los posibles casos de estudio necesarios para esta investigación. A través de estas categorías no buscamos establecer encasillamientos que se cierren a la interconexión, ni tampoco apelar a la especificidad de los medios, sino más bien buscamos proponer lecturas genealógicas que contextualicen nuestro objeto de estudio.

1.6.2.1. Entrevistas

En consideración a las posibles limitaciones bibliográficas del tema investigado, se hizo necesario completar y ampliar la información recabada a partir del diseño y aplicación de las entrevistas a los actores relevantes del campo en estudio. Es importante, en este punto, aclarar cómo se entendió y definió el tipo de entrevista utilizada en la presente investigación. Para dar cuenta de este punto recurriremos al investigador Rodrigo Flores quien define la entrevista como:

[...]Una forma privilegiada de obtener información, ejercida en un contexto profesional, con una o varias personas, con el objeto de realizar un estudio analítico o para contribuir a diagnósticos o tratamientos sociales [...]En este sentido, la entrevista es vista como un relato de un suceso o acontecimiento, narrado por la misma persona que lo ha experimentado, y desde su punto de vista. (2013, pág. 147).

En respuesta a la cita, se considera la entrevista como una técnica de investigación, dentro del paradigma cualitativo,

orientada a la generación de conocimiento. La entrevista, desde una perspectiva más amplia, es un tipo de interacción comunicativa sustentada en el dialogo intencionado (preguntas/respuestas) suscrito entre el entrevistador (investigador) y el entrevistado (fuente de información) en torno a un problema puntual (objetivos de la investigación). Los resultados obtenidos de esta dinámica comunicativa permitirán describir, explicar y verificar aquellos hallazgos constatados en la etapa de revisión bibliográfica.

El modelo de entrevista propuesta para esta investigación es de carácter semi-estructurado y fue aplicado de modo personal o electrónico a cincuenta informantes clave vinculados al campo de las artes visuales (ver anexo 2). Los ámbitos en los cuales se basó la entrevista son: semántico y genealógico; histórico, político y cultural; teórico y crítico e interdisciplinar. Es primordial constatar que la entrevista se estructuró en base a un cuestionario compuesta por dieciséis (16) preguntas base y dos a tres preguntas específicas acordes al perfil del informante (ver anexo 3). El incremento del muestreo respondió al modelo de "Bola de Nieve" y su cierre estuvo dado por "Saturación"³⁷.

Por su parte, la heterogeneidad del muestreo permitió confirmar y ampliar la información pesquisada con la revisión bibliográfica con preguntas muy específicas, situación que en algunos casos hizo perder profundidad a las respuestas, pero favoreció el análisis posterior de las respuestas.

Igualmente, es importante mencionar los aspectos éticos que

³⁷ Tras una primera revisión de las entrevistas pudimos constatar que ciertos ámbitos del cuestionario se habían saturado rápidamente, debido a que las respuestas dadas por los entrevistados no daban nuevas luces sobre el tema consultado. Pese a esto se continuó realizando las entrevistas esperando lograr nuevos hallazgos a partir de los otros ámbitos del cuestionario.

implica el trabajo con personas. Este punto fue resuelto a partir del documento de Consentimiento Informado entregado previamente a los entrevistados. En este punto Rodrigo Flores nos aclara: «El investigador debe dar a conocer no solo las intenciones y objetivos de la entrevista, sino también debe explicar que los temas y tópicos tratados en ella serán confidenciales» (2013, pág. 150). En este punto comentamos el grado de complejidad en la aplicación de este protocolo ético, el cual en algunos casos predispuso y condicionó la naturalidad de la entrevista.

La selección de los entrevistados estuvo sujeta a tres aspectos que marcaron la pertinencia de su elección: el contexto epistemológico (por qué), el contexto histórico (cuándo) y el contexto geográfico (dónde). El primer aspecto da cuenta de la razón de la elección, en relación al campo epistemológico al cual se adscribe el entrevistado y desde donde surge la voz que lo valida. El segundo aspecto responde a la relación del entrevistado con el contexto histórico desde donde responde. El último aspecto se hace cargo del espacio geográfico al que pertenece o representa el entrevistado. De igual modo, las preguntas de esta entrevista se agruparon a partir de los cuatro ámbitos de conocimiento ya mencionados. A la luz de estos ámbitos y de la pertinencia de los entrevistados, se buscó responder las preguntas formuladas en el marco de esta investigación.

1.6.2.2. Documentos escritos y material visual

Como una forma de completar la información entregada por los artistas entrevistados se les solicitó material visual y escrito sobre obras previamente seleccionadas y vinculadas al problema

de estudio. El material visual requerido está constituido principalmente por el registro fotográfico de las obras que fue solicitado mediante un documento de consentimiento para el uso de imágenes, documento que especificaba las obras solicitadas. Posteriormente se envió un documento con información sobre las obras que debía ser completado por los artistas, para luego elaborar las fichas técnicas de las obras (ver anexo 4).

A partir de este material se definieron los casos de estudio atendiendo a su relevancia desde un punto de vista histórico, teórico y formal. Asimismo, las obras incluidas en el estudio respondieron a una mirada territorial y de equidad de género, que contribuyó a ampliar la mirada sobre el fenómeno en cuestión.

Gran parte de los artistas investigados poseían un muy buen registro digitalizado de su obra, a diferencia de otros que contaban con un registro incompleto y muchas veces inexistente de las obras requeridas para este trabajo.

También se dio el caso de artistas que no facilitaron de manera expedita su registro retrasando el estudio de campo. En estos casos y también el caso de los artistas fallecidos, se recurrió al registro existente en catálogos, libros y páginas web.

Los documentos escritos sobre sus obras fueron igualmente requeridos a los artistas entrevistados, estos fueron principalmente catálogos de obra en formato impreso y digital.

Como una forma de ampliar el material recopilado se realizó una búsqueda bibliográfica que consideró formatos impresos audiovisuales y electrónicos/digitales, entre los que se cuentan: libros, artículos de revistas, tesis, ponencias, catálogos de arte, artículos de prensa, videos documentales y archivos visuales, cuyas fuentes ya fueron mencionadas.

1.6.3. Diseño de la investigación

El diseño propuesto para esta investigación es de carácter narrativo ya que responde a la pregunta investigativa formulada y al tipo de dato recolectado y analizado. Mediante este abordaje investigativo:

El investigador contextualiza la época y lugar donde ocurrieron las experiencias y reconstruye historias individuales, los hechos, la secuencia de eventos y los resultados e identifica categorías y temas en los datos narrativos, para finalmente entretejerlos y armar una historia o narrativa general. (Hernández, Fernández, & Baptista, 2014, pág. 487).

En respuesta a la cita, nuestro diseño busca contextualizar el problema de la instalación en Chile con el objetivo de narrar a través de los hechos aquellos aspectos que potenciaron el surgimiento y desarrollo de esta práctica en nuestro contexto.

En igual sentido, este diseño narrativo es de carácter tópico, ya que se enfoca en comprender un fenómeno, la instalación (arte) en Chile, y a la luz de un contexto de análisis específico (histórico, político y artístico).

Este enfoque investigativo busca, igualmente, crear una narrativa general que ponga en diálogo las particularidades de las voces participantes, las obras y las fuentes bibliográficas consultadas con el fin de generar una narrativa coherente con el objeto de estudio. En consecuencia, podemos señalar que nuestro diseño investigativo se organizó a partir de las siguientes etapas de trabajo:

1. Ideas preliminares y planteamiento de la investigación.
2. Revisión bibliográfica en el ámbito internacional y local, labor que tuvo como finalidad situar y comprender el objeto de

estudio en su dimensión contextual.

3. Ejecución del estudio de campo, el cual contempló la realización de entrevistas y la recolección de documentos escritos y material visual.

4. Análisis e interpretación de los datos recolectados, labor que se llevó a cabo de manera simultánea.

5. Definición de categorías de análisis y casos de estudio, en consideración a los periodos históricos previamente definidos.

6. Elaboración del informe final que recoge los resultados y conclusiones de la investigación.

Finalmente, a partir de las etapas descritas y del diseño investigativo propuesto buscamos dar cumplimiento a los objetivos y al itinerario ideado para este estudio.



*Antonio Santibañer. - Soldo.
Ptepto. Calca. - Herido en "chomillos"
con el martillo derecho para calca. -
Luz del lado derecho. - Después de
una semana de estar en el hospital.*

2. LA INSTALACIÓN (ARTE): UNA APROXIMACIÓN CONCEPTUAL



Mario Soro (n.1957)
La mesa de trabajo de los héroes (detalle),
2000.
Instalación, fotografías, objetos, pintura mural y proyecciones,
dimensiones variables;
Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.

Fuente imagen:
© Archivo Mario Soro.

2.1. Qué entendemos por instalación (arte)

Una primera aproximación léxica a la palabra instalación nos remite a la «acción u efecto de instalar o instalarse. Conjunto de cosas instaladas. [...] Organización de un espacio o conjunto de objetos con fines artísticos.» (Real Academia Española, 2014). Desde un punto de vista gramatical esta palabra surge de la sustantivación del verbo transitivo instalar, verbo cuya definición responde al acto de poner, colocar, arreglar o disponer determinados elementos en un lugar para que funcionen o cumplan ciertos objetivos. En igual sentido este verbo alude a la acción de establecerse o asentarse en un lugar. Este verbo por su parte, tiene su origen etimológico en la palabra francesa *installer*, (Real Academia Española, 2014) expresión cuya raíz etimológica proviene del latín medieval *installare* (establecer) y *stallum* (puesto), expresión esta última que proviene del francés *stalle*, palabra que el *Dictionnaire Français Larousse* define como:

Establo, granero o lugar para ordeñar, un lugar ocupado por un animal, delimitado por separaciones fijas. Cada uno de los asientos de madera de respaldo alto, que revisten ambos lados del coro de una iglesia catedral o abadía. (Los puestos, los conjuntos bien esculpidos del siglo XIII, estaban reservados para el clero, los monjes). (Larousse, 2014)¹.

En sus acepciones la palabra *stalle* alude a las nociones de lugar y posición, poniendo de relieve no solo una localidad, sino también las coordenadas espaciales donde se sitúa esta.

¹ La traducción es mía: *Dans une écurie, une étable, ou une salle de traite, emplacement occupé par un animal, délimité par des séparations fixes. Chacun des sièges de bois, à dossier élevé, garnissant les deux côtés du chœur d'une église cathédrale ou abbatiale. (Les stalles étaient réservées au clergé, aux moines; beaux ensembles sculptés à partir du XIIIe s.)*

En inglés la palabra *installation*² hace referencia específica a «una forma de escultura moderna donde el artista usa sonido, movimiento o espacio, así como objetos para hacer una obra de arte a menudo temporal.» (Cambridge University Press, 2019)³. En este sentido, la palabra instalación no solo responde a una organización espacial de objetos con fines artísticos, sino a una variable de la escultura contemporánea, acepción que será revisada a lo largo de esta investigación.

En igual lectura, la voz inglesa *installation* proviene igualmente del verbo *install*, palabra compuesta por la preposición *into* (dentro de), y el término *stall* (puesto), acepciones que nos permiten entender la noción de instalación como algo puesto dentro de, en nuestro caso en una galería o museo.

De igual forma, la palabra *installation* se relaciona con el verbo *invest* (invertir) en tanto acción que otorga dignidad e importancia a algo o alguien, en este sentido, la instalación dignifica y da importancia al espacio que ocupa (Larrañaga, 2001).

Hecha esta primera aproximación léxica y etimológica, surge la pregunta en torno a cómo entendemos la instalación en el campo de la historia y teoría del arte. Una de nuestras primeras aproximaciones al término instalación (arte) nos la da el *Art & Architecture Thesaurus*, quien señala que esta palabra es utilizada para aquellas:

² Es importante destacar en este punto que la mayoría de las publicaciones revisadas en inglés aluden al término *Installation art* y su traducción al español sería *Arte de la instalación*. Por su parte, las publicaciones en español hablan simplemente de instalación perdiendo su referencia al campo del arte.

³ La traducción es mía: *a form of modern sculpture where the artist uses sound, movement, or space as well as objects in order to make an often temporary work of art.*

[...] obras de comienzos del siglo XX y especialmente de la década de 1970, que usan su espacio de exhibición como parte de su diseño. Exige de parte del espectador un compromiso activo; muchas veces las instalaciones están creadas por artistas en directa oposición a la noción de permanencia de una obra de arte o como una mercancía. (The Getty Research Institute , 2017).

Otra fuente interesante para aproximarnos a una definición amplia del género es el *The Oxford Dictionary of Art and Artists*, léxico que afirma que la palabra instalación se entiende como:

Un término que se puede aplicar de manera muy general a la disposición de objetos en una exposición (el colgante de pinturas, la disposición de esculturas, etc.), pero que también tiene el significado más específico de un trabajo único (a menudo un gran ensamblaje a escala) concebido para y generalmente ocupar/llevar más o menos un interior específico (generalmente el de una galería). Este tipo de trabajo tiene varios precedentes, incluidas las construcciones Merz de Kurt Schwitters que llenan la sala, pero no fue hasta la década de 1970 que el término entró en uso común y no fue hasta la década de 1980 que ciertos artistas comenzaron a especializarse en este tipo de trabajo, creando un género de 'Arte de instalación'. (Oxford University Press, 2019)⁴

Por su parte y en relación al uso del término instalación, el historiador del arte Johannes Stahl declara:

La palabra [instalación], antes empleada casi siempre en

⁴ La traducción es mía: *A term that can be applied very generally to the disposition of objects in an exhibition (the hanging of paintings, the arrangement of sculptures, and so on), but which also has the more specific meaning of a one-off work (often a large-scale assemblage) conceived for and usually more or less filling a specific interior (generally that of a gallery). This type of work has various precedents, including the room-filling Merz constructions of Kurt Schwitters, but it was not until the 1970s that the term came into common use and not until the 1980s that certain artists started to specialize in this kind of work, creating a genre of 'Installation art'.*

relación con equipamiento de locales y viviendas, entró en 1967 en el contexto artístico: el artista norteamericano Dan Flavin llamó a sus trabajos con tubos de neón instalaciones, porque encontraba el término 'environment', usual en su época, demasiado sociológico (2009, pág. 141).

La cita constata el surgimiento de este género artístico sin una teoría que lo avale ni sitúe conceptualmente, condición esta última que impide una definición unívoca del término producto de la diversidad de obras que bajo esta noción se amparan.

En igual búsqueda semántica, Erika Suderberg comenta: «Instalar es un proceso que debe tener lugar cada vez que una exhibición es montada: la instalación es la forma de arte que toma nota de los perímetros de ese espacio y los reconfigura.» (2000, pág. 4). A partir de esta cita, la instalación puede ser entendida como un proceso de reconfiguración espacial y objetual que genera una nueva percepción del lugar. Complementando lo expuesto, Suderburg afirma: «Instalar se convierte no en un gesto de colgar la obra de arte o posicionar una escultura, sino en una práctica artística en y por sí misma.» (2000, pág. 4). Esta autonomía de la instalación (arte) nos permite pensar en la existencia de ciertas características diferenciadoras que ponen en crisis los límites disciplinares impuestos por el canon académico. En atención a este punto el curador inglés Jonathan Watkins señala:

La instalación borra las líneas de separación de las diferentes formas de hacer arte, entre pintura, escultura, arquitectura, fotografía, cine, y vídeo, ready-mades, teatro y arte vivo, música, etc. [...] confunde del rol del artista con el del espectador. Funde arte y vida. En pocas palabras, la instalación puede ser cualquier cosa – puede ser todas las cosas- [...] No es sólo otra forma de hacer arte. Instalación es en lo que se ha convertido todo

arte [...] por lo tanto ‘instalación’ es una tautología.
(Sánchez M. , 2009, págs. 24-25)

En algún sentido, esta afirmación de Watkins nos remite a la noción de *Gesamtkunstwerk*⁵, término que de algún modo se hace presente al momento de pensar la propia hibridez y amplitud de campos con los que se vincula la instalación. Idea que de alguna forma compartimos en esta investigación.

Por su parte, pensar la instalación desde su propia materialidad es pensar el espacio desde sus diferentes usos y tipologías. En consecuencia podemos afirmar que el material que constituye el medio en una instalación es el espacio. Una afirmación que el propio Boris Groys (2014) sostiene aseverando:

El soporte material del medio instalación es el espacio mismo. Esto no significa, sin embargo, que la instalación sea de algún modo, “inmaterial”. Por el contrario, la instalación es lo material *par excellence* ya que es espacial y su ser en el espacio es la definición más general del ser material. (pág. 54).

En atención a este vínculo Groys sostiene que el artista, a través de la instalación, propone un gesto soberano y totalizante que transforma y tensiona el espacio museal.

La instalación transforma el espacio público, vacío y neutral, en una obra de arte individual e invita al visitante a experimentar ese espacio como el espacio holístico y totalizante de la obra de arte. todo lo que se incluya en tal espacio se vuelve parte de la obra sencillamente porque está ubicado dentro de él. (Groys, 2014, pág. 54).

⁵ El concepto fue propuesto por Richard Wagner para referirse a la ópera como una “obra de arte total”, en tanto síntesis creativa que reúne música, poesía y visualidad.

Desde otra perspectiva Johannes Stahl define la instalación como: «[...] todos los fenómenos artísticos relacionados con el espacio que, de manera muy explícita, incluyen el espacio del espectador, es decir, que en contraste con la escultura tradicional, borran los límites entre la obra y el entorno del espectador» (2009, págs. 140-141). En respuesta a la cita, puedo afirmar que no existe un espacio diferenciado sino un espacio único y compartido desde donde el espectador se apropia de una experiencia y un discurso instalado por el artista.

En una línea distinta, el académico e investigador Josu Larrañaga propone una definición formal y utilitaria de la instalación apelando de manera directa a su origen semántico:

[...] Hacer una instalación es preparar un lugar para que pueda ser utilizado por el usuario de una manera determinada. Es permitir que ponga en funcionamiento un conjunto de instrumentos, aparatos, equipos o servicios; que se puedan activar una serie de funciones según las necesidades de cada momento (2001, pág. 31).

En oposición a esta definición utilitaria de Larrañaga, Javier Maderuelo se centra en la tesis que afirma que la instalación no procede de un origen único sino que: «su procedencia la tenemos que buscar tanto en distintos momentos del desarrollo de la escultura como en el desbordamiento categorial de las artes en general» (Maderuelo, 2008, págs. 307-308). Este desborde de las disciplinas es un aspecto que permite ampliar los alcances de este género.

En igual línea discursiva, Rosalind Krauss plantea en su emblemático texto *La escultura en el campo expandida* (1979) atiende tangencialmente a dilucidar el origen de la instalación (arte). Al respecto, la autora se refiere a la expansión de la

escultura señalando:

En los últimos diez años una serie de cosas bastante sorprendentes han recibido el nombre de escultura: estrechos pasillos con monitores de televisión en los extremos; grandes fotografías documentando excursiones campestres; espejos situados en ángulos extraños en habitaciones ordinarias, líneas provisionales trazadas en el suelo del desierto. (Krauss, 2002, pág. 59)

A través de estos ejemplos, Krauss asignó un nuevo estatuto al desarrollo escultórico, estatuto que permitió posteriormente entender la instalación (arte) como una consecuencia del desarrollo evolutivo de la escultura. Dicha afirmación es puesta en tensión si pensamos en la pintura y en la extensión que esta experimentó durante los años sesenta a partir de la “pintura de acción” de Pollock y los *environment* de Karpow. Sobre la base de lo expuesto Krauss afirma:

En manos de la crítica, categorías como escultura y la pintura han sido amasadas, extendidas y retorcidas en una demostración extraordinaria de elasticidad, una exhibición de la manera en que un término cultural puede extenderse para incluir casi cualquier cosa. (Krauss, 2002, págs. 59-60)

Ante la pregunta sobre el origen disciplinar de la instalación (arte), debemos anteponer la pregunta sobre el impacto de la noción de “campo expandido” en el seno de las disciplinas; esta noción ha permitido hoy pensar la práctica instalativa como desplazamientos críticos de los medios tradicionales.

Otro aporte interesante a la comprensión de la instalación (arte) es el posible vínculo existente entre esta práctica y la noción de carnaval, relación que fue propuesta por Julia Kristeva. La autora afirma que la instalación:

Es un espectáculo, pero sin escenario; Un juego, pero también una tarea cotidiana; Un significante, sino también un significado La escena del carnaval, donde no hay escenario, ni teatro, es, por lo tanto, escenario y vida, juego y sueño, discurso y espectáculo. (Oliveira, Nicola, & Michael, 1996, pág. 14)⁶

Este principio permisivo y lúdico que hallamos en el carnaval nos permite entender la instalación como una acción participativa que acontece en un tiempo y espacio determinado. Esta acción se vale del objeto como un recurso más de esta puesta en escena, donde el objeto no prima en su autonomía sino en su capacidad de relacionarse con otros y con su contexto.

En atención a las cualidades de la instalación (arte) podemos afirmar que estas se vinculan a los lugares a partir de un «régimen in situ» (Oyarzún, 1999). En relación a este punto Julie Reiss señala:

El arte de la instalación es generalmente dependiente de las configuraciones de un espacio o situación particular. Incluso si la misma instalación se rehace en más de una ubicación, no será exactamente la misma en dos lugares, debido a las diferencias entre espacios. (2001, pág. xix)⁷

Esta condición in situ de la instalación es un punto relevante para entender este género, el cual será tratado con más detalle en el próximo apartado.

En atención a la condición híbrida y holística de la instalación (arte) Erika Suderburg declara:

⁶ La traducción es mía: *It is a spectacle, but without a stage; a game, but also a daily undertaking; a signifier, but also a signified.... The scene of the carnival, where there is no stage, no 'theatre', is thus both stage and life, game and dream, discourse and spectacle.*

⁷ La traducción es mía: *Installation art is usually dependent on the configurations of a particular space or situation. Even if the same installation is remade in more than one location, it will not be exactly the same in two places, owing to the differences between spaces.*

La instalación está formada por una multitud de prácticas y actividades como: *soft architecture*, el diseño, el jardín Zen, los happenings, el bricolaje, los espectáculos de luz y sonido, las ferias mundiales, la arquitectura vernácula, los proyectos multimedia, los jardines urbanos, el *land art*, los *earth works*, los panoramas de los años ochenta y noventa, el arte *povera*, las *follies*, los *environments* de los artistas “folk”. (Sánchez M. , 2009, pág. 24)

Este amplio catastro de eventos, prácticas, corrientes y técnicas, propuestos por la autora, tiende a confundir al no discriminar de manera exhaustiva qué es lo que hace que una obra sea considerada una instalación (arte). Igualmente, confusa es la afirmación de Nicolás de Oliveira quien señala:

El término “instalación” es similar al de “intervención”, “interacción”, “interiorismo”, “ambient”, “event” y “project art”. En el terreno de la instalación todos estos términos tienen el mismo valor y son perfectamente intercambiables. Son empleados por artistas, curadores y críticos para referirse a actividades no específicas (multifacéticas y polifónicas de naturaleza heterogénea. (Sánchez M. , 2009, pág. 25)

En nuestra opinión estos términos no tienen el mismo valor ya que aluden a fenómenos y prácticas distintas. En este sentido creemos importante aclarar estas terminologías en búsqueda de un entendimiento mayor de lo que comprende una instalación. La expresión intervención responde a aquellas: «obras diseñadas específicamente para interactuar con una estructura o situación existente, ya sea otra obra de arte, el público, una institución o de dominio público.» (The Getty Research Institute , 2017). La esencia de las intervenciones es la apropiación del espacio público, como consecuencia del abandono del espacio galerístico y museal. Mediante esta apropiación, el artista

establece un diálogo directo entre la obra, el lugar y el espectador⁸. A la luz de lo constatado podemos señalar que lo que diferencia a una instalación de una intervención es el uso del espacio. A saber, la instalación es un género *inside* (museos, galerías, centros de artes, etc.) y la intervención es una práctica por esencia *outside*, pese a la existencia de obras que se denominan como intervenciones y que acontecen en museos y galerías⁹.

En atención a la noción de *Project art*, podemos decir que es una modalidad en la década de los sesenta y relacionada directamente con el arte conceptual y el *Land Art*. Para el teórico español Javier Maderuelo el *Project art*:

[...] lo único que pretende es presentar y legitimar como obra de arte los documentos, escritos, bocetos, fotografías y hasta las muestras de material de las propuestas de obra hechas por el artista. En una palabra, el reivindicar el trabajo artístico como trabajo intelectual. (Maderuelo, 1993, pág. 204)

En conformidad con la cita, podemos afirmar que la idea es lo relevante en este tipo de práctica, por tanto, podemos pensar que su realización física no es algo primordial. En este punto, es importante destacar que la realización de este tipo de obra muchas veces se deja en manos de terceros, quienes ejecutan el trabajo a partir de las indicaciones dadas por el artista, en su rol de arquitecto de su obra¹⁰

⁸ Un ejemplo de intervenciones arquitectónicas son los *cuttings* de Gordon Matta-Clark.

⁹ Dentro de estos casos se encuentra la intervención realizada por Anish Kapoor titulada *Svayambhu* (2007) y que fue exhibida el año 2019 en la fundación CorpArtes de Santiago.

¹⁰ Caso paradigmático de este tipo de obra es Christo y Jeanne Claude a través de sus conocidas piezas proyectuales, a través de las cuales estos artistas no solo daban a conocer sus proyectos, sino también financiaban los mismos.

Por su parte, el concepto *ambient* (ambiente) está en estrecha relación con la palabra *environment* (entorno), práctica iniciada por Allan Kaprow en la década de los sesenta y que implica una ocupación total del espacio a partir de una obra que incorpora objetos y materiales diversos, que implica la participación directa del espectador. Un análisis en mayor profundidad será realizado en el tercer capítulo de esta tesis.

Como resultado de esta revisión, podemos concluir que no existe una definición unívoca del término instalación (arte), sino más bien aproximaciones que responden a distintas miradas teóricas. Asimismo, la revisión hecha nos permitió evidenciar que los límites de esta práctica son difusos como resultado de su propia hibridez como género, una hibridez que se sustenta en una puesta en crisis de los saberes disciplinares, los cuales se reinventan y desplazan a partir de esta práctica.

Por otro lado, pudimos constatar que este género es entendido, como un género *inside* que acontece dentro de un espacio de carácter institucional o alternativo. Esta afirmación no está exenta de controversia si consideramos dentro de esta aseveración aquellas prácticas *outside* que son consideradas por sus autores como instalaciones.

Igualmente, fue interesante comprender como la instalación (arte) establece diálogos recíprocos y no jerárquicos entre la obra, el espacio y el espectador, diálogo que inevitablemente se cruza con la noción de temporalidad implícita en este tipo de prácticas.

Finalmente, creemos necesario ampliar las aproximaciones conceptuales expuestas a la luz de nociones y problemas vinculados al espacio, el tiempo, el rol del espectador y de la institución museal.

2.1.1. La noción de espacio

Martin Heidegger en su libro *El arte y el espacio* (2009), publicado originalmente en 1969, entiende el espacio desde una dimensión existencial, que se opone a una dimensión física-cartesiana¹¹. En atención a esta idea, Heidegger afirma: «Mientras no experimentemos la peculiaridad del espacio, el hablar de un espacio artístico también seguirá permaneciendo un asunto oscuro. Queda por lo pronto indeterminada la manera en que el espacio atraviesa la obra de arte.» (2009, pág. 19). Esa característica propia del espacio es, en palabras del filósofo, la *espacialidad* en tanto «un asentamiento y un habitar del hombre.» (2009, pág. 21). Dentro de esta lógica, el lugar acontece desde un emplazar como posibilidad de despliegue y pertenencia de los objetos. «La Plástica: un poner-en-obra que corporeiza lugares y que, con éstos, permite que se abran las comarcas de un posible habitar humano y las comarcas de un posible permanecer de las cosas que circundan y atañen a los hombres.» (Heidegger, 2009, pág. 33). En este sentido, la obra corporiza el lugar y de esta forma genera el vínculo entre el espacio y el hombre. A partir de la noción de lugar de Heidegger, se podría afirmar que el lugar no existe antes de la obra, por lo tanto, la instalación en tanto obra no se construye en un lugar, sino que ella produce el lugar, lo corporiza.

Como una forma de complementar lo expresado por Heidegger, Michel de Certeau aborda la noción de lugar señalando:

Un lugar es el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia. Ahí pues se excluye la posibilidad para que

¹¹ En esta mirada se rastrea la influencia de Edmund Husserl y sus estudios sobre la fenomenología trascendental.

dos cosas se encuentren en el mismo sitio. Ahí impera la ley de lo "propio": los elementos considerados están unos aliados de otros, cada uno situado en un sitio "propio" y distinto que cada uno define. Un lugar es pues una configuración instantánea de posiciones. (pág. 129).

A partir de esta definición, De Certeau entiende el lugar como una posibilidad distributiva donde cada elemento coexiste en un sitio propio. Por su parte, el espacio es para el autor una entidad dinámica, afirmando que: «Hay espacio en cuanto que se toman en consideración los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable del tiempo. El espacio es un cruzamiento de movilidades [...] En suma, el espacio es un lugar practicado.» (2000, pág. 129). De ser el espacio un lugar práctico. ¿De qué forma la instalación practica el espacio? Actuando, ocupando, leyendo el propio espacio.

Para Maurice Merleau-Ponty (1993) «El espacio no es el medio contextual (real o lógico) dentro del cual las cosas están dispuestas, sino el medio gracias al cual es posible la disposición de las cosas.» (pág. 258). En este sentido, el autor propone hablar de un espacio físico *espacializado* de carácter antropológico (vivencial) y de un espacio geométrico *espacializante* de carácter isotrópico (medible). En respuesta a lo anterior, nos parece interesante la mirada de Merleau-Ponty si consideramos la instalación (arte) como una práctica que trabaja con las cualidades del espacio físico-antropológico, en tanto instancia que permite ampliar las propiedades perceptuales del lugar. De igual modo, se hace pertinente referirse a la noción de espacio y lugar desde los postulados de Gastón Bachelard y a partir de su libro *La poética del espacio*¹². El autor nos propone

¹² El libro fue publicado por primera vez en París, Francia el año 1957.

una mirada del espacio doméstico desde las relaciones de intimidad, ensueño y protección. Esta aproximación genérica nos permite entender la instalación como un espacio de cobijo y de intimidad biográfica, habitado por el espectador.

En vista de esta revisión creemos importante atender otros términos vinculados al problema del espacio y que la literatura especializada vincula a la práctica instalativa, nos referimos a los términos *site specific* e *in situ*.

2.1.1.1. Site specific / In situ

Esta noción *site specific* surge en el campo de las artes visuales a fines de la década de los sesenta y en el contexto de las prácticas conceptuales. En una primera aproximación al concepto, Miwon Kwon nos señala:

[El] trabajo de sitio específico en su formación temprana, estaba centrado en establecer una relación confusa e indivisible entre la obra y su lugar, y demanda la presencia física del espectador para completar el trabajo. (Kwon, 2004, págs. 11-12)¹³

Obra y lugar se ven activados por la presencia de un espectador que decodifica y se apropia de una experiencia que apela a todos los sentidos, fuera del espacio institucional del museo. En relación al vínculo con el lugar, Doris Krystof afirma que el *site specific* es «un arte hecho para un lugar preciso, al que está inseparablemente unido, y que se relaciona no solo formalmente (arquitectónicamente, funcionalmente), sino también sustancial-

¹³ La traducción es mía: *Site-specific work in its earliest formation, then focused on establishing and inextricable, indivisible relationship between the work and its site, and demanded the physical presence of the viewer for the work's completion.*

mente (histórica, sociológica y políticamente) con dicho lugar.»
(Krystof, 2009, pág. 201)

Robert Smithson en el año 1970 creó *Partially Buried Woodshed*, obra emplazada en los alrededores de Kent State University, que consistió en cubrir con tierra y escombros una caseta de almacenamiento de leña (figura 2.1).



2.1

Robert Smithson (1938-1973)
Partially Buried Woodshed,
1970.

Site Specific, leñera parcialmente enterrada,
dimensiones variables;
Universidad Estatal de Kent, Ohio, Estados Unidos.

Fuente imagen:
<https://walkerart.org/collections/publications/art-expanded/barry-le-va/>

Robert Smithson, a partir de este ejemplo, entiende sus obras no como elementos aislados sino como elementos integrados al entorno, que relevan la importancia del lugar, del sitio. Javier Maderuelo comenta este punto:

El "Site" es el lugar concreto sobre el que Robert Smithson se detiene para trabajar, mientras que el "Nonsite" es la "obra" expuesta en la galería, que suele consistir en arcones con formas marcadamente geométricas, de fabricación industrial, que contiene muestras de materiales extraídos en el "Site" acompañados con imágenes fotográficas (Maderuelo, 1993, pág. 173)

Como una forma de ampliar las nociones de "Site" y "Nonsite", Smithson establece la noción de no-espacio para referirse a aquellos lugares sin identidad como las autopistas, las multitiendas, las gasolineras, los aeropuertos, etc. Estos "no-

espacios” se relacionan directamente con la noción de “no-lugares” propuesta por Marc Augé: «Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar.» (Augé, 2008, pág. 83). Es desde esta distinción entre "lugar" y "no lugar" que la práctica del *site-specific* integra el paisaje, la ciudad y los objetos.

En relación a lo comentado por los autores ya citados, resulta pertinente hacerse cargo de un concepto que tensiona la noción *site specific*, nos referimos al termino *in situ*.

Esta palabra proviene del latín «en el sitio», «en el lugar» e identifica aquellas acciones realizadas para un lugar específico, las que entran en vínculo con el contexto que las acoge, vale decir, son acciones regidas por un aquí y un ahora que determinan su condición temporal y espacial. Importante de destacar es el hecho que la expresión *in situ* no es solo utilizada en el campo de las artes visuales sino también en el ámbito de la arquitectura y la arqueología. En este sentido, la noción *site specific* presenta un uso más particularizado en el campo de las artes visuales.

Caso emblemático en el uso de la palabra *in situ* es el artista francés Daniel Buren (n.1938), quien ha sido enfático en catalogar su obra como *travail in situ* y no como obras *site specific*, decisión que se podría interpretar como un gesto de autoría que inscribe una práctica al interior del campo de las artes visuales. Los *travail in situ* son obras pensadas para lugares específicos, que consideran las cualidades arquitectónicas, simbólicas y culturales de un lugar. Ejemplo paradigmático de esta práctica fue la instalación *Peinture-*

Sculpture (1971), obra exhibida en Salomon R. Guggenheim Museum en el contexto de la sexta versión de la *Guggenheim International Exhibition*. Este *travail in situ* consideró dos partes; una instalada en el interior del museo y otra en el exterior. La primera contemplaba una tela blanca con franjas azules de 20 x 10 metros, colgada como una gran bandera desde la cúpula poligonal del edificio. La pieza ocupó el espacio central evidenciando en su verticalidad la orgánica laberíntica del espacio museal creado por Frank Lloyd Wright. La segunda parte contemplaba una tela de iguales características, cuyas dimensiones eran de 10 x 1,50 metros. La pieza sería emplazada en la fachada curva del museo y de forma horizontal, generando un contraste con las líneas del edificio (figura 2.2).



2.2

Daniel Buren (n.1938)

Peinture-sculpture,

1971.

Site Specific, tela a franjas,

2000 x 1000 cm.;

Museum Salomon R. Guggenheim, Nueva York, Estados Unidos.

Fuente imagen:

<https://catalogue.danielburen.com/artworks/view/1152/Peinture-Sculpture>

La monumental tela instalada en el interior del *Guggenheim Museum* fue censura por el director Thomas Messer y excluida de la exhibición¹⁴. Dicha decisión estuvo influenciada por tres artistas participantes en la exposición: Donald Judd, Dan Flavin y Michael Heizer, quienes esgrimieron como argumento para el retiro de la pieza que esta: «[...] excedía en su protagonismo y

¹⁴ Thomas Messer ofreció a Daniel Buren solo instalar la pieza exterior, ofrecimiento al cual el artista se negó. Esto incrementó la polémica suscitada.

perjudicaba seriamente la presencia y exhibición de las obras situadas en los corredores circulares.» (Cruz Sánchez, 2006: 103). La aprensión manifiesta de estos artistas sería evidenciable por el público, quienes al transitar entre los trabajos vieron como la obra de Buren se transforma, en un eje articulador de la exposición. No es la pieza del artista francés la que eclipsa los trabajos, sino el museo que en su presencia magnificente invisibiliza las obras.

La noción de *in situ* en la obra de Daniel Buren evoluciona en el tiempo hacia un nuevo tipo de obra que el artista va a denominar "obras situadas" entre las cuales se destaca la serie "Cabañas Estalladas", en este punto el artista comenta:

Contrariamente a las obras *in situ* ligadas irremediamente a los lugares para los cuales fueron concebidos, los "trabajos situados" tales como las Cabañas estalladas pueden circular de un lugar a otro, con la condición de que sigan algunas reglas muy simples (Buren, 2002, pág. 11)

Las reglas propuestas por Buren para estas obras están relacionadas con la materialidad, dimensiones y emplazamiento. Son obras que en su condición nómada no están pensadas para los lugares, sin embargo, los lugares las transforman y las adaptan. En este punto se hace interesante traer a escena los postulados de Josu Larrañaga como una forma de ampliar los alcances de las nociones de obra *in situ* y situada:

Básicamente podemos decir que la instalación ocupa un espacio en el que se adecua una propuesta sin que las condiciones de uno y otro interfieran, mientras que en otra actúa sobre él lo que es lo mismo se le incorpora a la obra con su historia, referencias y características formales, o incluso aquella está proyectada para hablar

de y con la arquitectura que la acoge (Larrañaga, 2001, pág. 55)

El término *ocupar* propone una acción pasiva e indiferente frente al espacio que se asume como un contenedor neutral y aséptico. En el extremo opuesto emerge el *actuar* como una acción de implicancia con el lugar y su historia. En este punto, la instalación *Migrantes* (2012)¹⁵ creada por el artista francés Christian Boltanski en el Museo de la Inmigración en Buenos Aires. El artista propuso una instalación de sitio específico que recogió la historia y los relatos del lugar, mediante un trabajo que incorporó elementos sonoros, lumínicos y objetuales, con los cuales Boltanski conformó cuatro escenas para ser vivenciadas con los sentidos (figura 2.3).



2.3

Christian Boltanski (n.1944)
Migrantes,

2012.

Instalación site specific, sonidos, focos de luces camas
hospitalarias y politetileno,
dimensiones variables;
Museo de la Inmigración, Buenos Aires, Argentina.

Fuente imagen: <http://boltanskibsas.untref.edu.ar/php/migrantes/>

A través de esta obra se genera un recorrido del cual se hacen parte los espectadores, y donde la ficción y la realidad se dan cita en un lugar que rememora la memoria migratoria de un país. Este vínculo con el lugar y su historia es una de las tantas características que presenta la instalación (arte) actual. Esta vinculación ha permitido hoy transitar de la noción de “sito específico” a la noción de “concepto específico”, en atención a

¹⁵ El museo se instaló en el antiguo Hotel de Inmigrantes, un espacio inaugurado en 1911 y que tuvo como objetivo albergar a los inmigrantes provenientes de Europa y de otras latitudes.

las ideas y discursos que generan los espacios. Al respecto la historiadora Mónica Sánchez nos señala:

El resultado, por tanto, sería un tipo de instalación ahora no ya de 'sitio específico', sino de 'concepto específico' o de 'sitio orientado' perfectamente nómada pues su significado más que apoyarse en el lugar del emplazamiento lo haría sobre el discurso narrativo y conceptual. La obra de arte estaría subordinada a un lugar sólo discursivamente, es decir, sería la obra la que generaría el lugar a través de su propio discurso. (Sánchez M. , 2009, pág. 29)

Una instalación emblemática en las que se conjugan las nociones de sitio-concepto específico sería *Germania* (1993) del artista alemán Hans Hacke y que fue exhibida en la 45ª Bienal de Venecia. La obra se compone de un relieve escultórico instalado en la puerta de acceso al pabellón y que replica la moneda de un marco alemán. Seguidamente, y sobre un muro rojo se montó una fotografía en blanco y negro de Adolf Hitler visitando la bienal en 1934. Finalmente, en su interior el pabellón exhibía la palabra *Germania* acompañada por los restos del piso de mármol¹⁶ previamente destruido (figura 2.4).



2.4

Hans Hacke (n.1936)
Germania,
1993.

Instalación, moneda de plástico, foco de luz, fotografía en b/n, textos y restos de mármol, dimensiones variables; 45ª Bienal de Venecia, Il Giardini, Venecia, Italia.

Fuente imagen:
<https://www.frieze.com/article/gregor-muir-hans-hackes-germania-pavilion-45th-venice-biennale>

¹⁶ El piso de mármol del pabellón fue instalado como parte de las obras de reconstrucción del edificio solicitadas por Hitler y realizada por el arquitecto Ernst Haiger.

Hacke activó el lugar a partir de lecturas localizadas que daban cuenta de dos hechos: la ruptura alemana producto del nazismo y la reunificación del país bajo una moneda única. Mediante estas narrativas del lugar se actualiza la discusión sobre la noción de sitio específico, permitiendo ampliar los alcances de la instalación en el contexto actual.

2.1.2. La noción de tiempo

La existencia de una instalación (arte) en un espacio de exhibición está regida por un tiempo cronológico¹⁷. En igual sentido la experiencia del espectador frente a una obra instalativa está mediada por un tiempo subjetivo¹⁸. En atención a estas dos situaciones nos preguntamos ¿qué implicancia tiene el tiempo en la comprensión de la instalación (arte)? Para dar respuesta a esta interrogante se hace necesario pensar la noción de temporalidad en el campo del arte. Con este objetivo nos remitimos a los escritos del crítico de arte alemán Gotthold Lessing, quien en su libro *Laocoonte o sobre límites de la pintura y la poesía* (1766) incorporó la noción de tiempo, con el fin de establecer los límites existentes entre pintura y poesía. Al respecto el crítico afirma:

[...] la pintura, para imitar la realidad, se sirve de medios o signos completamente distintos de aquellos de los que se sirve la poesía - a saber, aquélla, de figuras y colores distribuidos en el espacio; ésta, de sonidos articulados que van sucediéndose a lo largo del tiempo [...] (Lessing, 1990, pág. 106)

¹⁷ El tiempo cronológico o objetivo es aquel que mide la duración de un hecho y lo ordena a partir de los tres estados del tiempo: pasado, presente y futuro.

¹⁸ El tiempo subjetivo es aquel que se relaciona con la conciencia del sujeto y con la percepción que este tiene del tiempo cronológico.

A partir de esta cita, Lessing concluye que la pintura se vale de cuerpos yuxtapuestos distribuidos en el espacio y que la poesía se vale de acciones que se suceden a lo largo del tiempo. A la luz de esta constatación se estableció, en el campo de la estética, la división entre las artes del espacio (pintura y escultura) y las artes del tiempo (poesía, novela y drama).

Esta división, durante el siglo XIX, se incorporó a las lecturas formalistas desarrolladas por Heinrich Wölfflin y otros teóricos que pusieron de relieve, al momento de analizar una obra, aspectos vinculados a la forma y al estilo. Esta condición formalista y retiniana, en el caso de la pintura, fue puesta en crisis por vanguardias durante el siglo XX. Bajo este contexto, el cubismo rompe el paradigma de representación clásico con el objetivo de proponer una realidad cambiante que se percibe a partir de múltiples puntos de vista que relativizan el tiempo¹⁹.

La idea de un tiempo subjetivo, de un tiempo sujeto a la experiencia humana, que cuestionaba la unicidad del tiempo medible, fue abriéndose paso al mismo tiempo que la necesidad de cuestionar la unicidad espacial de la perspectiva unifocal que había formulado el Renacimiento. La multiplicidad de la visión se abrió paso al mismo tiempo que la relatividad de la experiencia temporal [...] (Jiménez, 2018, págs. 215-216)

Este tiempo subjetivo fue abordado igualmente por los futuristas, quienes buscaron representar el movimiento y la velocidad a través de medios plásticos y literarios. Asimismo, el

¹⁹ Esta ruptura del cubismo se nutrió sin lugar a dudas de los hallazgos de Albert Einstein en torno a la teoría general de la relatividad (1915). Bajo esta premisa se propuso la existencia de un tiempo relativo el cual depende de la situación y movimiento del observador, idea que puso en crisis la noción de tiempo absoluto propuesta por Isaac Newton. De igual modo, debemos mencionar la influencia del filósofo francés Henri Bergson quien concibe un tiempo intuitivo y heterogéneo que surge de la conciencia y se opone al tiempo mecanicista.

dadaísmo y el surrealismo incorporaron de manera intuitiva el tiempo en sus acciones y exhibiciones rompiendo las convenciones espacio-temporales de la escena artística.

A estas rupturas debemos agregar los aportes de la fotografía y el cine, disciplinas que ampliaron las categorías que agrupaban las artes del tiempo y el espacio.

Durante la década de los sesenta, la concepción del tiempo en las obras del periodo cambió radicalmente unido al surgimiento de nuevas formas artísticas. En este punto, experiencias participativas vinculadas a los *happenings* y *environment* marcaron de manera definitiva la incorporación del tiempo en el campo de las artes visuales. Incorporación que no estuvo ajena a las controversias levantadas por los teóricos formalistas del momento como Michael Fried. Para este teórico la pintura responde a una *temporalidad puramente visual*, la cual se opone a la temporalidad literal. En este punto, Fried critica la condición literal y teatral²⁰ que asumen las obras minimalistas y afirma que estas crean una situación en la cual se ve implicado el espectador. El autor contrapone la independencia de la obra modernista versus dependencia que experimenta la obra minimalista en relación al espectador y al espacio que la acoge:

Según Fried, el arte minimalista (o literalista, al referirse a este) no trasciende la condición del no-arte; es simplemente un objeto que requiere una duración de tiempo para contemplarlo y pone demasiado énfasis en el espectador y en el espacio en el que el trabajo existe. De hecho, depende del espectador y del espacio -en otras palabras, de la situación. Por el contrario, el buen arte modernista no requiere una situación para su finalización

²⁰ Lo teatral en Michael Fried responde a la complicidad que experimenta el teatro con el espectador, en este sentido la obra está incompleta sin la presencia del público.

con éxito. Existe, independiente del escenario de visualización. (Reiss, 2001, págs. 58-59)²¹

La temporalidad se transforma en un factor primordial en las obras minimalistas, situación que se proyecta en la instalación donde el tiempo cumple un factor relevante al determinar la duración de la experiencia que el espectador tiene con la obra. En atención a lo expuesto, Maurice Merleau-Ponty propone que: «El tiempo no es una línea sino una red de intencionalidades.» (1993, pág. 425). Para Merleau-Ponty, el tiempo es subjetivo e inmanente, el cual es percibido como experiencia vivida de la temporalidad. De igual forma el filósofo francés asegura que: «los “acontecimientos” son fraccionados por un observador finito en la totalidad espacio temporal del mundo objetivo. [...] El tiempo supone una visión, un punto de vista sobre el tiempo.» (1993, pág. 419). Al respecto podemos afirmar que el tiempo, al interior de la instalación (arte), no es percibido de manera lineal, sino que es percibido “encarnadamente”, en primera persona y por un espectador que desde su subjetividad propone un punto de vista.

En consideración a estas lecturas, la instalación (arte) evidencia dos modalidades de tiempo. Por un lado, tenemos un tiempo cronológico-lineal que determina la existencia de la obra-instalación en el espacio. Por otro lado, constatamos un tiempo subjetivo e inmanente que vivencia el espectador cuando percibe - explora la obra. En relación a este punto el curador

²¹ La traducción es mía: *According to Fried, Minimalist art (or literalist, as he referred to it) does not transcend the condition of non-art; it is merely an object that requires a duration of time to behold and places too much emphasis on the beholder and the space in which the work exists. In fact, it is dependent on the beholder and the space-in other words, the situation. By contrast, good modernist art does not require a situation for its successful completion. It exists no matter what the viewing scenario.*

catalán Eugeni Bonet nos señala:

Dos aspectos que redundan en esta temporalidad de la instalación son: en primer lugar, la circunstancia frecuentemente efímera o puntual en la que la instalación cobra cuerpo; y, en segundo lugar, la temporalidad inherente al recorrido-lectura que le corresponde seguir (o más bien decidir) al espectador, aspecto propiciado por el despliegue organizado de los distintos elementos en el espacio, siempre según una cierta trama o premisa que los ata, de manera más o menos ostensible, en un concepto o conjunto único. (Bonet, 1995, pág. 27)

A estas dos modalidades de tiempo podemos incorporar una tercera a la que podemos denominar tiempo compartido-intersubjetivo que implica la co-presencia de otro, en un espacio común de interacción y apreciación:

[...] el sujeto observador no solo pierde la conciencia de su 'yo', sino también la conciencia de ser parte de un grupo social presente, palpable y específico, ubicado en un tiempo específico y en una realidad social y que ocurre solo dentro del marco arquitectónico donde se presenta el trabajo. (Bishop, *Installation Art. A Critical History*, pág. 73)²²

Este tiempo compartido es inmersivo, implica un tiempo de recorrido al que Umberto Eco denominó tiempo de “circunnavegación”.

Se trata por lo general de obras tridimensionales, que, si no queremos tener una experiencia parcial de ellas (como ocurriría en una producción bidimensional) requiere un

²² La Traducción es mía: [...] *the observing subject not only loses awareness of his 'self', but also consciousness of being part of a present, palpable, and specific social group, located in a specific time and social reality and occurring only within the architectural frame where the work is presented.*

tiempo de circunnavegación. [...] La estatua y la construcción arquitectónica impone un tiempo fijo mínimo a su consumidor. (Eco, 2012, pág. 96)

Pese a ser un tiempo pensado en la arquitectura y la escultura, la “circunnavegación” nos permite pensar en un espectador que se hace parte de trayectos multidireccionales, donde los puntos de vista y las lecturas se amplían.

Otro aspecto importante en esta revisión es la incorporación del tiempo real en la obra, fenómeno que quedó en evidencia en las prácticas desarrolladas por *Process Art* a fines de los sesenta. A través de nociones como lo perecedero, la indeterminación y el azar, estos artistas buscaron poner en valor el proceso por sobre la obra acabada. Bajo estas premisas el tiempo se transforma en un factor de experimentación que permitió al artista pensar la obra como posibilidad, que acontece en un tiempo y espacio determinado.

Dentro de estos modos de abordar el tiempo en una instalación (arte) debemos considerar la importancia de la imagen en movimiento en el desarrollo de este género. Mediante el uso del video, esta práctica incorporó nuevas concepciones temporales que cuestionaron la hegemonía del tiempo lineal. El despliegue de dispositivos visuales como proyecciones, circuitos cerrados, y estructuras multicanales, se evidenció una nueva concepción del tiempo que estuvo marcada por lo sincrónico y asincrónico.

Esta nueva concepción del tiempo fue ampliada como resultado de la aparición de nuevas tecnologías de la comunicación y la información. Dicha situación provocó la aparición de nociones como instantaneidad, ubicuidad e inmediatez, nociones que no solo marcaron el itinerario de la instalación (arte), sino también los modos producción que asume el arte contemporáneo. En

atención a este contexto la práctica instalativa se hizo parte de un escenario que puso en valor la simultaneidad y fragmentariedad de un tiempo regido por la virtualidad.

Finalmente, podemos afirmar que tanto el tiempo como el espacio inciden directamente en la comprensión de una práctica contemporánea que responde ineludiblemente a un aquí y a un ahora.

2.1.3. El rol del espectador

Una de las características fundamentales de la instalación (arte) es el rol activo que asume del espectador frente a la obra. Esta condición participativa ha sido entendida de formas distintas, atendiendo al contexto y al tipo de obra desarrollada.

Uno de los primeros antecedentes de esta condición participativa lo encontramos en los *environments* creados por Allan Kaprow. Al respecto Julie Reiss nos señala:

Los ambientes de Kaprow fueron concebidos con participación activa y específica del espectador en mente; Esta participación fue parte del espíritu de las obras, y consecuente con la filosofía de Kaprow de integrar el arte y la vida. (Reiss, 2001, pág. 9)²³

Esta participación del espectador en la obra fue inusual en un primer momento, pese a la existencia de obras dadaistas y surrealistas que ya habían motivado la participación del público²⁴. Este pasó de ser un espectador pasivo a un espectador

²³ La traducción es mía: *Kaprow's Environments were conceived with active and fairly specific participation of the spectator in mind; this involvement was part of the whole spirit of the works, and consistent with Kaprow's philosophy of integrating art and life.*

²⁴ Bajo este contexto podemos mencionar las obras como *Hannover Merzbau* (1923-1936) de Kurt Schwitters, *Plafond chargé de 1200 sacs a charbon* (1938) de Marcel Duchamp o *Dream of Venus* (1939) de Salvador Dalí, entre otras.

activo, fenómeno que respondió a un cambio cultural que transformó al ciudadano en protagonista de los cambios sociales y culturales experimentados durante la década de los sesenta:

En su intento de cambiar el espectador de un estado pasivo a uno activo, Kaprow estaba reflejando un cambio cultural más amplio que aumentaría a lo largo de los años sesenta. La pasividad se estaba convirtiendo en una virtud negativa, incluso una amenaza para la democracia. (Reiss, 2001, pág. 15)²⁵

La noción de participación y los ideales democráticos del estar y hacer en comunidad estaban presentes en los *environment* y *happening* de Kaprow, sin embargo, en su obra no había contenido político explícito sino más bien una acción política convocante, donde el activismo social haya su analogía en la participación activa del espectador frente a la obra:

Los ambientes tenían el potencial de romper barreras "elitistas" entre el visitante y la obra de arte; Invitaron a la participación. La idea de ser un activista social o político podría incluir ser un activo en una obra de arte. (Reiss, 2001, pág. 72)²⁶

El rol activo convierte al espectador en un sujeto productor de significados que surgen de su experiencia corporal con la obra.

Otro concepto relevante surgido durante la década de los sesenta fue la inmersión del espectador en las obras, acción que buscaba

²⁵ La traducción es mía: *In his drive to shift the viewer from a passive state to an active one, Kaprow was reflecting a wider cultural shift that would increase throughout the 1960s. Passivity was becoming regarded as a negative virtue, even a threat to democracy.*

²⁶ La traducción es mía: *Environments had the potential to break down "elitist" barriers between the visitor and the work of art; they invited participation. The idea of being a social or political activist could include being an active participant in a work of art.*

romper la inactividad del espectador frente a ciertas piezas ambientales (*tableau vivant*) creadas por artistas como Edward Kienholz y Georges Segal. Caso emblemático de este nuevo modelo inmersivo fue la obra Lucas Samaras titulada *Mirrored Room* (1966):



2.5

Lucas Samaras (n.1936)
Mirrored Room,
1966.

Instalación, espejos y madera,
243.84 x 243.84 x 3004.8 cm.;
Collection Albright-Knox Art Gallery,
Nueva York, Estados Unidos.

Fuente imagen:
<https://www.albrightknox.org/blog/throwback-thursday-mirrored-room-lucas-samaras>

Lucas Samaras quería crear un entorno totalmente inmersivo en el que existiera el espacio para que el espectador se activara como un participante comprometido y absorbido. [...] Samaras creía firmemente que las instalaciones no deben ilustrar una situación, sino que deben estar orientadas a la experiencia real de primera mano del visitante. (Bishop, 2005, pág. 27)²⁷

Samaras cubrió de espejos el interior de una cabina y un conjunto de objetos (sillas y mesa), acción que generó una proyección infinita del espacio, potenciando la inmersión del espectador en un espacio ilusorio hecho de reflejos y refracciones (figura 2.5). Bisshop (2005) señala que el espectador ante la pieza de Samaras es protagonista, ya que experimenta el espacio en primera persona. En contraposición, la autora afirma que ante las obras de Kienholz y Segal el espectador no es protagonista, solo es un observador que se identifica con la escena percibida.

Las nociones de participación e inmersión²⁸, surgidas durante la década de los sesenta, permitieron comprender el vínculo

²⁷ La traducción es mía: *Lucas Samaras wished to create a wholly immersive environment in which the space existed for the viewer to activate as an engaged and absorbed participant. [...] Samaras believed strongly that installations should not illustrate a situation, but should be geared towards the visitor's first-hand, real experience.*

²⁸ Para los artistas latinoamericanos Hélio Oiticica y Jesús Rafael Soto la noción de inmersión estuvo vinculada al término "penetrables", nombre que ambos dieron a sus obras ambientales creadas en la década de los sesenta.

existente entre la instalación (arte) y el espectador.

La concepción fenomenológica de un espectador encarnado corporalizado es otro punto interesante de abordar. Al respecto, Bishop comenta: «[...] el arte de la instalación presupone un espectador encarnado cuyos sentidos del tacto, olfato y oído tan desarrollados como el de la vista.» (2005, pág. 6).²⁹

Esta condición encarnada apela a un deambular que empodera el cuerpo por sobre la visión y a partir de un espacio que se configura sinestésicamente.

El papel del espectador en la instalación es gravitante y primordial al momento de entender la instalación. En atención a este punto, el artista ruso Ilya Kabakov afirma: «El protagonista de la instalación total, el centro principal en torno al cual gira todo, para el cual se plantea todo, es el espectador.» (Kabakov, 2014, pág. 57). Espectador es, para Kabakov, el sujeto de la experiencia estética, un sujeto que deja su condición pasiva para convertirse en un agente transformador y decodificador de lo que el artista denominó “instalación total”:

La idea de la "instalación total" ofrece un modelo muy particular de experiencia visual, que no solo sumerge físicamente al espectador en un espacio tridimensional, sino que también es psicológicamente absorbente. Kabakov a menudo describe el efecto de la "instalación total" como una de "inmersión": no estamos rodeados simplemente por un escenario físico, sino que estamos "sumergidos" por el trabajo; nos 'sumergimos' en él y estamos 'absortos'. (Bishop, 2005, pág. 14)³⁰

²⁹ La traducción es mía: *[...] installation art presupposes an embodied viewer whose senses of touch, smell and sound are as heightened as their sense of vision.*

³⁰ La traducción es mía: *The idea of the 'total installation' offers a very particular model of viewing experience –one that not only physically immerses the viewer in a three-dimensional space, but which is psychologically absorptive too. Kabakov often describes the effect of the 'total installation' as one of 'engulfment': we are not just surrounded by a physical scenario but are 'submerged' by the work; we 'dive' into it, and are 'engrossed'.*

En igual línea discursiva, Kobakov estableció una diferencia entre el espectador que presencia una obra teatral y aquel que participa/observa una instalación:

A diferencia del teatro, en la instalación total el espectador se comporta de manera totalmente distinta: no se queda quieto, sino que circula libremente en ella, encuentra más y más puntos de observación, viendo sea detalles o todo el conjunto, regido, al parecer, solo por su propio antojo y elección. (Kabakov, 2014, pág. 57)

Esta perspectiva multifocal del espectador en relación a la instalación (arte), contradice con la propia tradición pictórica, la cual asume una mirada/posición centralista del espectador frente a la obra, fenómeno que se consolidó en el renacimiento y como resultado del descubrimiento de la perspectiva geométrica:

El historiador de arte Erwin Panofsky argumentó que la perspectiva del Renacimiento coloca al espectador en el centro del hipotético "mundo" representado en la pintura; la línea de perspectiva, con su punto de fuga en el horizonte de la imagen, estaba conectada a los ojos del espectador que estaba frente a ella. (Bishop, 2005, pág. 11)³¹

Frente a esta mirada centralizada y racional, descrita por Panofsky, Claire Bishop propone una mirada “descentralizada-dislocada” sustentada en la teoría postestructuralista del sujeto. Al respecto la autora señala:

[...]No existe una forma "correcta" de mirar el mundo, ni

³¹ La traducción es mía: *The art historian Erwin Panofsky argued that Renaissance perspective placed the viewer at the center of the hypothetical 'world' depicted in the painting; the line of perspective, with its vanishing point in the horizon of the picture, was connected to the eyes of the viewer who stood before it.*

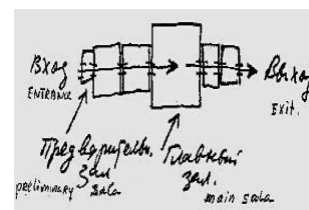
ningún lugar privilegiado desde el cual puedan hacerse tales juicios. Como consecuencia, se considera que las múltiples perspectivas de la instalación subvierten el modelo de perspectiva del Renacimiento porque niegan al espectador un lugar ideal desde el que examinar el trabajo (Bishop, 2005, pág. 13)³²

Dicha perspectiva múltiple rechaza la existencia de una vista única e ideal del espectador para apreciar una instalación, en consecuencia, se nos propone la existencia de vistas parciales del conjunto, las cuales permiten lecturas fragmentarias y simbólicas de la obra.

Estas perspectivas múltiples son el resultado de los posibles trayectos realizados por el espectador al interior de una instalación. Para Ilya Kobakov estos trayectos responden a modelos de tipologías de instalaciones que el propio artista estableció, a saber, instalaciones con un espacio principal y algunas salas secundarias, instalaciones compuestas por varias galerías consecutivas, instalaciones laberínticas, instalaciones compuestas de corredores, instalaciones laberínticas sin un trayecto definido, entre otras (figura 2.6).

Es interesante constatar estas tipologías instalativas, puesto que nos permiten no solo orientar las lecturas, sino también mantener la atención del espectador frente a este tipo de obra:

La reacción del espectador durante su desplazamiento por la instalación es la preocupación más importante durante su construcción. Y, más que nada, la regulación de su atención para que esta, la atención, no desaparezca ni por un minuto. Perder la atención del espectador es el



2.6

Modelos tipológicos de instalaciones realizados por
Ilya Kobakov,
2014.
Bocetos

Fuente imagen:
Libro: *Sobre la Instalación Total*,
Ilya Kobakov, 2014

³² La traducción es mía: [...] *there is no one 'right' way of looking at the world, nor any privileged place from which such judgements can be made. As a consequence, installation art's multiple perspectives are seen to subvert the Renaissance perspective model because they deny the viewer any one ideal place from which to survey the work.*

fin de la instalación. (Kabakov, 2014, pág. 58)

Otro punto relevante de esta revisión es pensar prácticas relacionales y cómo estas buscan emancipar el rol del espectador a partir de relaciones abiertas, participativas y situadas. En voz de Nicolas Bourriaud, el arte relacional³³, surgido en los noventa, buscó abolir las barreras existentes entre la obra y el espectador, a partir de un trabajo que pone en valor las «interacciones humanas y su contexto social» (Bourriaud, 2008, pág. 13). Bajo este contexto, el propio Bourriaud destacó la obra del artista tailandés Rirkrit Tiravanija como un claro ejemplo de obra relacional, por cuanto pone en valor la dimensión social y participativa de la producción artística.

Él [Tiravanija] considera que la obra de arte participativa y abierta tiene más implicaciones éticas y políticas que el objeto finito autónomo. La premisa interactiva del arte relacional es vista como inherentemente superior a la contemplación óptica porque la obra de arte es una “forma social” capaz de producir relaciones humanas. Como consecuencia, se entiende que el trabajo es político en implicación y emancipador en efecto. (Bishop, *Installation Art. A Critical History*, pág. 118)³⁴

Dentro de las obras emblemáticas de Tiravanija podemos mencionar *Untitled (free/still)* (1992), instalación mediante la cual el artista transformó la galería en una cocina, donde él cocinó

³³ En 1998 el teórico francés Nicolas Bourriaud publicó *Estética relacional*, libro que pone en valor las relaciones sociales y el contexto como un nuevo paradigma de pensamiento y producción en el contexto del arte contemporáneo.

³⁴ La traducción es mía: *He regards the open-ended, participatory work of art as more ethical and political in implication than the autonomous, finite object. The interactive premise of relational art is seen as inherently superior to optical contemplation because the work of art is a ‘social form’ capable of producing human relationships. As a consequence, the work is understood to be political in implication and emancipatory in effect.*

para sus comensales-espectadores (figura 2.7). Dicha acción generó un espacio social de intercambio libre y desinteresado.

En atención a las prácticas relacionales de este artista y de otros Bourriaud afirma:

Dicho de otra manera, no se puede considerar a la obra contemporánea como un espacio a recorrer (donde el “visitante” es un coleccionista). La obra se presenta ahora como una duración por experimentar, como una apertura posible hacia un intercambio ilimitado. (Bourriaud, 2008, pág. 14)

Mediante una cena compartida, el espectador se hizo partícipe de una instalación que retomó los postulados vanguardistas en torno a la integración entre arte y vida.

Las relaciones intersubjetivas dan fundamento y sentido a una instalación que se configura a partir de un acto colectivo y cotidiano como es el comer. En atención a este punto, Bourriaud señala que la obra contemporánea se entiende como “intersticio social”³⁵ en tanto «[...] espacio para relaciones humanas que sugieren posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema, integrado de manera más o menos armoniosa y abierta en el sistema global.» (Bourriaud, 2008, pág. 16).

Crear espacios donde prevalecen los intercambios simbólicos y desinteresados que se oponen a los intercambios productivos del capitalismo tardío. A la luz de estas lógicas, el espectador emancipa su actuar a través de obras que asumen lo político no como tema sino como una acción de intercambio social.

Ese es el tipo de intercambio que nos propone el artista alemán



2.7

Rirkrit Tirannija (n.1961)
Untitled (free/still),
1992 (reconstruida 2011).
Instalación, Refrigerador, mesa, sillas, madera,
paneles de yeso, alimentos y otros materiales;
dimensiones variables;
Museum of Modern Art, Nueva York,
Estados Unidos.

Fuente imagen:
<https://www.moma.org/collection/works/147206>

³⁵ Nicolas Bourriaud tomó este término de Karl Marx, quien lo empleó para definir aquellas actividades económicas de intercambio que se escapan de las lógicas impuestas por el modelo capitalista.

Carsten Höller con la instalación *Test Site (lugar de prueba)* (2006). Esta obra contempló la instalación de cinco toboganes en espiral contruidos en acero y montados en el interior de la Tate Modern (figura 2.8). Los toboganes fueron utilizados por el público asistente activando la obra y su sentido. En atención a la obra Graham Coulter-Smith afirma:

Lo relevante sobre *Test Site* es que la cualidad del objeto y el elemento visual pasaban totalmente desapercibidos por el hecho de que lo que constituía la obra de arte era la experiencia *cinética* del cuerpo de uno cayendo a una velocidad tan grande. Esto sí que era una experiencia encarnada. (Coulter-Smith, 2009, págs. 28-29)

Test Site altera el orden social establecido a través de un actuar lúdico y desinteresado que genera vínculos comunitarios que, no solo marcan el sentido de esta instalación sino también el rol de un espectador transformado en coautor.

La participación del espectador también puede ser vista desde una condición interactiva mediada por el uso de los nuevos medios. Es el caso de la instalación *World Skin* (1997) del artista francés Maurice Banayoun. La pieza utilizó como recurso la tecnología CAVE (Cave Assisted Virtual Environment) para crear un entorno virtual bélico. Los espectadores son turistas equipados con cámaras que fotografían la violencia y la destrucción de este espacio. Las imágenes captadas son borradas de este entorno dejando solo siluetas blancas que evidencian la desaparición de este mundo bélico (figura 2.9). Contrariamente a esta acción, el espectador pudo imprimir y conservar las imágenes por él realizadas, acentuando el rol participativo más allá de lo puramente virtual.

Finalmente, podemos corroborar el papel activo del espectador



2.8

Carsten Höller (n.1961)
Test Site,
2006.

Instalación, acero y fibra de vidrio,
dimensiones variables;
Tate Modern, Londres, Reino Unido.

Fuente imagen:
<https://www.tate.org.uk/sites/default/files/styles/widh-420/public/images/image/view-turbine-hall-carsten-holler-test-site-2006.jpg>



2.9

Maurice Banayoun (n.1957)
World Skin,
1997.

Instalación, entorno virtual, webcam, cámara,
impresora, dimensiones variables;
Ars Electronica Festival, Linz, Austria.

Fuente imagen:
<http://www.lepixelblanc.com/world-skin>

en la instalación (arte) que ha transitado desde la inmersión participativa a un actuar colaborativo de implicancias sociales.

2.1.4. El rol de la institución museal

La literatura ha dejado en evidencia cómo el surgimiento y desarrollo de instalación (arte) ha estado vinculado a la institución museal. Bajo este escenario, el género instalativo surge como práctica crítica del museo en tanto espacio cultural, garante de una tradición que conserva y difunde.

El cuestionamiento a la institución museal comenzó a gestarse con las primeras vanguardias y específicamente con la aparición del *ready-made*, en tanto gesto con el que Marcel Duchamp desestabilizó la noción de obra de arte y por ende los principios que definen el rol del museo. Esta crisis permitió el surgimiento de una objetualidad que, de manera gradual, modificó los modelos de exhibición y el rol del espectador frente a una obra.

A inicios de la década de los sesenta, los museos y galerías comerciales tuvieron que afrontar el surgimiento de prácticas como los *happening* y *environments*, situación que puso en tensión la función de estos espacios, a saber: «Ninguno de los entornos de Kaprow se presentó originalmente en un museo. Kaprow estaba en contra de los museos en principio, porque los veía como responsables de aislar y separar el arte de la vida cotidiana.» (Reiss, 2001, pág. 29)³⁶. La voluntad de exhibir objetos artísticos intocables y estáticos que son apreciados por un espectador pasivo fue revertida por un tipo de obra que se apropió del espacio e instó la participación activa del espectador.

³⁶ La traducción es mía: *None of Kaprow's Environments was originally presented in a museum. Kaprow was against museums in principle, for he saw them as responsible for isolating and separating art from daily life.*

Esta situación motivó el surgimiento de nuevos espacios abiertos a la experimentación que se alejaron de los parámetros tradicionales de exhibición y de los intereses comerciales. Estos nuevos espacios acogieron las demandas espaciales de las nuevas prácticas artísticas (instalaciones, videoarte, performance, entre otras), prácticas que eran igualmente difíciles de comercializar: «En virtud de su carácter efímero, estas formas desafiaron al sistema de mercado del mundo del arte y por extensión se convirtieron en una protesta contra la política de las instituciones.» (Reiss, 2001, pág. 77)³⁷.

Una de las primeras exposiciones que dio cabida a estas prácticas emergentes fue *Environments, Situations, Spaces*, muestra colectiva realizada el año 1961 en la Marta Jackson Gallery³⁸ (figura 2.10). La excepcional apuesta de esta galería comercial de presentar estas piezas objetuales y ambientales evidenció una apertura hacia estas nuevas prácticas. De forma paralela, comenzaron a surgir espacios de carácter alternativo que acogieron de manera no excepcional estos trabajos:

Los espacios alternativos no estaban en el negocio de vender arte y porque ellos no tenían colecciones permanentes, podían ser libres del peso de la historia del arte. También podrían proporcionar una alternativa física a las condiciones prístinas de un museo o espacio de la galería. (Reiss, 2001, pág. 112)³⁹



2.10

Environments, Situations, Spaces
1961.

Afiche exposición en Marta Jackson Gallery;
Nueva York, Estados Unidos.

Fuente imagen:
<https://www.art-agenda.com/features/233320/environments-situations-spaces>

³⁷ La traducción es mía: *By virtue of their ephemeral nature, these forms challenged the market system of the art world and by extension became a protest against the politics of the institutions.*

³⁸ En el marco de esta exposición Allan Kaprow presentó su emblemático *environment Yard* (1961) y Claes Oldenburg su desbordante pieza *The Store* (1961). Otros participantes de la muestra fueron Georges Brecht, James Dine, Walter Gaudnek y Robert Whitman.

³⁹ La traducción es mía: *Alternative spaces were not in the business of selling art and because they did not have permanent collections, they could be free of the weight of art history. They could also provide a physical alternative to the pristine conditions of a museum or gallery space.*

Frente a la cita, podemos afirmar que el surgimiento de espacios alternativos de exhibición estuvo unido al surgimiento de la instalación (arte) en el contexto de la escena neoyorquina.

Dentro de estos espacios podemos mencionar 112 Greene Street espacio creado por los artistas Jeffrey Lew, Alan Saret y Gordon Matta-Clark el año 1970. La idea fue convocar a artistas para que trabajaran en propuestas experimentales de carácter colaborativo que interactuaran con las cualidades físicas del lugar. Eran piezas de carácter efímero que evidenciaron su carácter no comercial y anti-institucional. Dentro de las piezas presentadas destacamos la instalación de Matta-Clark *Cherry Tree* (1970). La obra contempló la plantación de un cerezo directamente en el suelo de la galería, paralelamente y con tierra extraída del hoyo cavado, el artista sembró césped. Finalmente, la pieza fue iluminada, durante el periodo de exhibición, por una lámpara infrarroja, acción que simbólicamente buscó reproducir las condiciones ambientales del espacio exterior en un espacio de reclusión y abandono (figura 2.11).



2.11

Gordon Matta-Clark (1943-1978)
Cherry Tree,
1970.

Instalación, árbol de cerezo, tierra césped y luz infrarroja,
dimensiones variables;
112 Greene Street Gallery, Nueva York, Estados Unidos.

Fuente imagen:
https://www.whitecolumns.org/archive/index.php/Detail/Object/Show/object_id/11

La relación existente entre los artistas de los setenta y estos espacios alternativos es visto por Brian O'Doherty quien afirma:

El arte de los setenta es diverso, integrado por géneros no

jerárquicos y soluciones muy provisionales, inestables de hecho. [...] Tiende a tratar con lo que es inmediato a los sentidos y la mente y se presenta, por tanto, como íntimo y personal. (O'Doherty, 2011, págs. 72-73)

Esta relación buscó ampliar el horizonte de acción de los artistas al interior de galerías y museos, situación que puso en tensión las dinámicas de exhibición y recepción de obra.

El ingreso de la instalación en el museo en la escena internacional se concretó en 1969 con la exposición colectiva *Spaces*, muestra curada por Jennifer Licht y realizada en el Museum of Modern Art de Nueva York (figura 2.12). La exhibición contempló obras de Michael Asher, Larry Bell, Dan Flavin, Robert Morris Franz E. Walther y el colectivo de música experimental Pulsa. En relación a los alcances de esta exposición Julie Reiss señala:

En las etapas de planificación, la exposición se llamó *environments*. La elección final del título *Spaces* estaba relacionada con la exploración espacial, 1969 fue el año en que el astronauta estadounidense Neil Armstrong se convirtió en el primer hombre en caminar sobre la luna. [...] En *Spaces*, los artistas trataron un espacio lo suficientemente grande como para que el espectador entrara en una obra única, más que a una galería llena de objetos. Se hizo hincapié en la experiencia que el espectador tendría. (2001, pág. 88)⁴⁰

Según Julie Reiss, *Spaces* fue un desafío para el MoMa, se puso a prueba la flexibilidad del modelo museográfico y de gestión



2.12

Spaces
1969.

Vista exposición con obra de Franz E. Walther;
Museum of Modern Art, Nueva York,
Estados Unidos.

Fuente imagen:
[https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2698?
installation_image_index=0](https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2698?installation_image_index=0)

⁴⁰ La traducción es mía: *In the planning stages, the exhibition was called Environments. The eventual choice of the title Spaces was related to space exploration— 1969 was the year that United States astronaut Neil Armstrong became the first man to walk on the moon. [...] In Spaces, the artists treated a space large enough for the viewer to enter as a single work, rather than as a gallery to be filled with discrete objects. Emphasis was placed on the experience the viewer would have.*

del museo, producto de los requerimientos que las obras levantaron. Las propuestas se desarrollaron en amplios espacios asignados a cada artista, quienes tuvieron la posibilidad de transformarlos libremente. En relación a estas obras a la activación del espacio museal la curadora Jennifer Licht afirma:

En efecto, uno entra ahora en el espacio interior de la obra de arte -un área que antes sólo se experimentaba visualmente desde afuera, se acercaba, pero no se invadía- y se le presenta un conjunto de condiciones más que un objeto finito. Trabajando dentro del potencial casi ilimitado de estas circunstancias ampliadas y espacialmente más complejas, el artista ahora es libre de influir y determinar, incluso gobernar, las sensaciones del espectador. La presencia y percepción humana del contexto espacial se han convertido en materiales de arte. (Licht, 1969, pág. 8)⁴¹

La exposición contempló la presencia de piezas de gran escala y pensadas como trabajos de sitio específico, condiciones que marcaron no solo el ingreso, sino también la validación de la instalación (arte) por parte de la institución museal.

Los artistas durante los setenta mantenían su desconfianza frente a los lazos existentes entre museo y las esferas de poder. Diversos fueron los artistas que abordaron la “crítica institucional” como estrategia para develar estos vínculos. Ese fue el caso de Hans Hacke y su instalación *MoMA Poll* (1970)⁴²,

⁴¹ La traducción es mía: *In effect, one now enters the interior space of the work of art- an area formerly experienced only visually from without, approached, but not encroached upon - and is presented with a set of conditions rather than a finite object. Working within the almost unlimited potential of these enlarged, more spatially complex circumstances, the artist is now free to influence and determine, even govern, the sensations of the viewer. The human presence and perception of the spatial context have become materials of art.*

⁴² La instalación formó parte de la exposición colectiva *Information*, una de las primeras muestras de arte conceptual comisariada por Kynaston McShine y en la que participaron: Joseph Kosuth, Mel Brochner, On Kawara, Hanne Darboven, Dan Grasham y Bruce Nauman, entre otros.

pieza exhibida en el Museum of Modern Art de Nueva York. La obra invitó a los visitantes a dar su opinión sobre la pregunta: “El hecho de que el gobernador Nelson Rockefeller no haya denunciado la política hacia Indochina del presidente Nixon, ¿sería una razón para que no votara por él en noviembre?”. Los visitantes votaban a través de papeletas diferenciadas, las que al finalizar el día eran contabilizadas y se ingresaban los resultados en cuadros informativos dispuestos en la sala (figura 2.13). Rockefeller era en ese momento miembro de la junta del MoMA, situación que Hacke contempló poniendo en jaque a la institución y sus vínculos ideológicos con el poder.

Otro hecho relevante ocurrido durante la década de los sesenta fue el rol asumido por la Kunsthalle⁴³. Estos espacios se transformaron en un lugar de experimentación que potenció la visibilidad de los movimientos de posvanguardia del periodo. Los amplios y bien iluminados espacios permitieron a los artistas desarrollar propuestas más arriegas que difícilmente hubieran sido llevadas a cabo por los museos tradicionales europeos. En igual sentido, debemos destacar la posibilidad que brindó la Kunsthalle de financiar la realización de obras específicas para sus espacios. Ese fue el caso de una de las primeras obras monumentales realizadas por Christo y Jeanne Claude: *Wrapped Kunsthalle* (1967-1968)⁴⁴. La obra consistió en envolver el edificio que alberga la Kunsthalle de Berna,



2.13

Hans Hacke (n.1936)
MoMA Poll
2019 (1970).

Instalación, urnas de plexiglás, contador, papeletas y panel con información, dimensiones variables; The New Museum, Nueva York, Estados Unidos.

Fuente imagen:
<https://www.nytimes.com/2019/10/31/arts/design/hans-haacke-review-new-museum.html>

⁴³ Kunsthalle (Sala de artes) es una institución cultural surgida en Europa central a mediados del siglo XIX cuyo objetivo fue difundir la producción artística a un público más amplio. A diferencia de los museos estos espacios no contaban con una colección propia, situación que orientó su accionar principalmente a la exhibición de exposiciones temporales. Entre las Kunsthalle más conocidas se encuentran las de las ciudades de Hamburgo (1850), Düsseldorf (1881), Darmstadt (1889), Berna (1918), Bielefeld (1968) y Viena (1992), entre otras.

⁴⁴ La intervención de Christo y Jeanne-Claude formó parte de la exposición colectiva *12 Environments*, muestra organizada por el director del espacio Harald Szeemann y que tuvo como objetivo celebrar los 50 años de la Kunsthalle Bern.

mediante polietileno reforzado y cuerdas de nylon. La arquitectura modernista del edificio se oculta tras un velo que la transforma en un espectro que aflora en medio de la ciudad (figura 2. 14).

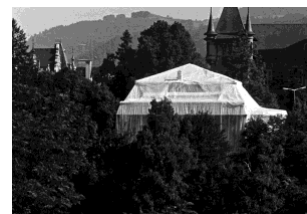
En esta misma institución y bajo la curatoria de su director Harald Szeemann se realizó la exposición colectiva *When Attitudes Become Form* (1969) ⁴⁵. En el marco de esta exposición Szeemann reunió un grupo de obras de artistas europeos y norteamericanos que representaban la generación de relevo del Pop art y el minimalismo.

[...] se propuso presentar las distintas prácticas basadas en la primacía del proceso y de las actitudes, entendiendo por “actitud” un tipo de trabajo realizado tanto en formas materiales como inmateriales. En general, sin embargo, no dio prioridad a los objetos concebidos para el consumo de mercado, sino a las acciones o actos generados por las actitudes. (Guasch A. M., 2009, pág. 174).

Los trabajos presentados asumen el museo como un espacio de exploración donde las obras fueron entendidas no como mercancía transable y coleccionable y sino como una actitud que deviene en formas constituidas en situaciones, procesos y conceptos.

Dentro de las obras presentadas en la exposición destacamos *Splash Piece* (1969), una pieza en el cual Serra vierte plomo fundido a lo largo del ángulo existente entre el muro y el suelo.

Esta obra deja en evidencia tanto el material como la acción, una



2.14

Christo (n.1935) and Jeanne-Claude (1935-2009)
Wrapped Kunsthalle

1967-1968.

Intervención, polietileno reforzado y nylon,
dimensiones variables;
Kunsthalle Bern, Berna, Suiza.

Fuente imágenes:
<https://christojeanneclaude.net/mobile/projects?p=wrapped-kunsthalle>

⁴⁵ La exposición se realizó primeramente en Suiza en el Kunsthalle Bern entre el 22 de marzo y el 23 de abril; luego en Alemania en el Museum Haus Lange Krefeld entre el 9 de mayo y el 15 de junio y finalmente en Londres en el Institute of Contemporary Arts, ICA, entre el 28 de agosto y el 27 de septiembre. En la exhibición participaron 69 artistas procedentes de Estados Unidos, Italia, Alemania, Holanda, Francia y Reino Unido.

acción que nos recuerda inevitablemente el *Action Painting* de Pollock. Por otra parte, el emplazamiento de esta pieza da cuenta de un sentido de pertenencia que marca el interés de Richard Serra por crear obras vinculadas al lugar, desde una mirada formalista (figura 2.15).

A partir de los casos señalados se generó un nuevo fenómeno a mediados de la década de los setenta sustentado en el vínculo entre cultura de masas y democratización del espacio museal. Al respecto, Andreas Huyssen señala: «El papel del museo como lugar de conservación elitista, bastión de la tradición y de la alta cultura, dio paso al museo como medio de masas, como marco de la mise-en-scène espectacular y la exuberancia operática.» (2002, pág. 42). Este escenario estuvo unido a la construcción de nuevos espacios que borrarón la imagen del museo decimonónico donde habitan las musas dando origen a un espacio híbrido que acoge a las masas que mueve el turismo cultural. Ejemplos de este fenómeno fueron el Centre Georges Pompidou (1977), Museo Guggenheim de Bilbao (1997) y el Museo Nacional Británico de Arte Moderno, Tate Modern (2000), museos que aunaron arte, consumo y globalidad. En correspondencia a este escenario, la instalación (arte) asumió un nuevo protagonismo, producto de su institucionalización, que dio visibilidad al museo diversificando su programación. Grandes instalaciones se apoderaron de estos lugares generando un atractivo para los noveles visitantes, ávidos de vivir nuevas experiencias. Digno de destacar bajo esta lógica fue la monumental instalación *The weather project* (2003) de Olafur Eliasson presentada en la Tate Modern (figura 2.16).

Otro hecho importante de constar fue la creación en 1990 del Museum of Installation MOI en Londres (1990-2005), espacio



2.15

Richard Serra (n.1938)
Splash Piece,
1969.
Plata fundida, dimensiones variables;
Kunsthalle Bern, Berna, Suiza.

Fuente imágenes:
<https://78.media.tumblr.com/>
<https://www.diaart.org/>



2.16

Olafur Eliasson (n.1967)
The weather project
2003.
Instalación, luces monofrecuencia, lámina de
proyección, máquinas de neblina, lámina de espejo,
aluminio y andamio, 26,7 x 22,3 x 155,4 mts.;
Tate Modern, Londres, Reino Unido.

Fuente imagen:
<https://olafureliasson.net/archive/exhibition/EXH101069/the-weather-project>

independiente y autogestionado por los curadores Nico de Oliveira, Nicola Oxley y Michael Petry⁴⁶. Este museo fue concebido como un lugar orientado a la creación, difusión y estudio de este género (figura 2.17).

Dentro de las labores realizadas por los curadores se destacó el trabajo de archivo elaborado en torno a las instalaciones exhibidas en el museo y fuera de él. Dicha tarea se llevó a cabo a partir de fotografías, videos, grabaciones sonido, textos y catálogos, material que sirvió para documentar el desarrollo de esta práctica⁴⁷.

La condición efímera y frágil de muchas de las instalaciones puso de relieve, en el último tiempo, el trabajo de documentación y conservación⁴⁸. Este hecho ha sido el resultado de las políticas de adquisición emprendidas por los principales museos de arte contemporáneo del mundo. En atención a este punto, podemos afirmar que el museo ha transitado desde un rol garante de una práctica híbrida a un rol centrado en la conservación y mediación de una práctica ya validada.



2.17

Joseph Beuys (1921-1986)
Museum of Installation,
1990-2005.
fotografía, fachada del museo;
Londres, Reino Unido.

Fuente imagen:
<http://www.tommower.co.uk/book-of-burning-matches.html>

⁴⁶ Los tres curadores son autores de los libros *Installation Art* (1994) y *Installation Art in the New Millennium* (2003).

⁴⁷ En el año 2015 Nico de Oliveira y Nicola Oxley editaron el libro *A Book of Burning Matches: Collecting Installation Art Documents*, publicación que reunió el trabajo de documentación realizado por los curadores en torno a la instalación.

⁴⁸ Barbara Ferriani y Maria Pugliese publican en el año 2013 el libro *Ephemeral Monuments: History and Conservation of Installation Art*, libro que aborda problemas vinculados a la historia y conservación de este género.



3. GENEALOGÍA DE LA INSTALACIÓN (ARTE)
EN LA ESCENA INTERNACIONAL

Joseph Beuys (1921-1986)

Das Rudel (detalle),

1969.

Montaje, 24 trineos de madera, fieltro, correas de tela,

linternas, grasa, pintura al óleo y cuerda,

dimensiones variables;

Staatliche Museen Kassel, Neue Galerie, Kassel, Alemania.

Fuente imagen:

<http://www.everystockphoto.com/photo.php?imageId=5769178>

3.1. Genealogía de la instalación: Europa y Norteamérica

Proponer una genealogía de la instalación (arte), responde a la necesidad de reconstruir una trayectoria que nos permita comprender aquellos problemas que cruzan esta práctica y evidencian la heterogeneidad y discontinuidad de su devenir histórico.

A través de la revisión de obras y exposiciones validadas por la literatura especializada (De Oliveira, Oxley, Petry, 1996; Reiss, 1999; Larrañaga, 2001; Rosenthal, 2003; Bishop). Mediante esta labor, se intenta situar el escenario que antecedió al surgimiento de la instalación (arte) en el contexto internacional. Los antecedentes para construir esta genealogía pueden ser extensos y muy variados, situación que puede tornarse compleja considerando lo heterogéneo de la práctica instalativa. En este punto es importante evaluar los criterios con los que se llevará a cabo esta tarea con el fin de no fracasar en nuestra labor. Al respecto Mónica Sánchez nos recuerda:

Los antecedentes de la instalación son, pues, numerosos y de procedencia variadísima. Dependiendo de cómo uno defina el término instalación, los antecedentes pueden incluir desde pinturas cavernarias hasta catedrales enteras (Sánchez M., 2009, pág. 35).

En atención a estas definiciones del término instalación podemos señalar que estas nos permiten tener mayor claridad en torno a la selección de aquellos antecedentes que influyeron y definieron el desarrollo de esta práctica. En este sentido, los movimientos de vanguardia marcan el inicio de esta genealogía, a partir de la puesta en crisis de la institución museal y de la noción de obra arte.

3.1.1 Del collage al objeto

En la introducción al catálogo de la muestra *The art of assemblage* (1961), el curador William C. Seitz afirma que el pintor francés Édouard Manet es precursor del *collage*¹, aseveración que sustenta como resultado del análisis que realizó del *Retrato de Emile Zola* pintado por Manet en 1868 (figura 3.1). Al respecto C. Seitz señala:

Su famoso retrato de Emile Zola incluye una pizarra como la que se encuentra hoy en casi todos los estudios de artista. Fijado sobre ésta, una fotografía del *Olympia* de Manet, una impresión de Utamaro, y el grabado de Goya *Los Borrachos* citando a Velázquez forman una superposición "collage" de elementos dispares que incorporó el arte de Manet. En la mesa debajo, un tintero adornado y su pluma, libros de papeles amarillos, rosados, y azul suave y otros objetos han sido dispuestos considerando el color y el patrón más que el significado accesorio. La firma impresa de Manet- se puede leer como el título del libro a la derecha- recuerda el uso de las letras en los papiers colles de Picasso y Braque - (1961, pág. 11).²

A través de esta descripción C. Seitz entiende la superposición heterogénea de imágenes y la presencia de tipografías como recursos visuales que anticipan los primeros collages cubistas. En un sentido opuesto, no observado por el autor, la imagen del



3.1

Édouard Manet (1832-1883)
Emile Zola,
 1868.
 Óleo sobre lienzo,
 145,5 x 114 cm;
 Musée d'Orsay, Paris, Francia.

Fuente imagen:
<http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/resenamane/obras-comentadas.html>

¹ La expresión francesa *collage* proviene del verbo *coller* (pegar, adherirse encolar), del cual surge la expresión *papier-collé*, la cual se refiere a los collages realizados solo con papeles pegados.

² La traducción de la cita es mía: *His famous portrait of Emile Zola includes a pin-up board like that found today in almost every artist's studio. Affixed to it, a photograph of Manet's Olympia, a print by Utamaro, and Goya's etching after Velazquez' Los Borrachos form an overlapping "collage" of the disparate elements that Manet's art incorporated. On the table below, a decorated inkwell and its feathered quill, soft yellow, pink, and blue paper books, and other objects have been arranged with far more regard for color and pattern than for accessory significance. The printed signature manet-calling to mind the use of lettering in the papiers colles of Picasso and Braque - can be read as the title of the book at the right.*

biombo y la estampa *El luchador* de Utagawa Kuniaki II (no de Utamaro Kitagawa como menciona C. Seitz), son dos referencias que presagian, en su falta de perspectiva, el nacimiento de un nuevo espacio que romperá el ilusionismo de la pintura occidental.

A principios del siglo XX, las vanguardias, y específicamente el cubismo, rompen el paradigma de representación clásica de la pintura para dar paso a una interpretación de la realidad a través de la abstracción y de una nueva concepción del espacio. Al respecto el crítico norteamericano Clement Greenberg explica este cambio afirmando:

Desde Giotto a Courbet, la primera tarea del pintor había sido excavar una ilusión de espacio tridimensional en una superficie plana. El observador miraba a través de esa superficie como a través del proscenio de un escenario. El modernismo ha disminuido la profundidad de ese escenario más y más hasta que hoy el telón de fondo ha llegado a coincidir con el de delante, y éste es el único sobre el que hoy puede trabajar el pintor (2006, pág. 129).

A partir de esta superficie plana, el *collage* cubista hizo su aporte al incorporar diversos materiales extraídos del contexto cotidiano: hojas de diarios, trozos de tela, papeles de tapizar y restos de hule con los cuales puso de relieve «[...] dos cuestiones planteadas por el arte del siglo XX: la naturaleza de la realidad y la naturaleza de la pintura misma. El collage ha sido el medio a través del cual el artista incorpora la realidad en el cuadro sin imitarlo.» (C.Seitz, 1961, pág. 6).³

³ La traducción es mía: [...] to two basic questions which have been raised by twentieth-century art: the nature of reality and the nature of painting itself. Collage has been the means through which the artist incorporates reality in the picture without imitating it.

Por otro lado, Greenberg se refiere a la importancia del collage afirmando: «El collage jugó un papel crucial en la evolución del cubismo del mismo modo que el cubismo lo jugó en la evolución de la pintura y la escultura moderna» (2006, pág. 103). El *collage* permitió al cubismo integrar la realidad cotidiana a través del fragmento objetual. En igual sentido, el cubismo expandió las posibilidades de la pintura y la escultura a través de nuevos procesos constructivos que inauguraban nuevas lecturas semánticas.

En la primavera de 1912 Pablo Picasso creó su célebre collage *Naturaleza muerta con silla de rejilla* (figura 3.2), pieza clave del cubismo analítico mediante la cual Picasso rompió con el canon de representación ilusionista definido por Giorgio Vasari. Sobre un lienzo ovalado, Picasso dispuso un trozo de hule estampado que simulaba un tipo de esterilla de silla la cual se mezclaba con tipografías e imágenes pintadas en óleo. La pieza fue finalmente rodeada por una cuerda de cáñamo que marcó aún más su condición objetual. Según el teórico español Marchan Fiz: «El “collage” era consecuencia lógica de la concepción cubista de la obra: objeto autónomo y estructurado» (2001, pág. 159). En consonancia con lo expuesto por el teórico español, la nueva condición objetual de la obra requería de un espectador activo que decodificara la nueva fragmentariedad del soporte pictórico. En este, sentido Brian O’Doherty afirmó que el collage de Picasso: «Representa un irrevocable paso al-otro-lado-del-espejo, un paso del espacio pictórico al mundo cotidiano –al espacio del espectador-» (2011, pág. 41). El *collage*, en este sentido, invade el espacio del espectador iniciando un camino de emancipación trazado por los postulados vanguardistas. En igual periodo, Pablo Picasso comenzó su serie



3.2

Pablo Picasso (1881-1973)
Naturaleza muerta con silla de rejilla,
1912.
Óleo, hule, cuerda que rodea el lienzo,
29 x 37 cm;
Musée National Picasso, París, Francia.

Fuente imagen:
<http://www.museepicassoparis.fr>

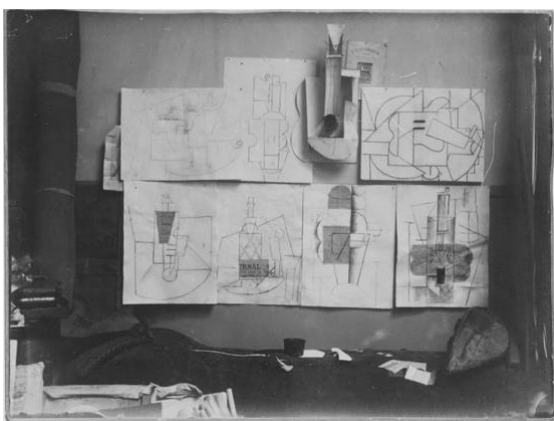


3.3

Pablo Picasso (1881-1973)
Naturaleza muerta con guitarra,
1912.
Cartón, papel, cuerda, alambre pintado,
76,2 x 52,1 x 19,7 cm;
Museo de Arte Moderno, New York, Estados Unidos.

Fuente imagen:
<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/picassoguitars/featured-works/35.php>

Guitarras (figura 3.3), construcciones cubistas mediante las cuales expandió las posibilidades de la escultura⁴. A través del corte, pliegue y unión de papel/cartón creó relieves de frágil apariencia, que acentuaban su condición volumétrica mediante el juego de luces y sombras. El interés de Picasso por explorar el espacio a través de estas construcciones quedó de manifiesto en el registro que él realizó en su taller de París a fines de 1912. La fotografía exhibe el relieve de la guitarra junto a dibujos y collages montados en uno de los muros de su taller (figura 3.4).



3.4

Pablo Picasso (1881-1973)
*Montaje guitarra y dibujos estudio
del artista en París,*
1912.

Fotografía impresa sobre gelatina de plata,
8,6 x 11,5 cm;
Colección privada.

Fuente imagen:
<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/picassoguitars/picassos-studio/01.php>

Un año después Picasso realizó una segunda fotografía que registra un montaje creado por él en una esquina de su taller. En la imagen se observa un lienzo sobre el cual se ha dibujado la figura esquematizada de un guitarrista. De este dibujo se proyectan hacia el espacio unas manos hechas de papel periódico que simulan tocar la guitarra que se ha colgado frente al lienzo. Bajo esta escena y sobre una mesa circular, Picasso armó un bodegón compuesto por una botella, una taza y una

⁴ Véase al respecto *Picasso Guitars 1912-1914*, catálogo de la exposición realizada en el Museum of Modern Art de New York, entre el 13 de febrero al 6 de junio de 2011.

pipa. Finalmente, en la esquina superior derecha y sobre el lienzo, el artista construyó un violín que en la fotografía no se alcanza a percibir (figura 3.5). Para Picasso estos montajes eran una estrategia de estudio que le permitía analizar problemas de composiciones e iluminación. A partir de estos trabajos, el artista español exploró las posibilidades del espacio y los vínculos entre pintura y escultura, a través de una obra de carácter objetual con la que busca salir del cuadro.

En la misma línea, Marcel Duchamp declaró con su *ready-made* la autonomía artística del objeto cotidiano. En 1913 Duchamp realizó su emblemática *La rueda de bicicleta* (figura 3.6) cuatro años después creó *La fuente*, ambas piezas marcaron un momento clave en el arte occidental al relevar el gesto intelectual por sobre el gesto mecánico-manual. En relación a la noción de *ready-made* Marchan Fiz comenta:

Duchamp vuelve a recuperar en el objeto su apariencia formal, sometiéndole a una descontextualización semántica que provoca toda una cadena de significaciones y asociaciones. La designación extraña, el nombre y su exposición museal eliminan la diferencia entre objeto de arte y objeto de uso (2001, pág. 161).

Mediante esta descontextualización del objeto, el artista posibilitó nuevas lecturas que desestabilizaron las categorías estéticas tradicionales y los principios que rigen la institución museal.

En igual sentido, el *ready-made* apela a un espectador activo que se enfrenta a un objeto cotidiano, que ha sido elegido y declarado obra de arte dentro de un contexto específico. Al respecto Marcel Duchamp afirma:



3.5

Pablo Picasso (1881-1973)
Montaje guitarra y bodegón estudio del artista París,
1913.
Fotografía impresa sobre gelatina de plata,
11,8 x 8,7 cm;
Colección privada.

Fuente imagen:
<https://www.moma.org>



3.6

Marcel Duchamp (1887- 1968)
La rueda de bicicleta,
1913.
Rueda de metal montada sobre taburete pintado,
129,5 x 63,5 x 41,9 cm;
Museo de Arte Moderno, New York, Estados Unidos.

Fuente imagen:
<https://www.moma.org>

Hay un punto que quiero establecer muy claramente y es que la elección de estos *ready-made* nunca me vino dictada por ningún deleite estético. Esta elección se basaba en una reacción de indiferencia visual, adecuada simultáneamente a una ausencia total de buen o mal gusto... de hecho una anestesia completa (Moure, 2009, pág. 123).

Son objetos cotidianos elevados a la categoría de arte por la simple designación del artista, un gesto iconoclasta donde la elección se sobrepone a la realización material, por tanto, su reproductibilidad no afecta el sentido ni el valor dado a estas obras. De igual forma, a través del montaje de los *ready-made*, Duchamp exploró nuevas dimensiones del espacio que ponen en crisis el tradicional modelo de exhibición. Es el caso de *Porte-Chapeau* (1917) percha de sombrero que fue colgada desde el techo o *Trebuchet* (1917) perchero que fue pegado al piso a modo de obstáculo. Ambas obras inauguraron, un camino donde la objetualidad entra en diálogo con el espacio y el espectador, un camino que es incrementado con los aportes del movimiento dadaísta y el surrealista.

3.1.2 Kurt Schwitters y el espacio dadaísta

Tras el manifiesto dadaísta (1918) publicado por Tristán Tzara en Zurich, la facción alemana del movimiento organizó, en el año 1920, la exhibición *Erste Internationale Dada-Messe* (Primera Feria Internacional de Dadá), muestra comisariada por Raoul Hausmann, George Grosz y John Heartfield que fue realizada en la Galerie Dr. Otto Burchard de Berlín⁵. La exposición rompe con las normas tradicionales de exhibición,

⁵ Véase al respecto la tesis de maestría de Emily Rachel Grey *Dada exhibitions: a survey and analysis*, University of Maryland, 2006.

apelando a una anárquica en la distribución de las obras. En este sentido podemos señalar que las individualidades autorales se funden en una totalidad envolvente y provocativa, donde provocativos textos conviven con collages, pinturas y piezas objetuales.

Dos piezas destacamos de este conjunto por su emplazamiento espacial *Preussischer Erzengel*, de John Heartfield y Rudolf Schlichter y *Das Grosse Plasto -Dio-Dada-Drama* de Johannes Baader. La primera, una “escultura de techo” (expresión con la que fue denominada en el catálogo la muestra), compuesta por una gran marioneta con cabeza de cerdo y traje militar que fue suspendida del techo de la sala. A su vez, de la marioneta cuelgan dos carteles con los textos: “Vengo del cielo, del cielo en lo alto” (estribillo de una canción navideña alemana) y “Para comprender completamente esta obra de arte, uno debe hacer ejercicios diarios durante doce horas con una mochila pesadamente embalada en orden de marcha en el campo de Tempelhof” (un campo de entrenamiento militar en Berlín). Con esta pieza, Heartfield y Schlichter levantan una crítica al modelo de autoridad que representan los militares en la convulsionada República de Weimar (figura 3.7). La segunda, una pieza de arquitectura monumental dadaísta que Baader realizó con objetos encontrados, textos y periódicos que ensambló en una estructura de cinco niveles que emplazó directamente sobre el piso de la sala. Estos objetos irónicos y sediciosos rompen la lógica tradicional de montaje al suspender un objeto desde el techo o al crear una estructura arquitectónica dentro de otro espacio (figura 3.8). Estas son estrategias de montaje que hoy la instalación ya ha incorporado.

Dentro del Dadaísmo una mención especial merece el artista



3.7

John Heartfield (1891-1968)
Rudolf Schlichter (1890-1955)
Arcángel Prusiano,
1920 (reconstrucción 2004).
Papier-mâché, malla de alambre, relleno orgánico,
uniforme militar, casquillo, botas, carteles, 180 cm;
Galería Otto Burchard, Berlín, Alemania.

Fuente imagen:
<http://wfu-berlin.de/portfolio/moma/>



3.8

Johannes Baader (1875-1955)
Das Grosse Plasto -Dio-Dada-Drama,
1920.
Objetos diversos, textos, dimensiones desconocidas;
Galería Otto Burchard, Berlín, Alemania.

Fuente imagen:
<http://www.dada-companion.com>

alemán Kurt Schwitters quien a través de sus collages y ensamblajes arquitectónicos sintetizó los aportes de las primeras vanguardias. Rechazado por el Dadá berlinés, por ser considerado un artista apolítico y burgués, Schwitters se distancia de éste creando su propio movimiento: *Merz*, un neologismo mediante el cual resume su visión del mundo a través de su obra plástica y poética. Javier Maderuelo señala que el origen de esta palabra se remonta al año 1919 cuando:

Kurt Schwitters tomó en sus manos un anuncio del Kommerz-und Privatbank, lo cortó en varios trozos con ánimo de construir con él un collage y, de la misma manera que los dadaístas adoptaron como nombre el bisílabo da-da, que apareció al abrir casualmente las páginas de un diccionario, él adopta como título el monosílabo “merz” que surge en sus manos al fraccionar el papel impreso en el que se encuentra el rótulo del banco alemán (Maderuelo, 1999, pág. 10).

Es a través del collage que Schwitters consolida un sistema de trabajo que responde a una trascendencia de las formas artísticas y no a la contingencia política del momento. Para el artista la guerra abre un espacio de creación que se sustenta en la reconstrucción de los restos, al respecto Schwitters reflexiona:

Por razones de economía eché mano de lo que encontré, pues el país estaba arruinado. También se puede gritar con los residuos, y eso fue lo que hice encolándolos y clavándolos. (...) De cualquier modo, todo estaba destrozado y lo que correspondía, pues, era crear algo nuevo con los residuos. Y eso es justamente Merz (Maderuelo, 1999, pág. 11).

Merz es la materialización de una reconstrucción, una metáfora que apela a la utopía de un mundo nuevo que emerge de la destrucción, un mundo donde el arte, la poesía y la arquitectura

se integran en una “obra total” a la que el artista denominó *Merzgesamtkunstwerk*. A través de esta integración Schwitters busca superar los límites entre arte y vida: «su idea es intentar conseguir vivir la vida como obra de arte, lo que le conduciría a declararse a sí mismo como obra Merz» (Maderuelo, 1999, pág. 12). En 1923 el artista alemán inició la construcción de *Hannover Merzbau* (1923-1936)⁶ cuya primera parte fue titulada como *Merz Säule*, un obelisco hecho con objetos y materiales de desecho que se elevaba hacia las alturas, en clara referencia a la obra de Johannes Baader (figura 3.9). El desborde de la columna permite que emerja una pieza ambiental que ocupó gran parte de la casa-taller del artista en Hannover ⁷. La investigadora Gwendolen Webster cita a Schwitters para describir su obra:

El Merzbau es la construcción de un interior a partir de formas escultóricas y colores. En las grutas acristaladas se encuentran las composiciones de Merz dispuestas como volúmenes cúbicos y que se mezclan con las formas cúbicas blancas para formar un interior. Cada parte del interior sirve de elemento intermedio a su parte vecina [...] a veces he tomado una forma de la naturaleza, pero más a menudo he construido la forma como la función de diferentes líneas, paralelas o cruzadas. De esta manera he descubierto lo más importante de mis formas; la media espiral (Webster, 2007, pág. 15).⁸



3.9

Kurt Schwitters (1887-1948)
Merz Säule (Columna Merz),
1923 (obra destruida).

Materiales de desecho, objetos encontrados,
dimensiones desconocidas;
Registro estudio artista, Hannover, Alemania.

Fuente imagen:
<https://dearquitecturayafecciones.wordpress.com>

⁶ La obra fue destruida en 1943 como resultado del bombardeo aéreo. Actualmente se conservan tres registros de la pieza realizados por el fotógrafo Wilhelm Redemann en 1933. Registros que fueron utilizados por el diseñador teatral suizo Peter Bissegger para realizar la reconstrucción de *Hannover Merzbau* (1981-1983), pieza que actualmente se encuentra en el Sprengel Museum Hannover.

⁷ Véase al respecto la tesis Doctoral de Gwendolen Webster *Kurt Schwitters' Merzbau*, Open University, Milton Keynes, 2007.

⁸ La traducción de la cita es mía: *The Merzbau is the construction of an interior from sculptural forms and colours. In the glazed grottos are Merz compositions arranged as a cubic volume and which blend with the white cubic forms to form an interior. Each part of the interior serves as an intermediary element to its neighbouring part [...] sometimes I have taken a form from nature, but more often I have constructed the form as the function of different lines, parallel or crossing. In this way I have discovered the most important of my forms; the half-spiral.*

La “catedral de la miseria erótica”⁹, como llamó Schwitters a su pieza, propone una experiencia de inmersión contemplativa donde el espectador transita a través de espacios que llevan a pequeñas grutas construidas con restos y objetos encontrados/donados que en esta nueva arquitectura son resignificados. Una arquitectura que deja atrás la funcionalidad para transformarse en un ente quimérico de recuerdos: «[...] es como una cueva; las estalactitas y estalagmitas de restos de madera y basura de las calles se unen para llenar toda la habitación desde el suelo hasta el techo y de pared a pared.» (Sudhalter, 2007, pág. 3)¹⁰. Este comentario fue dicho por el director del MoMA Alfred H. Barr Jr. y su esposa 1935 cuando visitaron el taller Schwitters, una expresión muy acertada considerando el carácter orgánico e inmersivo que adquirió la pieza a lo largo de su desarrollo (figura 3.10).



3.10

Kurt Schwitters (1887-1948)
Hannover Merzbau,
 1923-1936.

Materiales de desecho y objetos encontrados,
 dimensiones variables;
 Registro estudio del artista, Hannover,
 Alemania.

Fuente imagen:
<http://www.tate.org.uk>

Para el teórico Mark Rosenthal (2003) esta obra es un claro ejemplo de *Filled Space*: «El espacio lleno suele estar más

⁹ A la exuberante e íntima catedral de Schwitters se opone la monumental y diáfana *Lichtdom* (Catedral de luz) obra creada en igual periodo por el arquitecto Albert Speer en 1933 para conmemorar los congresos del partido nazi realizados en Nuremberg. La pieza contemplaba 130 proyectores antiaéreos separados por una distancia de doce metros, que apuntaban hacia el cielo creando un efecto de cerramiento del espacio a partir de columnas de luz.

¹⁰ La traducción de la cita es mía: *It is like a cave; the stalactites and stalagmites of wood junk and stray rubbish picked from the streets are joined together to fill the whole room from floor to ceiling and walls to walls.*

literal o psicológicamente inclinado a preocuparse por el artificio, la realidad privada, el encantamiento o la idealización, incluso cuando se experimenta en tiempo real» (pág. 28)¹¹. *Hannover Merzbau* es literalmente un espacio lleno de carácter teatral y expresivo, que halla sus vínculos en las experiencias cinematográficas de Robert Wiene y las propuestas teatrales de Oskar Schlemmer. Para Kurt Schwitters, *Hannover Merzbau* era una obra de carácter colaborativo en la cual el artista trabajó, junto a otros artistas, hasta el año 1936. Al respecto, la artista Anna Hoch ve la obra de Schwitters como: «[...]un trabajo socio-político y sobre todo colaborativo, al que ella y otros colegas se les permitió contribuir» (Webster, 2007, pág. 18)¹². Por su parte el artista Hans Richter recuerda:

Había las grutas de Mondrian, las grutas Arp, Gabo, Doesburg, El Lissitzky, Malevich, Mies van der Rohe y Richter. Una gruta contenía detalles muy íntimos de cada amistad entre ellos. Por ejemplo, él me había cortado un mechón de pelo para mi gruta. Un lápiz grande de la mesa de dibujo de Mies Van der Rohe estaba en el área reservada para él. En otros, encontrarías un cordón de zapato, una colilla de cigarrillo, un trozo de uña, el extremo de una corbata (de Doesburg), una pluma rota (Bishop, *Installation Art*, 2005, pág. 41).¹³

En *Hannover Merzbau* prima el proceso y la participación lo que la transforman en una pieza paradigmática dentro de las

¹¹ La traducción es mía: *The filled space is usually more literally or psychologically inclined-concerned with artifice, private reality, enchantment, or idealization, even as it is experienced in real time.*

¹² La traducción de la cita es mía: *[...] as a socio-political and above all collaborative work, to which she and other colleagues were allowed to contribute.*

¹³ La traducción es mía: *There was the Mondrian grottoes, the Arp, Gabo, Doesburg, Lissitzky, Malevich, Mies van der Rohe and Richter grottoes. A grotto contained very intimate details of each friendship between them. For example, he had cut a lock of my hair for my grotto. A big pencil from the drawing table of Mies van der Rohe was in the area reserved for him. In others, you would find a shoelace, a cigarette butt, a nail clipping, the end of a tie (Doesburg's), a broken pen.*

vanguardias y un referente obligado al momento de hablar de instalación, prácticas procesuales y relacionales. Al trabajo exploratorio y crítico emprendido por los dadaístas podemos sumar los aportes del movimiento surrealista a partir de los proyectos colaborativos realizados junto a Marcel Duchamp.

3.1.3. Marcel Duchamp y el espacio surrealista

En mayo de 1936 André Breton organizó la muestra *Exposition Surréaliste d'Objets*, en la Galerie Charles Ratton de París. La muestra se centró en piezas de carácter objetual las cuales fueron montadas en las paredes y exhibidas en vitrinas que nos recuerdan los gabinetes de curiosidades del siglo XVI (figura 3.11). Las obras en su heterogeneidad fueron agrupadas a partir de categorías creadas por Breton. Al respecto Romy Golan (1994) en su artículo *Triangulating the Surrealist Fetish* comenta:

Se exhibieron doscientos artículos, etiquetados individualmente por Breton y que se clasificaron y denominaron como: objetos familiares, objetos naturales, objetos naturales interpretados, objetos naturales incorporados, objetos perturbados, objetos encontrados, objetos encontrados interpretados, objetos moldeados, objetos envueltos, objetos desagradables, objetos de vestir, objetos de poema, objetos transubstanciados, esculturas involuntarias, objetos matemáticos, objetos oníricos, objetos escatológicos y objetos de funcionamiento simbólico, por nombrar solo algunos. (Golan, 1994, págs. 51-52).¹⁴



3.11

Exposition Surréaliste d'Objets,
1936,
Registro fotográfico de la exposición;
Galerie Charles Ratton, París, Francia.

Fuente imágenes:
<http://bortolozzi.com>
<https://www.centrepompidou.fr>

¹⁴ La traducción es mía: *Two hundred items were on display, individually labeled by Breton and falling under such classifications and denomination as: Familiar objects, Natural objects, Interpreted natural objects, Incorporated natural objects, Perturbed objects, Found objects, Interpreted found objects, Molded objects, Wrapped objects, Disagreeable objects, Dress objects, Poem objects, Transubstantiated objects, Involuntary sculptures, Mathematical objects, Oneiric objects, Scatological objects and Objects of symbolic functioning, to name just a few.*

Mediante esta clasificación se generaron encuentros azarosos como; la *Guitarra* (1924) de Pablo Picasso colgada en uno de los muros junto a máscaras de Nueva Guinea, el *Portabotella* (1914) de Marcel Duchamp exhibido por primera vez dentro de una vitrina junto a cerámicas Zapotecas, una planta carnívora de la escritora francesa Lisa Deharme en diálogo con el *Déjeuner en Fournure* (1936) de Maret Oppenheim. Caso emblemático dentro de la exposición fue la obra *Enigma de Isidore Ducasse* (1920)¹⁵ pieza realizada por Man Ray mediante la cual parafrasea la máxima del poeta francés Isidore Ducasse (Conde de Lautrémont) “Bello como el encuentro accidental, en una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas”. Una máquina de coser envuelta en una manta y atada con una cuerda generó un volumen irregular de apariencia perturbadora que apeló a un espectador activo y ávido en descifrar los enigmas ocultos de la pieza (figura 3.12).

Breton con esta exposición respondió a un principio rector fundamental para los surrealistas: la noción de fetiche. Al respecto Romy Golan (1994) explica la triangulación que sufre esta noción al interior de la exposición: «[...] la clave del proyecto surrealista era exponer la ideológica triangulación entre el fetiche sexual (Freud), el fetiche mercantil (Marx) y el fetiche tribal (etnología)» (pág. 52)¹⁶. El exotismo fetichista de esta colección no logra alterar el espacio de exhibición, manteniéndose solo como un contenedor pasivo de la extrañeza



3.12

Man Ray (1890-1976)
Enigma de Isidore Ducasse,
 1920 (copia original 1972).
 Objeto, máquina de coser, manta de lana y cuerda,
 35,5 x 60,5 x 33,5 cm;
 Tate Gallery, Londres, Reino Unido.

Fuente imagen:
<http://www.tate.org>.

¹⁵ Este objeto fue realizado por Man Ray para ser fotografiado, situación que queda constatada con la publicación de esta pieza en el primer número de la revista *La Révolution surréaliste* en diciembre de 1924. La pieza original se perdió realizando una copia de esta en 1972 supervisada por el propio artista.

¹⁶ La traducción es mía: *And key to the Surrealist project was exposing the ideological triangulation between the sexual fetish (Freud), the commodity fetish (Marx) and the tribal fetish (ethnology)*.

que generan estos objetos ante los ojos del espectador.

En 1938 André Breton y Paul Eluard organizaron la exposición *Internacional Exhibition of surrealism* en la *Galerie Beaux Arts* de París. El diseño de la muestra estuvo a cargo de Salvador Dalí, Max Ernest, Man Ray, Wolfgang Paalen, Kurt Seligmann y Marcel Duchamp, este último como “árbitro-generador”, papel que Breton definió como «facilitador principal y director de la exposición.» (Uytvanck, 2013, pág. 1)

Esta exposición, a diferencia de la realizada en 1936, se compuso de varias secciones/ambientes que pervirtieron la arquitectura y los principios curatoriales de una de las galerías más conservadoras de la escena parisina de la época. En el frontis de la galería, Salvador Dalí instaló *Le taxi pluvieux* pieza compuesta por un taxi en desuso y en el cual se dispusieron dos maniqués; el conductor que llevaba en su cabeza la mandíbula de un tiburón, y la ocupante vestida con una tela y rodeada de vegetales y caracoles vivos que la cubrían. La pieza se completó con un sistema de tuberías con las cuales Dalí buscó llevar la lluvia al interior del automóvil (figura 3.13).

En la zona de ingreso a la galería fue presentada la pieza *Plus belles rues de París* (Las más bellas calles de París) un conjunto de dieciséis maniqués que fueron intervenidos por los artistas participantes en la muestra. A través de esta obra se escenificó la ciudad surrealista, donde la extrañeza y el deseo libidinal se materializan en cuerpos sin vida que visten el absurdo como es el caso de la pieza de André Masson (figura 3.14).

Esta exuberante pasarela de maniqués es la antesala para la emblemática obra de Marcel Duchamp *Plafond chargé de 1200 sacs a charbon*, pieza con la cual el artista activó el techo de la sala creando una caverna lúgubre e inquietante que sirvió de

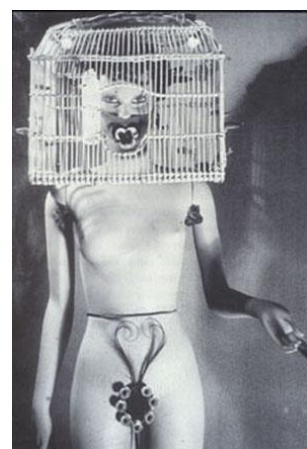


3.13

Salvador Dalí (1904-1989)
Le taxi pluvieux (El taxi lluvioso),
1938.

Automóvil, maniqués, vegetales, caracoles, objetos
diversos y sistema de tuberías;
dimensiones desconocidas;
Galerie Beaux Arts, París, Francia.

Fuente imágenes:
<http://www.koregos.org> <http://www.andrebreton.fr>



3.14

André Masson (1896-1987)
Plus belles rues de París,
1938.

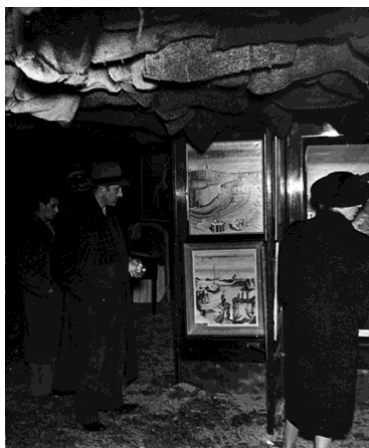
Maniquí intervenido, dimensiones desconocidas;
Galerie Beaux Arts, París, Francia.

Fuente imagen:
<http://e-skop.com>

marco a obras expuestas en la sala. En la entrevista realizada por Pierre Cabanne (1972)¹⁷ a Duchamp este se refiere a su obra afirmando:

Yo tuve la idea de la cueva central con los 1200 sacos de carbón colgados encima de un brasero. Se trataba de un aparato eléctrico, pero las compañías se negaron a asegurarlo. De todos modos, lo hicimos y, finalmente, aceptaron. Además, los sacos estaban vacíos. [...] Eran sacos auténticos que habíamos ido a buscar a la Villette; dentro había periódicos, papeles, que daban la impresión de volumen. (pág. 73).

El ambiente de penumbra dado por Duchamp (figura 3.15) era roto por la luz roja que emanaba del brasero «[...] situado en el centro, era la única iluminación. Los cuadros no se veían. Man Ray tuvo la idea de dar a cada visitante una linterna para que mirara, si quería ver algo» (Cabanne, 1972, pág. 73).



3.15

Marcel Duchamp (1887-1968)
Plafond chargé de 1200 sacs a charbon (Techo cargado con 1200 bolsas de carbón),
1938 (obra destruida).
Sacos de carbón rellenos de papel periódico, brasero con luz eléctrica,
dimensiones desconocidas;
Galerie Beaux Arts, París, Francia.

Fuente imágenes: <http://www.andrebreton.fr> <http://elvisciadillac.com>

¹⁷ Pierre Cabanne realizó esta entrevista a Marcel Duchamp en su taller en Neuilly en 1966 y se publicó en 1967 en París por Ediciones Pierre Belfond.

La inquietante oscuridad de la pieza se potenció con una ambientación sonora en la que se mezclaban los sonidos de un desfile militar junto a risas histéricas grabadas en un asilo mental (Uytvanck, 2013).

Producto de la intervención hecha por el poeta Benjamin Perét, el espacio fue inundado por el aroma a café (Bishop, 2005), al respecto Duchamp se refiere: «En un rincón teníamos una sartén eléctrica sobre la que tostábamos café, lo cual impregnaba de un maravilloso olor a toda la sala y formaba parte de la exposición. Era algo bastante surrealista.» (Cabanne, 1972, págs. 73-74). Finalmente, la sala se completó con la pieza *Avant la mare* de Wolfgang Paalen quien en la invitación fue mencionado como el encargado de “*Eaux et Broussailles*” (agua y arbustos). Paalen cubrió todo el piso de la sala con tierra y hojas traídas del cementerio de Montparnasse y dispuso un estanque artificial con nenúfares, cañas y helechos, el cual fue instalado frente a una de las cuatro camas estilo Luis XV situadas en las esquinas de la sala (figura 3.16).

La oscuridad de esta sala propiciaba la generación de un ambiente onírico e irracional que envolvía al espectador en su deambular laberíntico. Una oscuridad que Claire Bishop (2005) entiende afirmando:

En lugar de aumentar la conciencia de nuestro cuerpo percibido y sus límites físicos, estas instalaciones oscuras sugieren nuestra disolución; parecen desalojar o aniquilar nuestro sentido de sí mismo, aunque sólo temporalmente, sumiéndonos en la oscuridad [...] (pág. 82).¹⁸



3.16

Wolfgang Paalen (1905-1959)
Avant la mare (ante el estanque),
1938 (obra destruida).
Estanque artificial, tierra, hojas, plantas,
dimensiones desconocidas;
Galerie Beaux Arts, París, Francia.

Fuente imagen:
Installation Art. A critical History
Claire Bishop (2005)

¹⁸ La traducción es mía: *Rather than heightening awareness of our perceiving body and its physical boundaries, these dark installations suggest our dissolution; they seem to dislodge or annihilate our sense of self – albeit only temporarily- by plunging us into darkness [...]*.

Ante la oscuridad de un espacio, nuestro cuerpo experimenta un sentimiento de extrañeza donde lo reconocible se transforma en algo potencialmente amenazante y siniestro. Frente a este tipo de experiencia espacial es posible constatar lo que Sigmund Freud llamó *Unheimliche*¹⁹: lo ominoso, lo siniestro, la inquietante extrañeza²⁰, noción a partir de la cual lo familiar se nos aparece como algo extraño que nos perturba. Al respecto Freud parafraseando al filósofo alemán Friedrich Schilling dice que:«[...]Unheimlich es todo lo que estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz» (Freud, 1919, pág. 3), lo que para Freud se traduce en la represión de aquello que nos angustia, aquello que nos desorienta y que es inexplicable.

Lo ominoso sería siempre, en verdad, algo dentro de lo cual uno no se orienta, por así decirlo. Mientras mejor se oriente un hombre dentro de su medio, más difícilmente recibirá de las cosas o sucesos que hay en él la impresión de lo ominoso. (Freud, 1919, págs. 1-2).

Al respecto podemos interpretar el espacio generado por Duchamp y los surrealistas como un detonante que lanza al espectador al encuentro de las obras, potenciando las asociaciones libres emanadas de la exuberante iconografía que la oscuridad oculta. En concordancia con lo expuesto Bishop nos comenta:

¹⁹ En 1919 Sigmund Freud escribe su ensayo *Das Unheimliche*, texto a través del cual desarrolla su propuesta psicoanalítica sobre *lo ominoso* a partir del análisis de dos textos del escritor alemán Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Julia Kristeva (1996) afirma que Freud con este ensayo sobre pasa la idea de lo ominoso para adentrarse en una investigación sobre la angustia y las dinámicas del subconsciente.

²⁰ Ver al respecto Kristeva, J.; Vericat, I. (1996). Freud: “heimlich/unheimlich”, la inquietante extrañeza. *Debate Feminista*, 13, 359-368.

Dado el interés surrealista por los sueños y el inconsciente, este modo nocturno de encuentro era una solución perfectamente adecuada, ya que evocaba la comparación de Freud del psicoanálisis con la arqueología: los espectadores eran echados a la excavadora, descubriendo las obras una por una como si recuperaran por la iluminación analítica los contenidos oscuros y turbios de la psique inconsciente de cada artista. (2005, pág. 22).²¹

Una psique inconsciente que en nuestra opinión se potencia bajo la oscuridad de un espacio regido por la irracionalidad y que lleva al espectador a descubrir el espacio a partir de una experiencia sinestésica de carácter ominoso.

Proyectando, en algún modo, las experiencias alcanzadas con la *Internacional Exhibition of Surrealism*, Salvador Dalí creó su monumental ambiente *Dream of Venus* en el marco de la exposición *World's Fair Flushing* realizada en New York en 1939. Dalí presentó una pieza delirante que se emplazó en un pabellón exclusivo dentro de la feria al que se ingresaba atravesando unas monumentales piernas femeninas. En su interior, el artista proyectó un espacio exuberante y onírico organizado como un diorama donde sus tradicionales pinturas se desbordan de su bidimensionalidad para ir al encuentro del espectador. Estos dioramas eran igualmente activados por mujeres semidesnudas que los habitaban y que acentuaban el efecto voyeur de la pieza *Dream of Venus* que apelaba a un sentimiento de evasión hedonista que contrastaba con el inicio de la Segunda Guerra Mundial. A través de esta obra, Dalí buscó

²¹ La traducción es mía: *Given the Surrealist interest in dreams and the unconscious, this nocturnal mode of encounter was an entirely fitting solution, since it evoked Freud's comparison of psychoanalysis to archaeology: viewers were cast into the role of excavator, uncovering the Works one by one as if retrieving for analytic illumination the dark and murky contents of each artist's unconscious psyche.*

potenciar la asociación libre que se generaba entre las imágenes e ideas valiéndose del método “paranoico-crítico”:

Dalí destaca que el método paranoico-crítico es una actividad espontánea de conocimiento irracional, basada en la asociación interpretativa-crítica de los fenómenos delirantes. [...] La actividad paranoico-crítica es una fuerza organizadora y productora de azar objetivo. La actividad paranoico-crítica no considera de forma aislada los fenómenos y las imágenes surrealistas, sino que los considera incluidos en un conjunto coherente de relaciones sistemáticas y significativas. (Ibarz & Villegas, 2007, pág. 109).

Mediante estas asociaciones de carácter interpretativo-crítico el diorama de Dalí deja de ser un espacio cifrado para convertirse en un espacio de delirio que rige la experiencia perceptiva del espectador (figura 3.17).

Tres años después, una nueva propuesta surrealista aterrizó en Nueva York de la mano de André Breton y Marcel Duchamp, nos referimos a la exposición *First Papers of Surrealism*, realizada en *Whitelaw Reid Mansión* en 1942²². La muestra reunió a un selecto grupo de artistas del surrealismo muchos de los cuales, producto de la guerra, emigraron a Norteamérica.

Marcel Duchamp diseñó para esta exhibición *Sixteen Miles of String*, una pieza de carácter específico emplazada en la sala principal con el objetivo de intervenir las obras expuestas a partir de una red creada con cordel. Esta situación impedía a los espectadores observar las obras expuestas. En la inauguración de la exposición Duchamp realizó una intervención performática en



3.17

Salvador Dalí (1904-1989)
Dream of Venus,
1939 (obra destruida).
Materiales diversos, dimensiones desconocidas;
World's Fair Flushing, New York, Estados Unidos.

Fuente imágenes:
<http://dreams.qwriting.qc.cuny.edu>

²² La exposición *First Papers of Surrealism* se realizó entre el 14 de octubre al 7 de noviembre de 1942. En ella participaron una treintena de artistas entre los que destacaron: André Breton, Marcel Duchamp, Max Ernst, Rene Magritte, Giorgio Chirico, Meret Oppenheim, Joan Miró, Wifredo Lam, André Masson, Roberto Matta, Pablo Picasso, entre otros.

la cual participaron doce niños vestidos con ropa deportiva que jugaban al balón y a la rayuela entre los espectadores²³: «El laberinto de cuerda hacía imposible que alguien se acercara a menos de tres metros de un cuadro y los niños impedían que alguien permaneciera en la misma posición durante más de treinta segundos» (Tsai, 2014, pág. 12). Estas acciones buscaban remover la pasividad del espectador e implicarlo en una experiencia perceptiva regida por el juego (figura 3.18).



3.18

Marcel Duchamp (1887-1968)
Sixteen miles of string (Dieciséis millas de cordel),
1942 (obra destruida).
16 millas de cordel, dimensiones desconocidas;
Whitelaw Reid Mansión, New York, Estados Unidos.

Fuente imagen: <http://www.tate.org.uk>

Los artistas participantes veían en la pieza de Duchamp un atentado contra la propia visibilidad de sus obras, las cuales pasaron a ser el soporte de una intervención.

En voz de André Breton este trabajo se transformó en un *succès de scandale* (Hopkins, 2014) que buscó llamar la atención de la prensa y el público. *Sixteen Miles of String* aludía a la idea de

²³ En la inauguración de *First Papers of Surrealism* se repitió la fórmula ya probada en la muestra *Internacional Exhibition of Surrealism* (1938) donde se presentó una pieza performática realizada por la bailarina Hélène Vanel.

desplazamiento y desorientación, ideas que responden a la propia condición de diáspora que experimentaban los artistas participantes en la muestra (Hopkins, 2014). Esta lectura contrasta con la hecha por la prensa del periodo quien veía en la trama de Duchamp un acto repetitivo y tedioso que reflejaba el agotamiento de un movimiento que evade el escenario bélico de la Segunda Guerra Mundial.

John Vick nos propone una nueva lectura de la obra al afirmar que: «Los diseños de Duchamp para los primeros papeles del catálogo del surrealismo acentúan la permeabilidad y el proceso de mirar a través de». (Vick, 2008, pág. 8). El mirar a través de una tela de araña que envuelve la obra con el fin de capturar la mirada del espectador. Las pocas fotografías hechas de la pieza «[...] parecen alentar la práctica de mirar a través de su hilo. Piden al espectador que reconozca la instalación, el espacio de la galería y el arte más allá.» (Vick, 2008, pág. 6). Finalmente, esta experiencia espacial de carácter anárquico puso en tensión los principios de exhibición y de recepción de la obra, consolidando un camino ya trazado por los distintos actores partícipes de las vanguardias.

Tras las experiencias desarrolladas junto a los surrealistas, Marcel Duchamp nos sorprende con su enigmática obra *Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'Éclairage* obra en la cual trabajó en secreto entre los años 1946 y 1966. A través de dos agujeros presentes en una antigua puerta, el espectador se introduce en una cámara oscura que sirve de marco para observar la hiperrealidad de la escena. La pieza es protagonizada por un desnudo femenino que yace tendido sobre secos arbustos y cuya pose nos recuerda a la obra de Gustave Courbet *El origen del mundo* (1866). El rostro de la mujer está cubierto por su

cabellera rubia, su mano izquierda se eleva portando una lámpara a gas. Como telón de fondo emerge un bucólico paisaje de cielo azulado que comparte el espacio con un estanque y una cascada activada eléctricamente por un motor. La estudiada iluminación acentuó la ilusión de este diorama voyeurístico.

Gloria Moure en relación a *Étant donnés* afirma: «La instalación, como un todo, viene a ser una proyección de cámara oscura invertida, de manera que la escena es la proyección perspectiva de la mente del interesado visitante.» (2009, pág. 108). Por su parte las fotografías tomadas por Denise Brown en el estudio del artista nos permiten hoy entender el artilugio montado por el artista para engañar al ojo (figura 3.19). De igual forma con esta obra Duchamp amplió su principio de lo *Inframice*²⁴ a través de la proyección de un paisaje en el cual se hace latente lo siniestro:

[...] A menudo y con facilidad se tiene un efecto ominoso cuando se borran los límites entre fantasía y realidad, cuando aparece frente a nosotros como real algo que habíamos tenido por fantástico, cuando un símbolo asume la plena operación y el significado de lo simbolizado, y cosas por el estilo. (Freud, 1919, pág. 11).

Étant donnés es una obra donde no vivenciamos el espacio real, sino que observamos un espacio ilusorio/pictórico cargado de erotismo y de una enigmática condición ominosa (figura 3.20).

La particular forma de entender los vínculos entre objetos y espacio por parte de los surrealistas y Marcel Duchamp contrasta con la forma de entender estos mismos problemas por parte de la vanguardia rusa y las tendencias constructivistas.

²⁴ Este término se traduce literalmente como infra-delgado y alude a lo que Marcel Duchamp identificó como momentos fugaces de la vida cotidiana que son difícilmente captados por el ojo, pero susceptibles de ser captado por el olfato o el tacto.



3.19

Marcel Duchamp (1887-1968)
Registro estudio Duchamp en New York,
 1969.
 Registro realizado por Denise Brown.

Fuente imagen:
<https://i.pinning.com>



3.20

Marcel Duchamp (1887-1968)
Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage
 1946 - 1966.

Materiales diversos: vieja puerta de madera, ladrillos, terciopelo, madera cuero extendido sobre un armazón metálico, ramas, aluminio, hierro, vidrio, plexiglás, linóleo, algodón, lámparas eléctricas, lámpara de gas (tipo Bec Auer), motor, otros materiales, 242,5 x 177,8 x 124,5 cm; Philadelphia Museum of Art, New York, Estados Unidos.

Fuente imágenes:
<http://philamuseum.tumblr.com>

3.1.4. El espacio utópico y constructivista

El 19 de diciembre de 1915 Kazimir Malévich exhibió su enigmática pintura *Cuadro negro sobre fondo blanco* (1913), en el marco de la muestra *0,10: La última exposición futurista de pinturas*²⁵, muestra colectiva con la cual deja atrás el futurismo, inaugurando el camino del *suprematismo* (figura 3.21).

Para Aaron Scharf: «El cuadrado, que nunca se encuentra en la naturaleza, era el elemento básico: el fecundador de todas las otras formas suprematistas. El cuadrado fue un repudio al mundo de las apariencias y al arte del pasado» (2000, pág. 143). Esta prevalencia del cuadrado en la obra de Malévich se inició el año 1913. Al respecto el artista ruso declara:

Cuando en 1913, a lo largo de mis esfuerzos desesperados por liberar al arte del lastre de la objetividad, me refugié en la forma del cuadrado y expuse una pintura que no representaba más que un cuadrado negro sobre un fondo blanco, los críticos y el público se quejaron: "Se perdió todo lo que habíamos amado. Estamos en un desierto. ¡Lo que tenemos ante nosotros no es más que un cuadrado negro sobre fondo blanco!" Y buscaban palabras aplastantes para alejar el símbolo del desierto y para reencontrar en el cuadrado muerto la imagen preferida de la realidad, la objetividad real y la sensibilidad moral (Malévich, 1915, pág. 1).

Esta búsqueda de pureza de la forma, el “grado cero” de la pintura, lo lleva a participar como escenógrafo en la ópera futurista *Victoria sobre el sol*. En este contexto, el artista



3.21

Kazimir Malévich (1878-1935)
Cuadrado negro sobre fondo blanco,
 1913 (registro exposición).
 Oleo sobre lienzo,
 106 x 106 cm;
 Galería Nadezhda Dobytchina, San Petersburgo, Rusia.

Fuente imagen:
<https://monoskop.org>

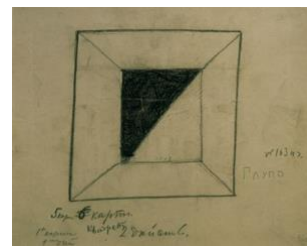
²⁵ La exposición colectiva se llevó a cabo en la Galería Nadezhda Dobytchina de San Petersburgo entre los días 19 de noviembre de 1915 y el 17 de enero de 1916. En la muestra participaron los artistas: Kazimir Malévich, Vladimir Tatlin, Ivan Puni, Liubov Popova, Ivan Kliun, Ksenia Boguslavskaya, Olga Rozanova, Nadezhda Udaltsova, Nathan Altman, Vasily Kamensky, Vera Pestel, Maria Ivanovna Vasilieva, Anna Michailovna Kirillova y Mikhail Menkov.

presentó por primera vez una versión de su *Cuadro Negro* declarando con esta obra la supremacía de la forma pura y abstracta. En el boceto hecho por Malévich para el segundo acto de ópera se observa un cuadrado dividido por una diagonal y emplazado como telón de fondo dentro de caja escénica (figura 3.22). La propuesta diseñada no altera las lógicas del escenario en su frontalidad, cuestión que sí se logra en la exposición de 1915 donde el artista montó su *Cuadro negro sobre fondo blanco* en una esquina de la sala, rompiendo la frontalidad que rige el espacio perceptivo del espectador, descentrando y elevando su mirada. Este gesto tiene su origen en la tradición iconográfica ortodoxa donde los iconos religiosos son colocados en el ángulo diedro de una habitación o “esquina hermosa”. Estos iconos al igual que en la pintura de Malévich ven en el color y la forma la representación simbólica de lo trascendente.

El *Cuadro Negro* seculariza la tradición ortodoxa a través de un montaje donde el icono pictórico se abre al espacio arquitectónico: «El artista, el pintor, ya no está ligado al lienzo, al plano de la pintura, sino que es capaz de trasladar sus composiciones de la tela al espacio» (Malévich, 1915, pág. 5).

Vladimir Tatlin al igual que Malévich participó de la exposición *0,10: La última exposición futurista de pinturas*, donde presentó por primera vez su *Contrarelieves de esquina*. Estas piezas «no eran pinturas, esculturas ni arquitectura, eran “contras” de las tres artes que activaban los materiales, los espacios y a los espectadores de maneras nuevas» (Foster, Krauss, Bois, & Buchloh, 2006, pág. 127).

A partir de estas obras, Tatlin supera sus relieves pictóricos deudores de la tradición cubista y se centra en explorar las cualidades de los materiales:



3.22

Kazimir Malevich (1878-1935)
Victoria sobre el sol, Acto 2, Escena I,
1913.
Boceto escenografía, lápiz grafito sobre papel,
21 x 27 cm;

Fuente imagen:
<http://www.theartstory.org>

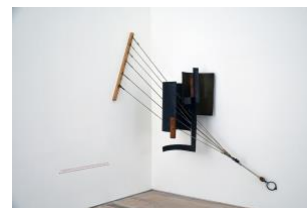
Para Tatlin, la madera trabajada a máquina era cuadrada y plana, por lo que sugería formas rectilíneas; el metal podía cortarse y curvarse, por lo que sugería formas curvilíneas; el vidrio estaba entre uno y otro, con una transparencia que también podía mediar entre las superficies interiores y exteriores. (Foster, Krauss, Bois, & Buchloh, 2006, pág. 126).

A través de estos materiales y sus cualidades, Tatlin intentaba crear piezas en la que el espacio se integrara a la obra (figura 3.23). En esta exploración emerge la esquina como un lugar no explorado que le permite, al igual que Malévich, hacer una relectura formal del icono ortodoxo y su emplazamiento.

En esta relectura sus *Contrarelieves* emergen como iconos abstractos e ingravidos que rompen la frontalidad del relieve escultórico tradicional. Mediante diagonales que enfatizan las tensiones y los contrastes que brindan los materiales. Este desarrollo espacial en Tatlin encontrará su punto máximo con su paradigmático *Monumento a la Tercera Internacional*, obra a través de la cual el movimiento *constructivista*²⁶ definirá un nuevo camino donde el arte y la tecnología se ponen al servicio de la sociedad y el progreso:

Con la plomada en la mano, con nuestros ojos tan precisos como una regla graduada, con un espíritu, tan tenso como un compás... construimos nuestra obra como el universo construye la suya, como el ingeniero construye sus puentes, como el matemático su fórmula de las órbitas (Chipp, 2005, pág. 353).

A través de la síntesis entre arte e ingeniería Tatlin da origen a una arquitectura utópica cuya finalidad era albergar la sede de la



3.23

Vladimir Tatlin (1885-1953)
Contrarelieve de esquina,
1914.

Hierro, cobre, madera, cables,
71 x 118 cm;

Museo Estatal Ruso, San Petersburgo, Rusia.

Fuente imagen:
<https://www.artsy.net>

²⁶ El constructivismo surge con Valdimir Tatlin en 1914 pero el término aparece por primera vez 1920 en el Manifiesto Realista escrito por Naum Gabo y Antoine Pevsner.

Internacional Comunista (*Komintern*). La pieza se compone de una doble espiral cónica que marca la característica inclinación que posee el monumento, cuya altura proyectada fue de cuatrocientos metros (figura 3.24). La estructura de acero y hierro contenía en su interior cuatro poliedros, construidos en vidrio, que acogerían diversas dependencias del *Komintern*²⁷, los cuales rotarían de manera sincronizada marcando año, mes, día y hora. A través de esta arquitectura se conciliaba lo conmemorativo, la tecnología y lo funcional como aspectos esenciales de una obra que deja su autonomía para ponerse al servicio de los ideales políticos del momento.

Tanto los *Contrarrelieves* como *La torre de Tatlin* inauguran un nuevo sistema de trabajo centrado en las cualidades constructivas de los materiales y en las posibilidades que brindan los espacios. En igual sentido estas obras abren un diálogo entre escultura y arquitectura que será fructífero para entender ciertas tipologías de la instalación contemporánea

La síntesis entre el *suprematismo* de Malévich y el *constructivismo* de Tatlin se llevó a cabo por un tercer artista; El Lissitzky quien a través de su obra *Prounenraum* (1923) proyectó la bidimensionalidad de la pintura hacia un nuevo contexto: el espacio real.

En 1919 El Lissitzky creó sus primeros *Proun* (proyecto para la afirmación de lo nuevo), obras a través de las cuales el artista concilia los principios que rigen la pintura y la arquitectura. Limpios planos geométricos se proyectan en la superficie pictórica para proyectar espacios ilusorios que rompen los



3.24

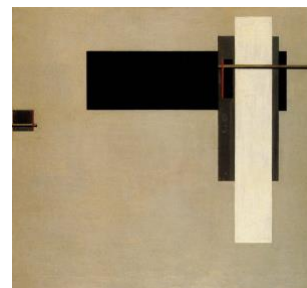
Vladimir Tatlin (1885-1953)
Monumento a la Tercera Internacional,
1919-1920.
Maqueta realizada en madera,
Altura ca. 548,6 x 640 cm;
Academia de Artes. San Petersburgo, Rusia.

Fuente imagen:
<http://www.theartstory.org>

²⁷ La maqueta fue hecha en madera y presentada el 8 de noviembre de 1920 en Petrogrado (San Petersburgo) en el contexto del tercer aniversario de la Revolución de Octubre. Posteriormente se trasladó a Moscú donde se exhibió en el marco del VIII Congreso de los Sóviets.

principios de la perspectiva tradicional.

En el año 1923 realizó *Prounenraum* (Habitación Proun) en el contexto de la Grosse Berliner Kunstausstellung realizada en el Landesausstellung- Gebäude am Lehrter Bahnhof en Berlín²⁸. El artista ruso realizó su pieza tomando como referencias la pintura *Composition Proun GBA* (figura 3.25) y la litografía titulada *Der Prounenraum 1 Kestnermappe* (figura 3.26). El Lissitzky recoge los principios compositivos de estos trabajos y los traslada al espacio real (figura 3.27), con el fin de proponer no solo una experiencia visual sino también corporal: «El espacio no existe solo para el ojo, no es un cuadro; uno quiere vivir dentro de él» (El Lissitzky, 1923, párr.1).²⁹



3.25

El Lissitzky (1890-1941)
Composition Proun GBA,
1923.
Óleo sobre lienzo,
82,9 x 84,9 cm;
Gemeente Museum Den Haag, Países Bajos.

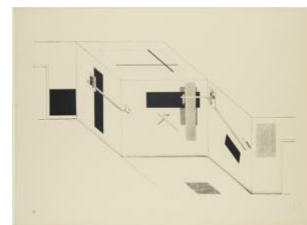
Fuente imagen:
<https://www.gemeentemuseum.nl>



3.27

El Lissitzky (1890-1941)
Prounenraum,
1923 (reconstrucción 1971).
Madera, pintura,
320 x 364 x 364 cm;
Stedelijk-Van-Abbemuseum, Eindhoven, Países Bajos.

Fuente imagen:
<http://www.tate.org.uk>



3.26

El Lissitzky (1890-1941)
Der Prounenraum 1 Kestnermappe,
1923.
Litografía,
30,5 x 53 cm;
Detroit Institut of Arts, Detroit, Estados Unidos.

Fuente imagen:
<https://www.dia.org>

²⁸ En el mismo año Vilmos Huszar y Gerrit Rietveld presentaron la obra *Space-Colour-Composition*, obra que al igual que *Prounenraum* centra su atención en el vínculo entre pintura y arquitectura, pero desde una perspectiva donde prevalece el carácter funcional.

²⁹ La traducción es mía: *Raum ist nicht nur für die Augen da, ist kein Bild; man will darin leben.*

El artista crea una experiencia espacial y temporal mediante secuencias rítmicas organizadas a través de líneas, planos y volúmenes que activan el espacio y la percepción del espectador. Una obra donde «[...] el espacio debe ser organizado de tal manera que nos motive querer recorrerlo» (El Lissitzky, 1923, párr. 2)³⁰ y vivenciarlo bajo la utópica idea vanguardista de la “Obra Total” (*Gesamtkunstwerk*). El Lissitzky abogaba por suprimir la frontalidad e inmovilidad de la pintura tradicional, la cual sitúa al espectador ante un único punto de vista. *Prounenraum* propuso múltiples puntos de vista a partir de una pintura que se integra al espacio disolviendo los límites que separan la obra de su espacio de exhibición. En igual sentido el artista ruso apelaba a un espectador activo que se hace parte de una experiencia inmersiva y única. Al respecto Queralt Gimeno (2014) comenta:

El Lissitzky transforma la recepción de la obra de arte en una experiencia vital del visitante, integrándolo en el espacio construido por la propia obra y permitiéndole una percepción individual y genuina. En su modificación del modo de mostrar la obra de arte, modifica también el modo de recepción de la misma y, con ello, la implicación del sujeto. (pág. 102).

Las innovaciones propuestas por el artista con *Prounenraum* apuntaban a consolidar los vínculos entre la obra y el espacio de exhibición a través de una experiencia interactiva con el espectador. Esta experiencia será profundizada por artistas y arquitectos que verán en los espacios de exhibición un laboratorio para el desarrollo de nuevas experiencias espaciales.

³⁰ La traducción es mía: *Darum soll der Raum so organisiert sein, daß man durch ihn selbst veranlaßt wird, in ihm herumzugehen.*

3.1.5. Los espacios de exhibición y las vanguardias

En 1927 el director del *Landesmuseum Hannover* Alexander Dörner encargó a El Lissitzky diseñar un nuevo espacio para la colección de arte abstracto. En este contexto, el artista ruso diseñó *Kabinett der Abstrakten*³¹ (figura 3.28). En atención a esta pieza Queralt Gimeno señala:

El autor ideó un espacio cuyo paramento principal estaba constituido por tablillas de acero inoxidable pintadas en blanco y negro. A medida que los visitantes se desplazaban por la sala, los efectos ópticos causados por este material, influían en la percepción de las obras colgadas en el paramento. Asimismo, dispuso de diversos mecanismos móviles para ver determinadas piezas: espejos envolventes o marcos correderos que permitían desplazar los cuadros (2014, pág. 102).

A través de esta obra de carácter museográfico El Lissitzky buscó acentuar el rol activo del espectador frente a una obra y al espacio que la contiene.

Tres años después, Dörner encargó a László Moholy-Nagy el diseño de un nuevo espacio de exhibición dedicado al arte del presente. *Raum der Gegenwart*³² fue un proyecto no realizado en su tiempo que buscó relevar el potencial artístico del diseño, la arquitectura y los medios de reproducción masivos (fotografía y cine). Pieza clave de esta propuesta fue *Licht Raum Modulador*, un dispositivo escenográfico creado por Moholy-Nagy para generar efectos luminosos y de movimiento. La pieza



3.28

El Lissitzky (1890-1941)
Kabinett der Abstrakten,
 registro fotográfico espacio,
 1927-1928 (reconstrucción 2017).
 Estructura de acero inoxidable, pintura,
 dimensiones desconocidas;
 Sprengel Museum, Hannover, Alemania.

Fuente imágenes:
<http://www.ndr.de/>

³¹ Esta pieza fue destruida en 1937 por el régimen nazi y reconstruida por el Landesmuseum en 1968. En 1979 fue trasladada al Sprengel Museum de Hannover, donde fue nuevamente reconstruida e inaugurada en febrero del 2017.

³² En año 2009 el historiador de arte Kai-Uwe Hemken y el diseñador Jacob Gebert a partir de la documentación existente realizaron la pieza, la cual actualmente se encuentra en Van Abbemuseum en Eindhoven.

se componía de una plataforma circular sobre la cual se disponían formas geométricas traslúcidas y reflectantes que giraban a partir de un motor eléctrico. Esta estructura contaba con sistema de iluminación dirigida que permitía la proyección de luces y sombras coloreadas que modulan el espacio (figura 3.29). A través de *Licht Raum Modulador* la luz se convierte por primera vez en un medio expresivo que modifica la percepción del espacio³³.

Contemporáneo a los proyectos museográficos de El Lissitzky y Moholy-Nagy es el trabajo de Friedrich Kiesler arquitecto austriaco que se destacó por su prolífico trabajo como diseñador de espacios de exhibición. En 1924 organizó en el Konzerthaus de Viena la *Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik*, donde Kiesler presentó *Trägersystem* (sistema de soporte), un sistema modular de montaje que potenció la interacción entre los objetos exhibidos (documentos y maquetas), el espacio y los espectadores (figura 3.30). Al respecto Juan López describe el sistema de montaje Kiesler señalando:

Kiesler propuso la instalación de construcciones modulares atornilladas que, despegadas de las paredes, se convertían en armazones tridimensionales de soporte de la documentación y maquetas, estructurando los recorridos y contenidos de la exposición. El color era un elemento fundamental de la estructura, empleándose el blanco para los elementos de soporte de madera y colores vivos para las superficies, elegidos en relación con la documentación que se iba a exponer sobre ellos. Los módulos se agrupaban libremente y de manera variable en el espacio, dando lugar a una composición de conjunto abierta, asimétrica y dinámica. (2016, pág. 37).



3.29

László Moholy-Nagy (1895-1946)
Licht Raum Modulador,
1930 (copia 1970).
Metal, madera vidrio, motor eléctrico,
201,7 x 78,8 x 69,7 cm;
Van Abbemuseum, Eindhoven, Países Bajos.

Fuente imagen:
<https://vanabbemuseum.nl>



3.30

Friedrich Kiesler (1890-1965)
Trägersystem,
1924.
Estructura de madera, pintura,
dimensiones desconocidas;
Konzerthaus, Viena, Austria.

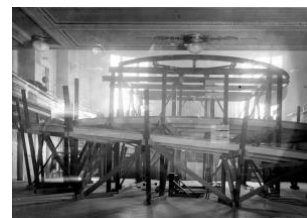
Fuente imágenes:
<http://www.arch.mcgill.ca>
<http://www.bildarchiv.austria.at/>

³³ Esta experiencia directa con la luz será retomada y profundizada en los años sesenta por artistas como Dan Flavin y James Turrell, quienes marcarán el camino en el uso de la luz en sus instalaciones.

De forma paralela, Kiesler exhibió *Raumbühne* (escenario espacial), una pieza que se oponía al tradicional espacio teatral a partir de una estructura monumental en la cual no existe separación entre el espacio escénico y el público (figura 3.31). Kiesler ideó una estructura helicoidal suspendida en el medio de la sala de concierto la cual debía ser rodeada por el espectador y activada por el transitar de los actores. En relación a este punto Juan López (2016) nos aclara:

Este dispositivo [*Raumbühne*] había sido concebido para instalarse en la Mozartsaal de la Wiener Konzerthaus, ocupando el centro del espacio de butacas y modificando completamente la disposición de la sala: el espacio rectangular concebido para una representación unidireccional se convertía en un espacio con disposición radial, tridimensional y multidireccional en torno a la escena circular tridimensional. (pág. 38).

Esta pieza al igual que otras del periodo respondieron a los principios constructivos de Kiesler los cuales se sintetizan en la noción de *Endless* (infinito, ilimitado) Esta noción alude al espacio dinámico «fluido, continuo y carente de jerarquías», (López, 2016, pág. 42), a través del cual se rompe la tradicional caja escénica para dar paso a una arquitectura teatral que nos recuerda el trabajo de Tatlin. En 1925 Friedrich Kiesler fue invitado a organizar el pabellón austriaco de artes teatrales para la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industrielles Modernes* en París. En esa ocasión presentó *Raumstadt* (ciudad espacial) una estructura modular de exhibición que mantuvo la línea constructiva de lo realizado en la exhibición de Viena. Mediante un entramado de verticales y horizontales se definió un espacio flotante y etéreo en el cual se montaron planos, bocetos y maquetas. La percepción de este espacio es analizada



3.31

Friedrich Kiesler (1890-1965)
Raumbühne,
1924.
Estructura de madera, metal, pintura,
dimensiones desconocidas;
Konzerthaus, Viena, Austria.

Fuente imágenes:
<http://www.bildarchivaustria.at>

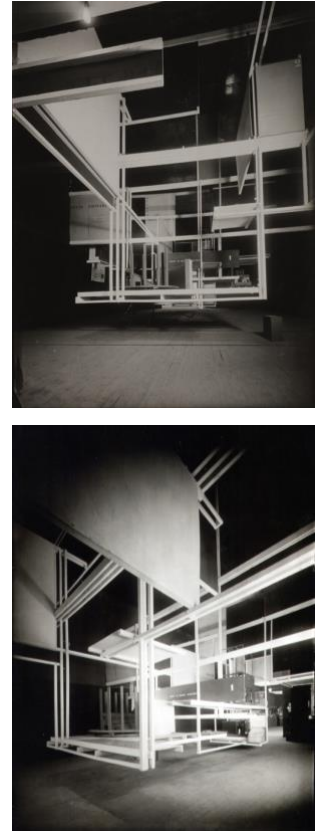
por Queralt Gimeno (2014) afirmando:

La instalación parece querer franquear el recinto expositivo: sus formas traspasan los límites y se prolongan más allá del mismo. Parecería, además, que la instalación gravita en el aire: el visitante no puede apreciar ningún punto de apoyo o sustentación, sino que, debido a la estudiada iluminación artificial que enfoca el conjunto, una gran sombra se extiende a su alrededor. El entorno expositivo, más allá de la pieza en exposición, desaparece literalmente. La estructura no puede captarse de una sola vez, tal es su dimensión; cualquier visión de ella es cambiante. Su configuración elude el concepto de cuerpo estático, rígido, completo, y sugiere más bien el de un andamiaje liviano, móvil, abierto, continuo... (2014, pág. 107).

Raumstadt adquirió una presencia espacial gracias a una iluminación de carácter teatral que acentúa la monumentalidad de una pieza que se proyecta hacia el infinito (figura 3.32). El registro permite leer la obra de Kiesler como una auténtica instalación que redefine el espacio y el rol de espectador desde las posibilidades que brinda la arquitectura.

Continuando con la revisión de experiencias que modifican el espacio de exhibición y el papel del espectador nos referiremos a las propuestas Herbert Bayer y Ludwig Mies van der Rohe, las cuales desde la arquitectura brindan nuevas posibilidades de abordar y entender el espacio.

En 1930 se realizó en el Grand Palais de París el *XX Salon de la Société des Artistes Décorateurs*, evento al cual fue invitada Alemania a través del Deutscher Werkbund³⁴. La muestra fue encargada al arquitecto Walter Gropius quien buscó dar a



3.32

Friedrich Kiesler (1890-1965)
Raumstadt,
1924.
Estructura de madera, metal, pintura,
dimensiones desconocidas;
Grand Palais, París Francia.

Fuente imágenes:
<https://thecharnelhouse.org>

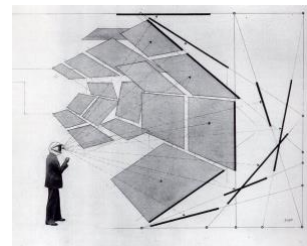
³⁴ Asociación alemana que agrupaba a arquitectos, artistas e industriales fundada en Munich por Hermann Muthesius cuyo fin fue mejorar la difusión y competitividad del sector.

conocer los avances del diseño y arquitectura alemana. Gropius solicitó al arquitecto y diseñador austriaco Herbert Bayer diseñar la sección orientada a exhibir los avances de la arquitectura alemana. Bayer afrontó el desafío proponiendo un espacio provocador que extremaba la cercanía entre lo expuesto (fotografías y maquetas) y la presencia física del espectador. Al respecto Gimeno comenta:

Bayer presenta un panorama de la arquitectura alemana hecho a partir de grandes ampliaciones de edificios de Scharoun, Haesler, Mendelsohn, Mies van der Rohe, Gropius, May, los hermanos Taut..., soportadas por cables ocultos a la vista. A sus pies y alrededor, se disponen varias maquetas (de edificios de Gropius, Mies y Breuer) situadas sobre plataformas horizontales a muy poca distancia del suelo. No se trata de objetos artísticos sobre plintos sino de reproducciones de edificios que uno observa desde un punto de vista cenital. (2014, pág. 113).

Maquetas y ampliaciones de fotografías son dispuestas en planos inclinados y superficies flotantes que modifican el espacio y la mirada del espectador. A través de este montaje el arquitecto austriaco materializa su noción de “visión ampliada” principio con el cual propone una expansión de la mirada hacia nuevos puntos de vista que remplazan la tradicional horizontalidad y frontalidad del campo de visión. Un espacio donde el ojo, al igual que en el boceto, se ve interceptado por los distintos ejes de visión, generando una experiencia perceptiva envolvente (figura 3.33).

El recinto ferial de Reichskanzlerplatz en Berlín acogió en 1931 la exposición *Deutsche Bauausstellung* (Exposición de la Construcción Alemana). Con el título *Die Wohnung unserer Zeit*, Ludwing Mies van der Rohe diseñó junto a los arquitectos



3.33

Herbert Bayer (1900-1985)
Espacio Deutscher Werkbund,
 1930.
 Registro fotográfico del espacio y boceto,
 Grand Palais, París, Francia.

Fuente imágenes:
<http://indexgrafik.fr/herbert-bayer/>

de la Deutscher Werkbund la sección orientada a presentar la nueva arquitectura alemana. A través de maquetas a escala real se buscó presentar modelos de vivienda acordes a las necesidades de la vida moderna:

Aunque el tamaño de las viviendas fuera a escala 1:1 y el visitante pudiera experimentarlas como casas reales, su localización en el interior de una gran nave contenedora, su diseño experimental y la recreación artificial de los entornos, seguían recordando su condición de grandes maquetas[...]. (Lizondo, Santatecla-Fayos, & Bosch-Reig, 2013, pág. 70).

Estas arquitecturas ficcionadas dentro de la arquitectura real generaron un simulacro que invitaba al espectador a recorrer y experimentar las posibilidades de la arquitectura moderna (figura 3.34). La condición monumental, envolvente y efímera (el pabellón fue destruido al finalizar la muestra) de esta pieza son hoy cualidades inherentes a la instalación contemporánea.

Los espacios de exhibición diseñados por El Lissitzky, Moholy-Nagy, Kiesler, Bayer y Mies van der Rohe, durante la década del veinte y treinta, inauguraron un camino en el cual la obra expuesta deja su autonomía y se integra al espacio. En este sentido, podemos afirmar que los aportes de la vanguardia rusa y de la arquitectura efímera permitieron ampliar las experiencias perceptivas, potenciando la interacción entre el espacio y los espectadores.

Las vanguardias de principios de siglo XX rompen con el paradigma ilusionista de la pintura a través de la práctica del collage; práctica que marca el desarrollo de una objetualidad que resurge a principios de la década del cincuenta con la aparición del *assemblage*.



3.34

Ludwing Mies van der Rohe (1886-1969)
Die Wohnung unserer Zeit,
(La vivienda de nuestro tiempo),
1931.
Registro fotográfico de la exposición;
Reichskanzlerplatz, Berlín, Alemania.

Fuente imágenes:
<http://www.scielo.cl/>

3.1.6. Assemblage: un objeto sin marco ni pedestal

La expresión *assemblage*, proviene del francés y alude al montaje de partes heterogéneas que conforman un todo. En igual sentido, este término hace referencia al trabajo artístico de carácter tridimensional compuesto de materiales y objetos diversos. Simón Marchan Fiz profundiza en el término planteando lo siguiente:

El *assemblage* supera los límites de la pintura y la escultura, se libera tanto del marco como del pedestal, es un “medio mezclado”. Puede estar colgado en el techo, en la pared o simplemente yacer en el suelo como cualquier otro objeto o grupo de objetos (2001, pág. 164).

La condición “medio mezclado” alude a una superación de las disciplinas y a las convenciones que rigen el uso del espacio. Su materialidad diversa nos remite en muchos casos al detritus de una sociedad industrializada poblada de objetos dispuestos a ser reconfigurados. El término *assemblage* aparece por primera vez en el año 1953 de la mano del artista Jean Dubuffet, quien lo utilizó para referirse a su serie *Butterfly wings*:

El término “assemblage” en lugar de “collages” se utilizó para estas obras porque Dubuffet consideró que el término “collage” no debería aplicarse genéricamente a todos los tipos de arte pegado, pero reservados para los collages hechos en el período 1910-1920 por los dadaístas, Picasso y Braque, etc. (C.Seitz, 1961, pág. 93).³⁵

³⁵ La traducción es mía: *The term "assemblages" rather than "collages" was used for these works because Dubuffet felt that the term "collage" should not be applied generically to all types of pasted art, but "reserved for the collages made in the period 1910-1920 by the Dadaists, Picasso and Braque, etc.*

Dubuffet quiso establecer un corte semántico al incorporar la palabra *assemblage*, sin embargo su serie *Butterfly wings* (figura 3.35), en lo formal, seguía tributando al collage cubista y dadaísta.

A mediados de la década del cincuenta se generó una vuelta al objeto y un redescubrimiento de las piezas objetuales creadas por dadaístas y surrealistas. Esta vuelta a lo objetual se vio fortalecida por la institucionalización del *assemblage* como resultado de la exhibición *The art of assemblage*, muestra realizada en 1961 por William C. Seitz en el Museum of Modern Art ³⁶. Esta exposición no solo buscó reconstruir los vínculos genealógicos que dieron origen al *assemblage* sino también dar un espacio a las propuestas emergentes que ampliaron los alcances de esta práctica. Al respecto C. Seitz (1961) establece las características existentes entre collages, objetos y construcciones:

Excepto por algunos ejemplos calculados, las características físicas que estos collages, objetos y construcciones que se puede decir simplemente tienen en común: 1. son predominantemente ensamblados más que pintados, dibujados, modelados o tallados. 2. enteramente o en parte, sus elementos constituyentes son materiales naturales o manufacturados perforados, objetos o fragmentos sin la intención de ser materiales de arte. (pág. 6).³⁷



3.35

Jean Dubuffet (1901-1958)
Butterfly wings,
1953.
Ensamblaje, alas de mariposa, guache sobre cartulina,
25 x 18,5 cm;
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian
Institution, Washington, Estados Unidos.

Fuente imagen:
<https://hirshhorn.si.edu>

³⁶ La muestra reunió un grupo diverso de obras, entre las que destacaron: los caligramas Apollinaire; los *collages* de Picasso; los *ready-made* de Duchamp; las acumulaciones de Arman; los *tableaux pièges* de Spoerri y los *combine* de Rauchenberg, entre otros.

³⁷ La traducción es mía: *Save for a few calculated examples, the physical characteristics that these collages, objects, and constructions have in common can be stated simply: 1. They are predominantly assembled rather than painted, drawn, modeled, or carved. 2. Entirely or in part, their constituent elements are preformed natural or manufactured materials, objects, or fragments not intended as art materials.*

A través de esta definición, el autor recoge las exploraciones realizadas por los cubistas y dadaístas dejando entrever las posibilidades técnicas y materiales que se abren en este contexto. De igual forma, el autor logra caracterizar el perfil del artista que realiza *assemblage* afirmando:

Como un vagabundo, un colector, o un basurero vagando entre ruinas, el ensamblador descubre el orden y los materiales por accidente. Al principio, al menos, es una atmósfera sin condiciones, una corriente alterna en la que las jerarquías de grandes y pequeños, el orden y el desorden, buenos y malos, hermosos y feos, son reversibles o inexistentes. (C. Seitz, 1961, p. 38).³⁸

La cita pone en evidencia un nuevo modo de producción artística sustentado en la recolección y la reconstrucción de desechos producidos por la ciudad, un modo donde las jerarquías se relativizan y la nobleza de los materiales desaparece. Al respecto Lawrence Alloway explica este nuevo escenario:

La cultura chatarra es arte de la ciudad. Su fuente es la obsolescencia, el material desechable de ciudades, como recogida en cajones, armarios, áticos, cubos de basura, canalones, desechos y vertederos de la ciudad. Los objetos tienen una historia: primero son bienes nuevos; después son posesiones, accesibles a pocos, sometidos, a menudo, a un uso íntimo y repetido, después, como desechos, están marcados por el uso, pero están disponibles otra vez ... Ensamblajes de tales materiales vienen al espectador como fragmentos de la vida,

³⁸ La traducción es mía: *Like a beachcomber, a collector, or a scavenger wandering among ruins, the assembler discovers order as well as materials by accident. At the start at least, his is an atmosphere without conditions, an alternating current in which hierarchies of great and small, order and disorder, good and bad, beautiful and ugly, are reversible or nonexistent.*

fragmentos del medio ambiente. (C.Seitz, 1961, pág. 73).³⁹

Mediante este modo de actuar se retoma nuevamente el interés por vincular el arte a la vida y de esta forma implicar la presencia del espectador. La *Junk Culture* posibilitó el desarrollo de lo que se denominó *Funk Art*⁴⁰, tendencia desarrollada principalmente en la costa oeste de Estados Unidos que exploró las posibilidades de *assemblage* a partir de la incorporación de desechos y materiales efímeros a través de los cuales «[...] lanzaba una crítica al modo de vida pequeño burgués por mediación del shock provocador derivado de la confrontación de elementos sórdidos, mezcla de horror y angustia» (Guasch A. M., 2009, pág. 56). Uno de los principales representantes del *Funk Art* fue Edward Kienholz quien en el marco de *The art of assemblage* presentó la obra *John Doe* (1959) pieza creada a partir de un viejo maniquí partido en dos partes y montado sobre un coche de niño. Los ecos del Dadá se impregnan en esta pieza de carácter expresivo que denuncia mediante el detritus de la ciudad el modelo de consumo de la sociedad norteamericana de posguerra (figura 3.36).

En diálogo con la obra de Kienholz, Robert Rauschenberg presentó sus *Combine painting*, (1954-1964)⁴¹ serie a través de



3.36

Edward Kienholz (1927-1994)
John Doe,
1959.

Ensamblaje, pintura metálica, resina, yeso, grafito
maniquí con madera, metal, plástico, papel,
caucho, cochecito,
100,3 x 48,3 x 79,4 cm;
The Menil Collection, Houston, Estados Unidos.

Fuente imágenes:
<https://www.menil.org/>

³⁹ La traducción es mía: *Junk culture is city art. Its source is obsolescence, the throwaway material of cities, as it collects in drawers, cupboards, attics, dustbins, gutters, waste lots, and city dumps. Objects have a history: first they are brand new goods; then they are possessions, accessible to few, subjected, often, to intimate and repeated use, then, as waste, they are scarred by use but available again. ... Assemblages of such material come at the spectator as bits of life, bits of the environment.*

⁴⁰ El *Funk Art* es un movimiento artístico surgido en California a fines de la década del cincuenta, vinculado a la Generación Beat y en estrecha oposición al Expresionismo Abstracto. Artistas como Bruce Conner y Edward Kienholz proponen una obra que se caracteriza por la crítica ácida y satírica contra la moral conservadora y republicana norteamericana.

⁴¹ Robert Rauschenberg presentó en la exposición *The art of assemblage* las obras *Talismán* (1958) y *Cañón* (1959).

la cual Rauschenberg combina elementos pictóricos y objetuales borrando los límites que separan la pintura de la escultura:

Los fragmentos pegados, contruidos o contiguos dejan un ámbito de acción al gesto pictórico, incluso a veces se convierten en elementos pictóricos, fomentando las interferencias y superposiciones continuas. El objeto real se desplaza hacia adelante, hacia arriba o al lado del cuadro más tradicional.” (Marchán Fiz, 2001, pág. 165).

Los objetos y materiales que el artista utiliza son extraídos de la realidad, de esta forma se «propuso reconciliar arte y vida en la búsqueda de una obra de arte total.» (Guasch A. M., 2009, pág. 56). Los *Combine painting* permitieron a Rauschenberg no solamente investigar nuevos materiales sino también explorar nuevas posibilidades de abordar el espacio «Me gustaría hacer un cuadro creando una situación que dejaría tanto espacio para el espectador como para el artista» (Parinaud, 1962, pág. 7)⁴². Esta apropiación del espacio queda en evidencia con uno de los primeros *Combine painting* de Rauschenberg titulado *Minutiae* (1954), un dispositivo escenográfico diseñado para la pieza de danza del mismo nombre creada por Merce Cunningham⁴³. El coreógrafo solicitó a Rauschenberg crear un dispositivo que permitiera a los bailarines moverse a través, alrededor y por debajo de este. En respuesta al encargo, Rauschenberg creó una pieza tridimensional compuesta por tres paneles de madera sobre los cuales se combinan papeles impresos, trozos de telas y plásticos que son intervenidos con pintura conformando una

⁴² La traducción es mía: *Je voudrais faire un tableau créant une situation qui laisserait autant de place pour le regardeur que pour l'artiste.*

⁴³ Esta es una pieza breve (15 minutos) estrenada el 8 de diciembre de 1954 en el Brooklyn Academy of Music de Nueva York y que contó con la música de John Cage.

superficie altamente cromática y heterogénea. Esta pieza rompe la tradicional concepción de telón de fondo para convertirse en un objeto autónomo que interactúa con los bailarines y el espacio, ampliando la visión del espectador (figura 3.37).

Otro ejemplo relevante de *assemblage* es *Kichka's Breakfast I* (1960) de Daniel Spoerri, pieza que forma parte de su serie *tableaux pièges* (mesa de engaño). A través de esta serie Spoerri exploró las posibilidades formales de los objetos mundanos que lo rodean. Su interés se centró en capturar/detener aquellos instantes cotidianos como una forma de reflexionar sobre la fugacidad del tiempo. Sobre una improvisada mesa hecha con un tablón y una silla, el artista pegó los utensilios y restos del desayuno de su novia (figura 3.38). La pieza rompe los principios de gravedad al ser montada verticalmente sobre el muro, situación que predispone al espectador a observar la obra desde nuevos puntos de vista. La obra de Spoerri amplía las experiencias dadaístas y surrealistas vinculas al objeto y su emplazamiento, situación que prefigura el surgimiento de un nuevo escenario donde priman las experiencias espaciales y la participación activa del espectador.

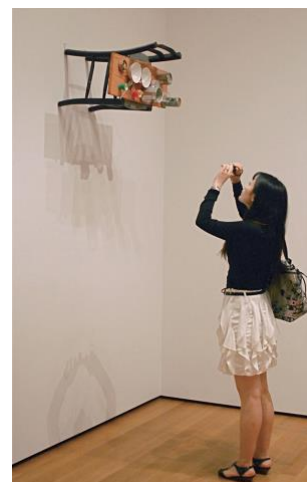
Con el surgimiento del *assemblage*, la pintura y la escultura se redimen definitivamente del marco y del pedestal (Marchán Fiz, 2001) A través del uso de materiales y objetos surgidos del detritus de una sociedad industrial, el *assemblage* superó los límites disciplinares y las convenciones museográficas que regulaban el espacio expositivo. Estos logros posibilitaron el surgimiento de los *environments* en la década del cincuenta de la mano de Allan Kaprow. A través de su obra este artista amplió los horizontes de las artes visuales subvirtiendo los límites disciplinares a partir de uso del cuerpo y el espacio.



3.37

Robert Rauschenberg (1925-2008)
Minutiae (Minucia),
1954 (copia 1976).
Combine painting, óleo, papel, tela, periódico,
madera, metal, plástico con espejo, alambre trenzado,
estructura de madera,
214,6 x 205,7 x 77,5 cm;
Colección privada, Courtesy Hauser & Wirth.

Fuente imágenes:
<http://www.rauschenbergfoundation.org>



3.38

Daniel Spoerri (n.1930)
Kichka's Breakfast I,
1960.
Ensamblaje. Silla de madera, tablero, cafetera, vaso, de
la porcelana, de las cáscaras de huevo, colillas de
cigarrillo, latas, de otros materiales
36,6 x 69,5 x 65,4 cm;
Museo de Arte Moderno, New York, Estados Unidos.

Fuente imágenes:
<http://nyclovesnyc.blogspot.com/es/>

3.1.7. Espacio, ambiente y acción

En 1958 Allan Kaprow (1927-2006) escribió su ensayo *Notes on the Creation of a Total Art*, texto mediante el cual sienta las bases de lo que serán los *happenings* y *environment*⁴⁴.

A lo largo de la historia del arte, la autonomía de la obra se ha sustentado en la noción de géneros y en la especialización de las disciplinas artísticas, situación que ha definido los límites entre las disciplinas: «Las formas artísticas desarrolladas durante un largo período y articuladas en alto grado no son susceptibles de mezcla: son autosuficientes en cuanto a su cohesión y amplitud de expresión».⁴⁵ (Kaprow, 1993, pág. 10).

En su texto, Kaprow releva la idea de un “arte total” identificando su raíz genealógica en los postulados de Richard Wagner y la Bauhaus. Sin embargo, Kaprow cree que esta idea debe ser redefinida desde la propia práctica artística. Al respecto nos dice que en una obra de arte total no solo vemos sino también:

[...] Entramos, nos rodeamos y nos convertimos en parte de lo que nos rodea, pasiva o activamente de acuerdo con nuestros talentos de “compromiso”, de la misma manera que hemos salido de la totalidad de la calle o de nuestra casa donde también interpretamos un papel.⁴⁶ (Kaprow, 1993, pág. 11).

⁴⁴ El English Oxford Dictionary (2017) define *environment* (ambiente) como “1 Los alrededores o condiciones en los que una persona, animal o planta vive u opera. 1.1 El entorno o las condiciones en los que se lleva a cabo una actividad particular. De igual forma, el diccionario define *happenig* (acontecimiento) como “1 Un evento o acontecimiento. 2. Parte improvisada o espontánea de representación teatral o de otro tipo, que suele implicar la participación de la audiencia.

⁴⁵ La traducción es mía: *Art forms developed over a long period and articulated to a high degree are not amenable to mixture: they are self-sufficient so far as their cohesiveness and range of expression are concerned.*

⁴⁶ La traducción es mía: *We simply enter, are surrounded, and become part of what surrounds us, passively or actively according to our talents for “engagement,” in much the same way that we have moved out of the totality of the street or our home where we also played a part.*

Allan Kaprow tomó como modelo la naturaleza para abordar la noción de “arte total”, en ella ve el cruce de experiencias diversas de carácter rudimentario que se desarrollan en un tiempo y espacio real. A partir de esta observación de Kaprow, podemos afirmar que el “arte total” surge del encuentro transitorio de experiencias y materialidades en un espacio determinado. Lo visual deja paso a lo corporal en el marco de una experiencia aleatoria y cambiante:

De hecho, podemos movernos dentro y sobre el trabajo a cualquier paso o en cualquier dirección que deseemos. Del mismo modo, los sonidos, los silencios y los espacios entre ellos (su “aquí” y “allí”) continúan a lo largo del día con una secuencia o simultaneidad aleatoria que hace posible experimentar toda la exposición de manera diferente en diferentes momentos. Éstas han sido compuestas de tal manera que compensan cualquier deseo de verlas a la luz de las formas tradicionales, cerradas y claras del arte tal como las conocemos.⁴⁷ (Kaprow, 1966, pág. 12).

A partir de esta cita, el espectador se asume como un agente dinamizador de la obra. En este sentido Kaprow afirma que: «[...] pone una responsabilidad mucho mayor sobre los visitantes de lo que han tenido antes. El “éxito” de una obra depende tanto de ellos como del artista».⁴⁸ (pág. 12). Esta instancia participativa lleva al artista a concebir los principios que regirán los *environments* (ambiente) y los *happenings*

⁴⁷ La traducción es mía: *In fact, we may move in and about the work at any pace or in any direction we wish. Likewise, the sounds, the silences, and the spaces between them (their “here” and “there-ness”) continue throughout the day with a random sequence or simultaneity that makes it possible to experience the whole exhibit differently at different times. These have been composed in such a way as to offset any desire to see them in the light of the traditional, closed, clear forms of art as we have known them.*

⁴⁸ La traducción es mía: *[...] places a much greater responsibility on visitors than they have had before. The “success” of a work depends on them as well as on the artist.*

(acontecimiento) en tanto propuestas que materializan su idea de un arte total.

En su condición de heredero de la “pintura de acción”, Kaprow escribió en 1958 *The Legacy of Jackson Pollock*, ensayo a través del cual vaticina el vertiginoso desarrollo del arte en la década de los años sesenta:

Los objetos de todo tipo son material para el arte nuevo: pintura, sillas, comida, luces eléctricas y de neón, humo, agua, calcetines viejos, un perro, películas, mil otras cosas que serán descubiertas por la generación actual de artistas. Estos valientes creadores no solo nos mostrarán, como si fuera la primera vez, el mundo que siempre hemos vivido pero que ignorábamos, sino que revelarán acontecimientos y eventos inauditos, hallados en latas de basura, archivos policiales, vestíbulos de hoteles; vistos en vitrinas de tiendas y en las calles; intuidos en sueños y en horribles accidentes. El olor a fresas trituradas, la carta de un amigo, el cartel que anuncia Drano; tres golpes en la puerta, un rasguño, un suspiro, una conferencia, un destello rítmico y enceguedor, un sombrero hongo... se convertirán en los materiales del nuevo arte concreto. Los jóvenes artistas de hoy en día ya no dicen: «soy un pintor» o «un poeta» o «un bailarín». Simplemente ellos son «artistas». Tendrán el mundo entero a su disposición. Extraerán de las cosas comunes el significado de la cotidianidad. No tratarán de hacerlas extraordinarias, sino que sólo pondrán de manifiesto su verdadero significado. [...] La gente quedará fascinada u horrorizada, los críticos quedarán confundidos o admirados, pero estoy seguro de que ésta será la alquimia de los años sesenta. (Kaprow, 1993, págs. 7-9).⁴⁹

⁴⁹ La Traducción es mía: *Objects of every sort are materials for the new art: paint, chairs, food, electric and neon lights, smoke, water, old socks, a dog, movies, a thousand other things that will be discovered by the present generation of artists. Not only will these bold creators show us, as if for the first time, the world we have always had about us but ignored, but they will disclose entirely unheard-of happenings and events, found in garbage cans, police files, hotel lobbies; seen in store windows and on the streets; and sensed in dreams and horrible accident. An odor of crushed strawberries, a letter from a friend, or a billboard selling Drano; three taps on the front door, a scratch, a sigh, or a voice lecturing endlessly, a blinding staccato flash, a bowler hat-all will become materials for chis new concrete art. Young artists of today need no longer*

En este escrito Kaprow utiliza por primera vez el término *happening* para referirse a una práctica que releva los acontecimientos y eventos inauditos que forman parte del cotidiano. De igual forma, Kaprow se refiere al término *environment* para dar cuenta de la experiencia ambiental que generaban las pinturas monumentales de Pollock. Para el artista Pollock potencia el desborde de la pintura, su disolución en la arquitectura, su encuentro con el espacio y el espectador a partir de una experiencia envolvente de carácter pictórico y corporal (figura 3.39). Al respecto Allan Kaprow afirma: «La elección de Pollock de lienzos enormes sirve a muchos propósitos, siendo el principal para nuestra discusión el que sus pinturas de escala mural dejaron de ser pinturas y se convirtieron en ambientes» (Kaprow, 1993, pág. 6)⁵⁰. Ante estas pinturas, el espectador se ve absorbido por lienzos que transgreden los límites del marco-encuadre para expandirse en el espacio de la galería. Esta situación queda claramente evidenciada con la exhibición de Pollock en Betty Parsons Gallery, exposición donde las pinturas fueron realizadas pensando en las dimensiones de los muros, potenciando el carácter envolvente de la muestra (figura 3.40). En consecuencia, podemos afirmar que la primera definición de *environment* surge de la lectura hecha por Kaprow de la obra de Pollock. Para el artista, un *ambiente* es una pieza transitable en la cual el espectador se ve envuelto en una experiencia



3.39

Hans Namuth (1915-1990)
Jackson Pollock en su taller,
 1950.
 Fotografía blanco y negro;
 Museum of Art, Dallas, Estados Unidos.

Fuente imagen:
<https://www.artsy.net>



3.40

Jackson Pollock (1912-1956)
Number 30 (vista exhibición),
 1950.
 Fotografía blanco y negro;
 Betty Parsons Gallery, Nueva York, Estados Unidos.

Fuente imagen:
<https://www.stonybrook.edu/commcms/pkhouse/pdfs/ecat-pollock-champions.pdf>

say, "I am a painter" or "a poet" or "a dancer." They are simply "artists." All of life will be open to them. They will discover out of ordinary things the meaning of ordinariness. They will not try to make them extraordinary but will only state their real meaning. [...] People will be delighted or horrified, critics will be confused or amused, but these, I am certain, will be the alchemies of the 1960s.

⁵⁰ La traducción es mía: *Pollock's choice of enormous canvases serve many purposes, chief of which for our discussion is that his mural-scale paintings ceased to become paintings and became environments.*

multisensorial. De igual forma, constata que la única diferencia que existe entre un *assemblage* y un *environment* es su tamaño. Al respecto, el teórico español Simón Marchan Fiz nos aclara:

El “assemblage” se expansiona hasta llenar el espacio. Su diferencia esencial respecto al «ambiente» se debe únicamente a sus *dimensiones*: mientras que en el «ensamblado» andamos *alrededor de*, en el «ambiente» penetramos, estamos, nos movemos *dentro de*. De este modo la transición entre ambos tiene lugar gracias a la *extensión*, a la ocupación completa del espacio actual. (2001, pág. 175).

En 1956 Kaprow presentó *Penny Arcade*⁵¹, un *assemblage* que desbordaba la objetualidad apropiándose del espacio desde una estética urbana. En relación a este punto William Kaizen afirma:

Aquí Kaprow transformó el espacio de la galería llevando el espacio de la calle, convirtiendo la pared en un pseudo-escaparate, trayendo la arquitectura del mundo exterior a la galería, pero filtradas a través de las estrategias de composición del collage y el expresionismo abstracto. (2003, pág. 92).⁵²

Los objetos presentes en esta pieza forman parte de una realidad cotidiana (pancartas publicitarias, luces y sonidos) de la cual son extraídos y emplazados en una nueva realidad: la galería de arte. Kaprow a través de este “collage de acción” traslada la realidad de los salones de juego de *Coney Island Carnival*⁵³ al interior de la galería (figura 3.41). El uso de materiales perecederos dará



3.41

Allan Kaprow (1927-2006)
Penny Arcade,
1956.

Pancartas publicitarias, objetos diversos,
restos de madera, luces, sonidos,
dimensiones desconocidas;
Hansa Gallery, Nueva York, Estados Unidos.

Fuente imagen:
<http://artcontext.org/edu/sva/newMediaArt/lectures/mediaSubversion/kaprow.html>

⁵¹ El English Oxford Dictionary define *penny arcade* como un salón de juego con máquinas.

⁵² La traducción es mía: *Here Kaprow turned the gallery space into the street, turning the wall into a pseudo-storefront, bringing the architecture of the outside world into the gallery but filtered through the compositional strategies of collage and abstract expressionism.*

⁵³ Parque de atracciones inaugurado a fines del siglo XIX al sur de Brooklyn en Nueva York.

a los *environment* su futura condición efímera, de la cual Kaprow es partidario y defensor. Al respecto Julie Reiss amplía esta idea comentado:

La basura representaba más que material efímero y cotidiano. También comunicó el mensaje de que se trataba de un arte radicalmente nuevo, no tradicional y no bello. En una época que celebraba prosperidad americana y el consumismo, hubo una crítica implícita en el uso de los restos y excesos desechables de esa cultura. El uso de basura podría ser visto como un asalto al arte de la alta cultura y a las audiencias de élite a las que tradicionalmente sirvió (Reiss, 1999, pág. 22).⁵⁴

En este sentido, el uso de desechos y restos marca en la obra de Kaprow una condición expresiva que deja atrás el existencialismo para abrazar el exceso y derroche de la sociedad de consumo.

Una segunda pieza importante en la trayectoria de Kaprow fue *Rearrangeable Panels*, obra a partir de la cual el artista comenzará a explorar el espacio que ocupa la obra. Muy cercano a la estética del *assemblage*, esta obra incorporará la volumetría arquitectónica mediante una estructura de paneles móviles que se asemejan a la obra *Minutiae* realizada por Rauschenberg. La heterogeneidad de los materiales utilizados (espejos, hojas de roble, frutas artificiales) generaban sobre los nueve paneles superficies táctiles que invitan a ser experimentadas por el espectador (figura 3.42). Sin embargo, el gran desafío de la pieza de Karpow no fue su materialidad sino su montaje el cual



3.42

Allan Kaprow (1927-2006)
Rearrangeable Panels (Paneles reordenables),
1957-1959.

Madera, espejo, pintura, hojas de roble, aluminio,
fruta artificial, textiles, betún, lámparas eléctricas,
243 x 150 x 149 cm;
Musée National d'Art Moderne, París, Francia.

Fuente imágenes:
<https://www.centrepompidou.fr>

⁵⁴ La traducción es mía: *The junk represented more than ephemeral, everyday material. It also communicated the message that this was a radically new art, nontraditional and nonprecious. In an era that celebrated American prosperity and consumerism, there was a critique implicit in the use of the throwaway remains and excesses of that culture. The use of junk could be seen as an assault on high art and the elite audience that it traditionally served.*

debía considerar no solo un diálogo con el espacio sino también con el espectador. Los registros de la pieza dan cuenta de las posibilidades de montaje (biombo o quiosco) que asumía la pieza en distintos espacios. Al respecto Kaizen describe la obra señalando:

Esta pieza está diseñada para sentarse en el piso de la galería, y como sus varios nombres implican, se puede colocar en una variedad de posiciones: llamada "pared" cuando se coloca en una línea recta, "quiosco" cuando está dispuesta en un cuadrado, y "paneles reordenables" en general, o cuando se sienta en un zigzag. Cada posición cambia la relación del objeto al espacio que lo contiene. (Kaizen, 2003, pág. 92).⁵⁵

A través de los *environment*, Kaprow implica al espectador potenciando una experiencia corporal y participativa que será desarrollada con mayor profundidad en sus *happening*, modalidad esta última que se entiende como una extensión de sus *environment*, como una acción que acontece en un tiempo y espacio determinado. Responde a una manera concreta de apropiarse de la realidad mediante la acción participativa que se nutre de una cotidianidad y una objetualidad que deja de ser testigo de la acción (*enviroment*) para ser agente constitutivo de la acción (*happening*). En su emblemático escrito *Sobre cómo hacer un happenig* (1966) Kaprow nos advierte:

Para evitar caer en el arte mezcla tus *happenings* con situaciones de la vida real. Debes de llegar a ese punto en el que tú mismo dudas si los *happenings* son vida o arte. El arte siempre se ha distinguido de los asuntos

⁵⁵ La traducción es mía: *This piece is designed to sit on the floor of the gallery, and as its various names imply, it can be placed in a variety of positions: called "wall" when arrayed in a straight line, "kiosk" when arranged into a square, and "rearrangeable panels" in general, or when it sits in a zigzag. Each position changes the relationship of the object to the space that contains it.*

mundanos, ahora debes esforzarte para intentar difuminar esa diferenciación. (Kaprow, 1966, pág. 4).

En su decálogo, Kaprow nos advierte que el *happening* se realiza solo una vez y no se ensaya, estos dos aspectos marcan las diferencias con el teatro, disciplina de la cual el artista busca distanciarse. Por su parte fomenta el uso del tiempo real en oposición al tiempo ficcional propio de la representación, en este sentido el Kaprow nos propone:

Rompe con tu noción del tiempo y deja que el verdadero tiempo ocupe su lugar. El tiempo real es aquel que pasa cuando las cosas suceden en lugares reales. No tiene nada que ver con aquel tiempo concentrado y único de los escenarios de teatro o música. (1966, pág. 7).

A partir de esta noción de tiempo, Kaprow asume la condición efímera de un trabajo que tras su exhibición es destruido. Por otra parte, esta noción de tiempo real permite la participación activa del espectador en el trabajo, participación que responde a su vez a un espíritu de época donde los ideales democráticos del estar y hacer en comunidad son parte de la obra (Reiss, 1999). En respuesta a este punto, podemos afirmar que no existe un contenido político explícito sino más bien una acción política que se materializaba en la obra y en el empoderamiento del espectador.

En 1959 Allan Kaprow presentó públicamente su primer acontecimiento titulado *18 Happenings in 6 Parts*, la pieza se realizó en la Reuben Gallery de Nueva York⁵⁶. La galería fue

⁵⁶ En 1955 el grupo japonés *Gutai* realizó los primeros *happening* en Tokio y declaró en su manifiesto la cercanía de su práctica con las obras de G. Mathieu, J. Pollock y A. Tàpies. Obra emblemática del grupo fue la realizada por Saburo Murakami en 1956 y titulada *Iriguchi* (Entrada). La obra consistía en una acción donde el artista atravesaba con su cuerpo seis pantallas de papel cubiertas con polvo de oro.

dividida en seis espacios a partir de paneles de madera recubiertos con plásticos semitransparentes, los cuales fueron parte de la acción pintados e intervenidos con collages. De igual forma sirvieron para la proyección de transparencias y películas. Cada espacio acogió tres acciones que ocurrieron simultáneamente y que fueron definidas por Kaprow a partir de un instructivo que era entregado a los participantes. Las instrucciones eran diversas y contemplaban: tocar instrumentos, exprimir naranjas, moverse en el espacio, hablar, pintar un panel, entre otras. Cada acción era anunciada con una campana y el público podía aplaudir solo al finalizar la sexta parte y si lo deseaba (figura 3.43).



3.43

Allan Kaprow (1927-2006)
18 Happenings in 6 Parts,
 1959.

Madera, plásticos, pinturas, luces, fotografías, proyecciones, diversos materiales, objetos, dimensiones desconocidas;
 Reuben Gallery, New York, Estados Unidos.

Fuente imágenes: <https://cyberurchin.com/tag/happenings/>

Un elemento innovador en esta pieza fue la incorporación de sonidos, los cuales dejan en evidencia la influencia ejercida por los principios del azar y los sonidos no artísticos (Marchán Fiz, 2001) propuestos por el compositor John Cage⁵⁷.

⁵⁷ Entre 1958-1959 Allan Kaprow estudió en la New School for Social Research de NY, donde asistió al curso "Composition as Experimental Music", dictado por John Cage. Importante de mencionar en este punto la pieza *Theater Piece No* (1952), obra creada por Cage cuando era profesor en el Black Mountain College. A través de esta pieza Cage mezcla poesía, música, danza, pintura y proyecciones de diapositivas, generando una obra multimedial que Cage llamó "Evento". Esta obra es antecedente directamente en los posteriores *happenings* de Kaprow.

18 happenings in 6 Parts pone en tensión la autonomía de los medios defendida por Clement Greenberg a través de una obra donde los medios se integran en una única pieza, donde el proceso prima por sobre la obra acabada. Para Kaprow el *happening* termina siendo una síntesis dentro de su trabajo, síntesis que recoge los aportes de la vanguardia europea y norteamericana. En relación a este punto Ana María Guasch (2009) nos comenta:

Según A. Kaprow, el *happening* era el último eslabón de una cadena que, iniciada en el collage, continuaba en el assemblage –una extensión tridimensional del collage–, y del assemblage pasaba al *environnement* –extensión tridimensional del assemblage–, para acabar en el *happening*. (pág. 63).

En 1960 Allan Kaprow creó en *An Apple Shrine*, un *environment* que se estructuró a partir de un estrecho laberinto fabricado con malla de alambre, paja, cartón y periódicos arrugados, materiales con los que se cubría la sala de suelo a techo. Los espectadores transitaban por pasillos hasta llegar a una “capilla” que, a modo de altar, ofrecía a los participantes manzanas naturales y artificiales (figura 3.44). En relación a la forma de ocupar el espacio *An Apple Shrine* se vale de una acumulación expansiva que discrepa con el espacio. En relación a este punto Marchan Fiz (2001) nos dice:

En unos casos [*el environment*] surge como discrepancia entre el arte y el espacio arquitectónico circundante; en otros, se trata de una evolución interior de una obra, en donde un objeto sugiere a otro y éste a otro, y así sucesivamente, hasta que llenan un espacio entero, se convierte en un ambiente. (pág. 174).



3.44

Allan Kaprow (1927-2006)
An Apple Shrine (Un santuario de manzanas),
1960.
Malla de alambre, cartón, papel periódico, manzanas
naturales y artificiales, dimensiones desconocidas;
Judson Gallery, New York, Estados Unidos.

Fuente imágenes:
<https://www.studyblue.com>
<https://www.wmagazine.com>

Por su parte, este trabajo no recibió la atención de la crítica del momento, situación que el propio artista invierte al escribir una crítica en primera persona de su trabajo en un medio de prensa y utilizando un seudónimo. Para el curador Paul Schimmel (2008) este gesto es coherente con el ideario del artista afirmando que: «Para Kaprow, la inserción en el dominio público de una respuesta escrita con conocimiento en primera persona pero aparentemente entregada en la voz de otro era consistente con su doble papel como pensador y hacedor» (pág. 18).⁵⁸

En la primavera de 1961 participó en la exposición *Environments, Situations, Spaces* en la galería Martha Jackson, muestra en la que participaron los artistas: Georges Brecht, James Dine, Walter Gaudnek, Allan Kaprow, Claes Oldenburg y Robert Whitman. A través del comunicado de prensa la galería describió el trabajo de estos artistas señalando:

[...] Trabajan dentro de la totalidad del espacio físico creando entornos que exigen una participación plena y activa del espectador. [...] Cada artista, aunque altamente individual, apunta a la utilización completa de todas las facetas del espacio ambiental; logrando así una nueva y profunda forma de expresión artística. La pared, los techos y los suelos pierden su confinamiento de identidad, fusionándose en este espacio recreado. (Martha Jackson Gallery, 1961).⁵⁹

En el contexto de esta exhibición, Kaprow presentó *Yard*, un

⁵⁸ La traducción es mía: *For Kaprow, the insertion into de public domain of a response written with first-person knowledge but seemingly delivered in another's voice was consistent with his bifurcated role as both thinker and objectmaker.*

⁵⁹ La traducción es mía: *Artists working within the totality of physical space creating environments which demand full and active participation from the viewer. Each artist, though highly individual, aims at complete utilization of all facets of environmental space; achieving, thereby, a new and profound form of art expression. Wall, ceillings and floors lose their confining identity, merging into this recreated space.*

environment compuesto por un centenar de neumáticos usados que fueron emplazados en el patio de esculturas de la galería. A través de este trabajo, el artista invitaba a las personas a participar de la obra corriendo, caminando o sentándose sobre esta acumulación de neumáticos (figura 3.45). A través de esta participación, la obra se activa y adquiere sentido, corroborando el papel de co-creador que Kaprow buscaba potenciar en el espectador.

Tras la realización de *Yard*, Allan Kaprow vuelve al interior de la galería para transformarla en un espacio de acción lingüística.

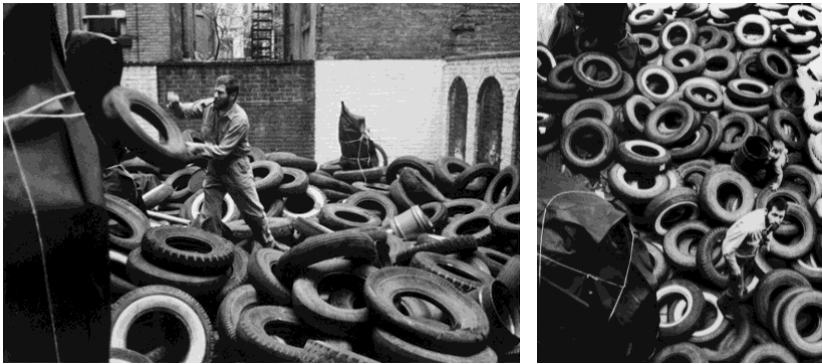


3.46

Allan Kaprow (1927-2006)
Words,
1962.

Estructura de madera, pancartas, reproductores de disco, ampollitas de color, tiza, pintura, Dimensiones desconocidas; Smolin Gallery, New York, Estados Unidos.

Fuente imagen: <http://bseverns.tumblr.com>



3.45

Allan Kaprow (1927-2006)
Yard,
1961.

Neumáticos usados, dimensiones desconocidas; Martha Jackson Gallery, New York, Estados Unidos.

Fuente imagen: <http://bseverns.tumblr.com>

A través del *environment Words* (1962), presentado en Smolin Gallery, el artista inundó el espacio con palabras y sonidos que evocaban una estética callejera caracterizada por la saturación informativa (figura 3.46). Kaprow utiliza dos salas de la galería para emplazar pancartas con textos que el público realiza. Al respecto Julie Reiss (1999) afirma que:

Kaprow ofreció una relación recíproca entre el trabajo y el espectador. Algo podría ser aportado por el espectador

dentro de la estructura establecida por el artista. Las palabras añadidas por un espectador se convertirían en parte de la pieza, disponible para el siguiente espectador para leer. Los visitantes ayudaron a crear el trabajo, para completarlo. La situación proporcionó una experiencia activa para el espectador. (pág. 14).⁶⁰

Este proceso de escritura colectiva alude a un ambiente urbano saturado de grafitis, anuncios, muros escritos anónimamente, prensa escrita, conversaciones callejeras y altavoces con mensajes publicitarios. Un todo envolvente con el cual Kaprow apelaba a una experiencia multisensorial que motivaba, como en todas sus obras, la participación activa del espectador.

En esta revisión de la obra de Kaprow creemos importante comentar la opinión de este frente a la institución museal. Para el artista el museo era el culpable del alejamiento de la obra de la realidad cotidiana y de mantener las fronteras entre las disciplinas. En este sentido los primeros trabajos de Kaprow fueron presentados en galerías y espacios que formaban parte de del circuito de arte alternativo en Nueva York. Al respecto Julie Reiss (1999) nos comenta: «Ninguno de estos espacios formaban parte del mundo artístico comercial, y esto los hizo más abiertos a mostrar trabajos experimentales. Las exposiciones y acontecimientos que tuvieron lugar en estos espacios no podrían haber ocurrido en otro lugar en ese momento». (págs. 28-29).⁶¹

⁶⁰ La traducción es mía: *Kaprow offered a reciprocal relationship between the work and the viewer. Something could be contributed by the spectator within the structure established by the artist. The words added by one viewer would become part of the piece, available to the next viewer to read. The visitors helped to create the work, to complete it. The situation provided an active experience for the viewer*

⁶¹ La traducción es mía: *None of these spaces were part of the commercial artworld, and this made them more open to showing experimental work. The exhibitions and events that took place in these spaces could not have happened anywhere else at the time.*

En esta misma línea argumental, pero centrándonos en los *environment*, Marchan Fiz (2001) nos amplía este punto señalando:

El “ambiente”, desde sus orígenes, pretende la superación de los géneros establecidos y no ha disminuido su enemistad hacia los canales institucionalizados de comunicación artística, en especial hacia las limitaciones impuestas por las galerías y los museos (pág. 175).

La influencia de Allan Kaprow en el desarrollo posterior de la instalación es indudable, su mirada en torno a las relaciones tiempo–espacio y su interés por implicar al espectador en la creación de la obra definirán una manera de entender la obra no desde la autonomía de los medios sino desde la integración de estos. La propuesta del artista retoma el ideario vanguardista de relacionar arte y vida desde la propia cotidianidad, ideario que sin lugar a dudas ampliará uno de los movimientos más radicales de los sesenta y heredero del legado de Kaprow: Fluxus.

3.1.8. El espacio intermedial

En 1961 el arquitecto y artista Georges Maciunas (1931-1978) dio origen a uno de los movimientos más radicales y experimentales de los sesenta *Fluxus*. Dicho nombre fue en un inicio asociado a una publicación ideada por Maciunas, a través de la cual buscaba reunir el trabajo literario, musical y visual de un grupo de artistas⁶². Fue sin embargo en 1962 que el nombre

⁶² Los artistas participantes del grupo fueron: Joseph Beuys, George Brecht, Robert Filliou, Ken Friedman, Geoffrey Hendricks, Dick Higgins, Shigeo Kubota, George Maciunas, Yoko Ono, Nam June Paik, Takako Saito, Daniel Spoerri, Ben Vautier y Wolf Vostell, entre otros.

se hizo conocido en el marco del *Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik* de Wiesbaden, iniciándose de esta forma un camino de exploración crítica que buscaba quebrantar el liderazgo del Expresionismo Abstracto y su valoración del artista como genio. En relación al nombre dado por Georges Maciunas al grupo, Owen F. Smith (1994) comenta:

[...] Maciunas usaba la definición del diccionario del término *flux* (flujo) para completar la definición de Fluxus: “Acción de fluir: movimiento o paso continuo, como el de la corriente de un río; sucesión continua de cambios. (pág. 198).

En igual sentido, el propio Maciunas entendía el término *Fluxus* como una «[...] fusión de Spike Jones, el vodevil, los gags, los juegos de niños y Duchamp». (Armstrong, 1994, pág. 195), un entendimiento en el cual se resume el legado de las vanguardias, la cultura popular y el espíritu lúdico de un movimiento que radicalizó las prácticas artísticas en la década de los sesenta.

Fluxus es heredero del trabajo de Marcel Duchamp y del dadaísmo, situación que llevó a Georges Maciunas a denominar las prácticas de este movimiento como neodadá. Así Fluxus es influenciado por los postulados de John Cage en torno a las posibilidades del sonido y el azar en el marco de un acontecimiento. Cage, al respecto, define un acontecimiento como: «[...]Un conjunto de cosas que sucedían simultáneamente y no tenían ninguna relación. A eso lo llamaba «conducta autónoma de acontecimientos simultáneos.» (Foster, Krauss, Bois, & Buchloh, 2006, pág. 460). Estas y otras influencias llevan a Maciunas en 1979 a publicar su texto: *Diagrama de desarrollo histórico de Fluxus y otras cuatro formas de arte dimensional, auricular, óptica, olfativa, epitelial y táctil*, escrito

que buscaba situar las prácticas de Fluxus en el desarrollo histórico y cultural del arte. A través de este diagrama, Maciunas no solo intentó determinar las influencias que marcaron el desarrollo de Fluxus sino también dejar constancia de las actuaciones y escritos del grupo acontecidas entre 1962 y 1973.

Uno de los primeros acontecimientos de *Fluxus* fue realizado por Georges Brecht y su título fue *Drip Music* (1959). A partir de este acontecimiento Brecht realizó su “partitura de acontecimiento”, pequeñas tarjetas que describían el acontecimiento permitiendo que este pudiera ser realizado por otro. Este fue el caso de Georges Maciunas quien interpretó la pieza de Brecht en el *Festum Fluxorum*⁶³. La acción era detallada en la partitura como: «Para uno o varios intérpretes. Una fuente con agua que gotee y un recipiente vacío se disponen de tal forma que el agua caiga en el recipiente. Segunda versión: Goteo». (Foster, Krauss, Bois, & Buchloh, 2006, pág. 460). La pieza sintetiza la estética aleatoria de John Cage y el *dripping* performativo de Jackson Pollock con el objetivo de escenificar un gesto mínimo dentro del campo del arte (figura 3.47).

Con esta obra se amplía el entendimiento iniciado con Kaprow en torno a las prácticas procesuales y performativas, prácticas que formaron parte del desarrollo de la instalación.

Fluxus evidencia una continuidad con los movimientos de vanguardia, retomando el ideario arte y vida a través de una obra que pone en cuestión los límites del arte y el rol de la institución museal. En relación a este punto, Elizabeth Armstrong (1994) afirma que las preocupaciones de *Fluxus* tienen que ver:



3.47

Georges Brecht (1926-2008)
Drip Music,
1959 (registro 1963).
Evento, regadera, recipiente, escalera;
Kunstakademie Düsseldorf, Alemania.

Fuente imagen:
<https://www.moma.org/>

⁶³ El festival se realizó en tres ciudades europeas: Copenhague entre el 23 y 28 de noviembre, París entre el 3 y 8 de diciembre de 1962 y Düsseldorf entre el 2 y 3 de febrero de 1963.

[...] Con el rol del arte y el artista; con la relación entre la acción y el objeto, entre el objeto y el museo, entre el arte y la vida; con la forma en que se hace, presente y se recibe el arte. También tiene que ver con los límites del arte, como se determinan y quién los determina. (pág. 195).

Mediante estas inquietudes, Maciunas buscaba tensionar el papel del arte y el artista en la sociedad afirmando que todo el mundo puede ser artista, que todos podemos transformar el cotidiano en una experiencia artística que borre los límites entre las disciplinas. Declaraciones que a lo largo de la década del sesenta contribuyeron a desestimar los ya gastados postulados de Clement Greenberg.

En el año 1962, Dick Higgins publicó su *Statement on Intermedia*, declaración con la cual amplía el discurso de Fluxus al incorporar la noción de “intermedia” término que hace alusión a aquella zona donde se disuelven los límites entre las disciplinas artísticas, una zona de confluencia y confusión que permite el desarrollo del juego y la improvisación. Atendiendo a la noción, Andre Huyssen nos aclara:

Dick Higgins acuñó la fórmula fortuita de «intermedia», que quería distinguirse cuidadosamente de «multimedia». El arte multimedia resultaba de la suma y yuxtaposición, mientras que el arte intermedia se situaba en los espacios, hasta entonces vacíos, entre las artes rígidamente separadas y definidas. (Huyssen, 1994, pág. 247).

Los artistas de Fluxus no buscaban crear una obra a partir de la suma de disciplinas, sino más bien situarse en los intersticios de las disciplinas y desde ahí establecer un vínculo con la cotidianidad. A partir de esta reflexión es posible pensar la instalación (arte) como una práctica “intermedia” que se nutre

de los intersticios existentes entre las disciplinas tradicionales, con el objetivo de generar un cuerpo heterogéneo que dialoga con el espacio y el espectador.

Junto a su statement, Higgins propuso nueve criterios que caracterizan las prácticas de *Fluxus*:

Dick Higgins señaló nueve criterios para el proyecto Fluxus: internacionalismo, experimentalismo, carácter iconoclasta, obra intermedia, resolución de la dicotomía arte/vida. Implicación, juego o gags, carácter efímero y especificidad. (F.Smith, 1994, pág. 200).

A través de estos principios se buscaba crear una obra que trascendiera las fronteras geográficas y disciplinares mediante un colectivismo que cuestionaba el individualismo y con ello el valor mercantil e institucional de la obra. En concordancia con lo expuesto, Huyssen (1994) sostiene que Fluxus se debate entre una estética de la negación y afirmación:

[...] Fluxus desarrolló una estética de la negación: negación del mercado del arte; negación de la noción de un gran creador individual, del artista como héroe o redentor; negación del objeto de arte como artículo cosificado; negación de las fronteras tradicionales entre música, literatura y artes visuales.[...] Fluxus elaboró también una estética afirmativa: afirmación de la intensa presencia de las acciones intermedia; afirmación de la diversión y el goce de los ejecutantes y del público, en contra de la sublime seriedad de la alta cultura moderna; afirmación de las acciones sencillas y habituales de la vida cotidiana y de su relación inherente con el arte[...] (pág. 244).

Esta estética fluctuante permitió surgimientos de prácticas interdisciplinarias que ampliaron las fronteras del arte. Caso singular es *Siberian Symphony* (1963) la pieza presentada por

Joseph Beuys en la Kunstakademie Düsseldorf en el contexto del *Festum Fluxorum*. Al respecto Thomas Crow (2001) describe la obra señalando:

[...] *Sinfonía siberiana, primer movimiento*, empezaba con el propio Beuys exhibiendo sus aptitudes musicales mientras tocaba en el piano de cola, con un aire de espiritualismo *fin-de-siècle*, una pieza de Satie. Después levantaba una liebre muerta y la ataba a la parte de arriba de una pizarra que estaba en la parte posterior del escenario y trasladaba una cuerda desde el cadáver del animal hasta unas cuantas ramitas de pino que había colocado en montones de arcilla blanda sobre la tapa del piano, que estaba cerrada. Otras acciones consistían en escribir y borrar inmediatamente después una serie de mensajes en la pizarra, y luego extirpar el corazón a la liebre y colgarlo en la parte de arriba junto al cuerpo. (pág. 135).

Mediante esta acción performática (figura 3.48) los objetos adquieren una presencia que supera su mera escenificación, se transforman en portadores de un significado simbólico, la libre /



3.48

Joseph Beuys (1921-1986)
Siberian Symphony (primera parte),
1963.

Registro acción en el Festum Fluxorum por Manfred Leve;
Staatliche Kunstakademie, Düsseldorf, Alemania.

Fuente imagen: <https://www.moma.org>

regeneración, grasa / energía, fieltro / calor, pizarrón / praxis pedagógica y el piano / sonido en potencia. Todos estos elementos finalmente buscan levantar una reflexión que evidencia sus vínculos con el romanticismo y la filosofía de Schiller, los principios antroposóficos de Rudolf Steiner y la idea wagneriana de la Gesamtkunstwerk, ideas y principios que apelan a una emancipación mental y espiritual del hombre a través de la libre capacidad creadora.



3.49

Joseph Beuys (1921-1986)
Auschwitz-Demonstration,
1956-1964.

Materiales diversos,
dimensiones variables;
Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, Alemania.

Fuente imagen: <http://www.hlmd.de>

En una lectura paralela podemos afirmar que la obra de Beuys está en estrecha relación con la reconstrucción de la memoria histórica no solo de Alemania sino de Europa. Este interés queda de manifiesto con su obra *Auschwitz-Demonstration*, (1956-1964), una pieza de carácter objetual y espacial que fue presentada en el marco de un concurso público organizado para crear un monumento a las víctimas de Auschwitz (figura 3.49).

En estas vitrinas Beuys exhibió: fotografías del campo de concentración de Auschwitz, objetos cotidianos como una cocinilla eléctrica, piezas de vajilla, materiales orgánicos como bloques de grasa y ristras de embutidos, entre otros. Bajo una estética procesual, estas vitrinas se emplazan en el espacio como hitos conmemorativos donde el pasado y el presente se reúnen para recordar una historia no contada.

La obra de Beuys surge en un escenario de reconstrucción donde la tradición de la vanguardia había sido sepultada y el olvido regía en la sociedad alemana como la herramienta para sobrellevar el dolor del genocidio:

El triunfo de esta estética de la amnesia fue el factor decisivo que llevó a Beuys a crear una estética de la memoria. En manos de Beuys, la radicalidad del *readymade*, de la vanguardia histórica y del Constructivismo retornaban como meras ruinas y escombros utópicos, como las huellas irrecuperables de una vanguardia del pasado [...]. (Foster, Krauss, Bois, & Buchloh, 2006, pág. 481).

A partir de estas ruinas y de su ideario biográfico, Beuys da forma en 1969 a su pieza *Das Rudel* (El paquete)⁶⁴. La obra recoge el mítico relato del accidente aéreo sufrido por Beuys en Grimea en el contexto de la Segunda Guerra Mundial. En aquel relato una tribu de tártaros salvó la vida del artista cubriendo su cuerpo con grasa y fieltro. *Das Rudel* recrea simbólicamente esta narración a través de una furgoneta Volkswagen con veinticuatro trineos que se deslizan de la parte trasera del vehículo llevando sobre sí un rollo de fieltro, una linterna y un

⁶⁴ La obra fue presentada en la feria de arte de Colonia y comisariada por el galerista alemán René Block.

trozo de grasa, todos elementos de supervivencia que forman parte del imaginario simbólico de Beuys. Un imaginario donde el mito y la realidad se reúnen en el espacio de exhibición, desplegando una lectura poética que el espectador debe decodificar (figura 3.50).



3.50

Joseph Beuys (1921-1986)
Das Rudel (El paquete),
1969.
Furgoneta Volkswagen, 24 trineo de madera, fieltro, correas de tela, linterna, grasa, pintura al óleo, cuerda,
dimensiones variables;
Staaliche Museen Kassel, Neue Galerie, Kassel, Alemania.

Fuente imagen: <http://www.focus.de/kultur>

De forma paralela a su interés por la memoria y lo biográfico, Beuys propone una expansión de la noción de arte la cual se materializa en su idea de *Soziale Plastik* (escultura social) una práctica que más allá de los medios tradicionales instaba a relevar el pensamiento, el discurso y la discusión como materiales artísticos centrales mediante los cuales transformar la sociedad. Al respecto, Claire Bishop (2005) cita a Beuys para explicar los alcances de la noción de escultura social:

Mis objetos deben ser vistos como estimulantes para la transformación de la idea de la escultura ... o del arte en

general. Deben provocar pensamientos sobre lo que puede ser la escultura y cómo el concepto de escultura puede extenderse a los materiales invisibles usados por todos.

FORMAS DE PENSAMIENTO - cómo moldeamos nuestros pensamientos

FORMAS HABLADAS - cómo moldeamos nuestros pensamientos en palabras o

ESCULTURA SOCIAL: cómo moldeamos y modelamos el mundo en el que vivimos:

ESCULTURA COMO PROCESO EVOLUCIONARIO: TODOS SON ARTISTAS. (pág. 104).⁶⁵

La acción política es reconocida por Beuys como una actividad artística que permite la emancipación y la autodeterminación del hombre. En respuesta a estas ideas Beuys presentó en la *Documenta 5* de Kassel la instalación *Büro für direkte Demokratie*. Pieza de carácter procesual y colaborativa a través de la cual el artista alemán instala un espacio de diálogo con los visitantes a través del cual busca debatir sobre la acción creativa y su potencial de cambio en el contexto social, político y económico.

El debate, el diálogo y la acción política son los medios con los que la “escultura social” de Beuys amplió los horizontes de desarrollo de la instalación en los años setenta.

Con una colaboración más intensa que la de Beuys, Wolf Vostell se hace partícipe de las acciones emprendidas por *Fluxus* explorando las posibilidades que brinda el video y el sonido,

⁶⁵ La traducción es mía: *My objects are to be seen as stimulants for the transformation of the idea of sculpture... or of art in general. They should provoke thoughts about what sculpture can be and how the concept of sculpting can be extended to the invisible materials used by everyone.*
THINKING FORMS - how we mould our thoughts
SPOKEN FORMS - how we shape our thoughts into words or
SOCIAL SCULPTURE - how we mould and shape the world in which we live:
SCULPTURE AS AN EVOLUTIONARY PROCESS: EVERYONE IS AN ARTIST.

situación que lo transforma en uno de los pioneros en el uso de estos medios.

A fines de la década de los cincuenta, Vostell inventó el término *dé-coll/ages-Musik*, «para describir todos los procesos sonoros que provienen de fenómenos fortuitos del ambiente, como el ruido de un accidente, sonidos del cuerpo, un plato roto, etc.» (Moreno, 2012, pág. 34). En igual periodo, el artista alemán exploró por primera vez el uso de monitores en su *environment Das schwarze Zimmer* (1958), una pieza ambiental que rememora el holocausto alemán y sus consecuencias, tema que será recurrente en la obra de Vostell. Cinco años más tarde realizó su primera obra sonora titulada *Fluxus-Sinfonie für 40 Hoover Geräte*, pieza sonora compuesta por 40 aspiradoras que encendidas al unísono generan un ambiente sonoro que grafica claramente el principio que atraviesa la obra de Vostell: *Kunst ist Leben. Leben ist Kunst* (Arte es vida. Vida es Arte).

En 1963 Vostell presentó en Smolin Gallery de Nueva York la obra *6 TV Dé-coll/age*⁶⁶, compuesta por seis monitores sustentados sobre muebles de oficina. Asimismo, la instalación cuenta con un aparato telefónico de la época y un conjunto de almacigos cuyos brotes crecen y perecen producto de las ondas televisivas. Vostell, por su parte, altera la emisión de los monitores generando imágenes y ruidos distorsionados (figura 3.51). En oposición a la anterior obra comentada, Vostell realizó *Elektronischer de-coll/age Happening raum* (1968- 1982) pieza donde los objetos asumen un carácter performático a través de mecanismos rudimentarios que nos recuerdan las obras de Jean Tinguely. Seis televisores encendidos con motores eléctricos



3.51

Wolf Vostell (1932-1998)
6 TV Dé-coll/age,
1963.

Seis canales de vídeo, reproducidos en seis monitores, seis cajoneras de oficina, teléfono, tres fotografías (b/n), seis semilleros con berros, dimensiones variables;
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España.

Fuente imagen:
<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/>

⁶⁶ La obra fue reconstruida en 1995 con ocasión de la Tercera Bienal de Lyon, donde fue adquirida por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

incorporados permiten el movimiento de un conjunto de objetos diversos sobre un suelo cubierto de trozos de vidrio. La obra se completa con la proyección de diversas acciones realizadas por Vostell (figura 3.52). Sonido e imagen generan un ambiente sobre saturado de estímulos al que Vostell apela para generar conciencia sobre los procesos de destrucción y violencia que vive la sociedad actual.



3.52

Wolf Vostell (1932-1998)
Elektronischer de-coll/age Happening raum,
1968-1982.
6 televisores, motores eléctricos, objetos diversos, vidrio, proyecciones,
dimensiones variables;
Neue Nationalgalerie, Berlín, Alemania.

Fuente imagen: <http://www.bz-berlin.de/>

Dentro de los artistas Fluxus es importante destacar el trabajo de Nam June Paik quien al igual que Vostell fue uno de los precursores en el uso del video. Entre sus primeras obras de vídeo destacamos *Moon is the Oldest TV*, (1965) una pieza que reflexiona sobre las diferentes fases lunares a partir de once televisores blanco/negro en silencio cuyas imágenes son alteradas como resultado de la instalación de imanes en los tubos catódicos de cada aparato. Cada monitor está dispuesto

sobre peanas que son emplazadas perimetralmente en una sala oscura. Paik se interesa en la televisión no solo como un medio de comunicación de masas, sino también como un medio de exploración visual vinculado a las posibilidades que brinda el tiempo y el espacio.

Esta exploración del video y lo sonoro lo llevó a trabajar con la violonchelista y performance Charlotte Moorman, con quien creó la obra *TV Violoncello* (1971), piezas de carácter objetual y performático, compuesto por tres televisores sobre los cuales se dispuso un sistema de cuerdas que permitía que Moorman tocara el instrumento (figura 3.53).



3.53

Nam June Paik (1932-2006)
TV violoncelo,
1971.

Tubos de video, chasis de TV, cajas de plexiglás, electrónica, cableado, base de madera, ventilador, fotografía, dimensiones variables;
Collection Walker Art Center, Minneapolis, Estados Unidos.

Fuente imágenes:
<https://walkerart.org/collections/artworks/tv-cello>
<http://news.medill.northwestern.edu/>

A través de los videos se emiten tres registros, uno de la actuación de Moorman en directo, otro mostraba imágenes de diferentes violoncelistas y finalmente una emisión de imágenes alteradas realizadas por el artista coreano.

Mediante *TV Cello* se busca vincular arte y tecnología a través

de una acción corporal y audiovisual que borra los límites entre disciplinas relevando de esta forma la noción intermedia propuesta por Higgins, una noción que se nutre del vínculo entre arte y vida.

Durante la década del sesenta los aportes de Allan Kaprow y del Grupo Fluxus permitieron consolidar prácticas como *environment* y *happening* las cuales son profundizadas durante el periodo a partir de problemas relacionados con la cultura popular, los medios de masa y el consumo.

3.1.9. Espacio, consumo y cultura popular

En 1952 se creó en Londres el *Independent Grup*⁶⁷ al alero del Institute of Contemporary Arts (ICA)⁶⁸, grupo cuyo objetivo fue investigar los vínculos entre arte, arquitectura y diseño, a través del desarrollo de seminarios y exposiciones que problematizaban estos vínculos. En igual fecha, el crítico Lawrence Alloway empleó por primera vez el término “pop” para referirse a la cultura de masa, urbana e industrializada de la posguerra que surge tanto en Europa como en Norteamérica y marca el desarrollo del Pop Art en ambos continentes.

En agosto 1956, el *Independent Grup* organizó *This is Tomorrow*, muestra emblemática en el contexto británico con la cual surge oficialmente el Pop británico. La exhibición se realizó en Whitechapel Art Gallery y se organizó a partir de un trabajo colaborativo en el cual participaron doce equipos, conformados

⁶⁷ Grupo formado por los artistas: Richard Hamilton, Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi, John Machale, William Turnbull; los críticos: Reyner Banham, Lawrence Alloway y Toni del Renzo; y los arquitectos: Alison y Peter Smithson.

⁶⁸ Institute of Contemporary Arts ICA fue creado en 1946 en Londres como un espacio de debate y difusión del arte y la cultura contemporánea.

por: pintores, escultores diseñadores y arquitectos. La propuesta curatorial se centró en la realización de doce ambientes que respondían a una mirada reflexiva frente al consumo, la tecnología y la cultura popular. Una de las piezas destacada de la exposición fue la realizada por el Grupo Dos integrado por el arquitecto John Voelcker, Richard Hamilton y John McHale. En la pieza se mezclan piezas perceptuales, reproducciones de obras de arte, iconos publicitarios y cinematográficos (figura 3.54).



3.54

John Voelcker, Richard Hamilton
y John McHale
Vista exhibición This is Tomorrow,
1956.
Materiales diversos,
dimensiones desconocidas;
Whitechapel Art Gallery, Londres, Reino Unido.

Fuente imagen:
www.architecture.com

Entre ellas figuraba un cartel de cine de Robby el Robot con una *starlette* de *Planeta prohibido* (1956) yuxtapuesta a un famoso fotograma de Marilyn Monroe en *La tentación vive arriba* (1955), un collage en cinemascopio con estrellas como Marlon Brando, rotorrelieves y otros diagramas ópticos al estilo de Marcel Duchamp[...]. (Foster, Krauss, Bois, & Buchloh, 2006, pág. 388).

Este ambiente heterogéneo y lúdico que Richard Hamilton identificó como: «una especie de casa de juego en la que los medios de masas invaden nuestras vidas». (Guasch A. M., 2009, pág. 52). Todos los sentidos se reúnen en una pieza emblemática del Pop británico, mediante la cual no solo celebran sino también se cuestiona la sociedad de consumo de la posguerra: «[...] “el pop art” es uno de los fenómenos artísticos y sociológicos que mejor refleja en sus lenguajes e ideología la situación del capitalismo tardío.» (Marchán Fiz, 2001, pág. 31). Una de las primeras exposiciones que da cuenta del Pop Art norteamericano fue *The New Realists*⁶⁹, muestra organizada el año 1962 por el galerista neoyorquino Sidney Janis.

⁶⁹ El mismo año se celebró *The New painting of common objects* muestra organizada por Walter Hopps en el Pasadena Museum of Art de California, y en ella participaron: Jim Dine, Ed Ruscha, Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Robert Wood, entre otros.

La instancia permitió reunir artistas norteamericanos y europeos⁷⁰, artistas que se caracterizaban por tomar «[...] como motivo de inspiración los temas y las técnicas del arte llamado comercial: carteles, cómics, anuncios, programas televisivos, magazines, alimentos, estaciones de servicio, etc.» (Guasch A. M., 2009, págs. 87-88). Mediante la muestra *The New Realists* se pudo constatar las diferencias entre los artistas participantes, situación que Lucy Lippard deja en evidencia al comentar: «Los americanos toman su realidad tal cual, mientras que los europeos parecen referirse a mitologías cotidianas. Tanto por el estilo como por la forma, el artista europeo es menos agresivo que su homólogo americano [...]» (Guasch A. M., 2009, pág. 88).

Estos artistas fueron en un primer momento considerados neodadaístas por su vinculación con el movimiento vanguardista, vínculo que con el paso del tiempo fue puesto en cuestión por los propios artistas. Al respecto, el propio Marcel Duchamp afirma que: «En el neodadá emplean los “ready-made” para descubrir en ellos “valor estético”. Yo les lancé a la cara botellas y el orinal como una provocación y ahora lo admiran como lo bello estético». (Marchán Fiz, 2001, pág. 36). A través de esta cita queda claro que el nihilismo de antaño es remplazado por el pragmatismo y disfrute de la sociedad sumida en el consumo y en los destellos del espectáculo.

Dentro de la variedad de caminos formales que asumió el Pop Art norteamericano podemos mencionar un conjunto de propuestas ambientales que apostaron a expandir las posibilidades de la pintura y la escultura.

⁷⁰ Los artistas europeos pertenecían en su mayoría al *Nouveau Réalisme*: Arman, Christo, Raymond Hains, Yves Klein, Martial Raysse, Daniel Spoerri y Jean Tinguely.

Estas propuestas transitan desde lo que se denominó escultura ambiental hasta obras de carácter participativo e inmersivo.

Georges Segal a inicios de la década de los sesenta dio comienzo a su serie de esculturas ambientales; obras mediante las cuales recoge situaciones cotidianas que Segal estructura a partir de objetos diversos que ambientan una escena donde la figura humana (hecha en escayola) es protagonista. Al respecto Brian O'Doherty (2011) describe la obra de Segal afirmando:

Sus objetos –montones de ellos- llevan consigo una historia de ocupación anterior, ya sea un autobús, un restaurante o una puerta. La sensación de cercanía que transmiten se rompe por el contexto de la galería y por el sentido de ocupación que generan las figuras de escayola. Congelan, en un momento concreto, toda la historia de uso anterior. (pág. 52).

La obra de Segal no apela al espectáculo del consumo sino a un sujeto introspectivo que se confronta con la violencia del consumo. Sus obras apelan a una actitud contemplativa y distante por parte del espectador, situación que queda claramente de manifiesto en la escultura ambiental *The dinner* (1964-1966). Se exhibe la figura de hombre sentado en la barra de un bar, ante él una camarera absorta realiza sus labores. La fría iluminación que inunda la obra (lámpara de tubos fluorescentes) define el carácter teatral y psicológico de esta escena. (figura 3.55).

Otro artista relevante de mencionar en esta revisión es Edward Kienholz, quien se vincula al Pop Art a través de un movimiento alternativo surgido en la costa oeste llamado *Funk Art*. En relación a este movimiento Marchán Fiz (2001) comenta: «La actitud del “funk” se relaciona con la vulgaridad de los objetos



3.55

Georges Segal (1924-2000)
The dinner,
1964-1966.
Yeso, madera, cromo, plástico laminado, Masonite,
lámpara fluorescente, vidrio, papel,
238 x 366 x 243 cm;
Collection Walker Art Center, Minneapolis,
Estados Unidos.

Fuente imagen:
<https://walkerart.org/collections/artworks/the-dinner>

creados, a bajo precio, con la grosería de los materiales y las técnicas empleadas, así como su naturaleza efímera.» (pág. 66). La obra de Kienholz se caracteriza por un tono crítico y satírico que violenta la mirada del espectador. En este contexto las obras de Kienholz surgen como una crítica social amparada en un discurso moral. Sus temas giran en torno a la soledad, el egoísmo, la guerra, la muerte, la hegemonía de poder, los tabúes y la violencia del racismo. Ante estos temas el espectador se ve confrontado visualmente como una forma de sacarlo del letargo en que la sociedad lo mantiene. Su obra está en estrecha relación con la noción de *tableaux vivants* o cuadros vivos, término francés surgido a fines del siglo XVIII y que alude a un tipo de pasatiempo aristocrático que consistía en la representación hecha por un grupo de personas de un acontecimiento histórico u obra de arte, realizada a partir de llamativos trajes y de una actitud silenciosa e inmóvil:

Tableaux vivants se basa en las indeterminaciones entre los vivos y los muertos, lo extraño y lo familiar, el teatro y la pintura, lo móvil y lo inmóvil, la tridimensionalidad y la bidimensionalidad, presentación y representación, la sorpresa y lo esperado, las bellas artes y el entretenimiento popular, muerte hecha vida mediante la quietud e imágenes muertas vivificadas mediante cuerpos con vida y efectos escénicos elaborados. (Rossner, 2004, párr.1).⁷¹

Los *tableaux vivants* apelan a la construcción de una imagen fija desde cuerpos vivos que desde su inmovilidad alteran el tiempo

⁷¹ La traducción es mía: *Tableaux vivants hover indeterminately between the living and the dead, the uncanny and the familiar, theater and painting, the moving and the motionless, three-dimensionality and two-dimensionality, presentation and representation, surprise and the expected, high art and popular entertainment, life made dead by means of stillness and dead images made alive by means of living bodies and elaborate stage effects.*

y el espacio. La fijación real de estos cuerpos se logra durante el siglo XIX con el surgimiento de la fotografía. Este medio permite que las experiencias de los *tableaux* sean inmortalizadas en su condición de cuadros escénicos.

A principios de la década de los sesenta Kienholz presentó su emblemático ambiente *Roxys* (1960-61)⁷² un enigmático *tableaux* que rememora un burdel de Las Vegas de la década de los cuarenta visitado por Kienholz en su juventud. El artista recrea con precisión la sala de espera del prostíbulo a través de imágenes, muebles y objetos de época. Ocho perturbadores personajes realizados a partir de maniqués y objetos de desecho dan la bienvenida a un espacio de lúgubre placer (figura 3.56).



3.56

Edward Kienholz (1927-1994)
Roxys,
1960-1961.
Materiales diversos, dimensiones variables;
Collection Onnasch, Berlín Alemania.

Fuente imagen: <https://www.davidzwirner.com/exhibitions/roxys>

En relación a las cualidades de los materiales en Kienholz, Marchán Fiz (2001) afirma: «En la combinación de elementos

⁷² La obra fue exhibida por primera vez en la Ferus Gallery de Los Ángeles, el año 1962.

disparatados, de una manera alegórica, no sólo se preocupa por lo visual, sino por las cualidades, hasta olfativas, de lo viejo, de lo apolillado, por las peripecias del desgaste y abandono del objeto encontrado» (Marchán Fiz, 2001, pág. 177). A partir de esta cita podemos afirmar que la obra de Kienholz genera una experiencia sensorial que permite al espectador conocer y sensibilizarse ante una realidad cruda y violenta que marca el desarrollo de la sociedad del libre consumo.

Motivado igualmente por un recuerdo de juventud, Claes Oldenburg realiza *Bedroom Ensemble I* (1963)⁷³, un *tableaux* que reconstruye a escala la habitación de un motel en Malibú (figura 3.57). Esta habitación está conformada por un conjunto de muebles y accesorios de línea geométrica que juegan con la perspectiva del espacio.



3.57

Claes Oldenburg (n.1929)
Bedroom Ensemble I
1963.

Madera, vinilo, metal, piel artificial, tela y papel.
300 x 650 x 525 cm;
National Gallery of Canadá, Ottawa, Canadá.

Fuente imagen: <http://www.proprpostur.com/>

⁷³ La obra fue exhibida por primera vez en 1964 entre los meses de abril y mayo en la Sidney Janis Gallery de New York.

El punto de tensión dentro de este espacio lo marca el color y el llamativo tapiz (*animal print*) que cubre los muebles. *Bedroom Ensemble I* es un ambiente para ser observado no para ser experimentado corporalmente, su intención es presentarnos una escena distante que responde a la lógica de la vitrina donde los productos se exhiben para el deleite de los ojos y el consumo.

Contemporánea a la exhibición de *Bedroom Ensemble I*, Andy Warhol presenta su obra *Brillo Box* (1964) en la Stable Gallery de New York ⁷⁴, una pieza con la cual el artista rompe el paradigma que separa el arte y la realidad a través del rescate de un icono de la publicidad. En relación a la importancia de esta obra Arthur Danto (2013) nos dice: «La *Brillo Box* se convirtió en una especie de piedra Rosetta filosofal, ya que nos ha permitido enfrentarnos a dos lenguajes: el del arte y el de la realidad.» (pág. 44). *Brillo Box* es vista como un homenaje al ready made, sin embargo, la pieza se distancia formal y conceptualmente del trabajo de Duchamp al relevar la manualidad mimética y la condición de mercancía del objeto elegido (figura 3.58).

La imagen corporativa de Brillo fue creada por el artista James Harvey en 1961, y se transformó junto con la imagen de las sopas Campbell's en los iconos de la cultura del consumo estadounidense. Las cajas de Warhol presentadas en Stable Gallery, eran réplicas de las existentes en los supermercados bajo las marcas Brillo, Kellogg's, Heinz, Del Monte entre otras. Atendiendo al principio representacional de estas cajas, Marchán Fiz (2001) comenta: «De esta manera llega un momento en que



3.58

Andy Warhol (1928-1987)
Brillo Box,
1964.

Madera contrachapada, serigrafía y pintura.
medidas cajas: 43.2 x 43.2 x 35.6 cm;
Stable Gallery, New York, Estados Unidos.

Fuente imágenes:
<http://www.moderndesigninterior.com>

⁷⁴ *Brillo Box* formó parte de la muestra individual exhibida entre el 21 de abril y el 9 de mayo en la Stable Gallery. Previamente el artista había exhibido parte de la obra en una muestra colectiva celebrada en la Dwan Gallery de Los Ángeles.

no se sabe cuándo un objeto es real o cuándo actúa en función representativa» (pág. 38). Su construcción se realizó en madera y fueron encargadas a un taller de carpintera. Posteriormente Warhol imprimió las etiquetas por medio de plantillas, buscando borrar las diferencias entre la caja real y la creada. «[...]las cajas de cartón forman parte del *Lebenswelt*. Las *Brillo Box* de Andy no lo son. Forman parte del mundo del arte. La caja de Harvey pertenece a la cultura visual, eso se entiende, pero la caja de Andy pertenece a la alta cultura» (Danto, 2013, pág. 57). Es el campo artístico el que finalmente valida las *Brillo Box* como obra de arte, en un contexto en donde comienza a primar la idea por sobre la propia manufactura de la obra.

Las cajas apiladas al interior de la galería fueron entendidas como una pieza escultórica y no como un ambiente, situación que puede ser entendida por la falta de una terminología que diera cuenta de las particularidades del trabajo. Por su parte, *Brillo Box* mantiene una distancia con las propuestas realizadas en igual periodo por Kaprow y Kienholz, las cuales apelaban a ambientes sinestésicos y de participación. La pieza de Warhol en este sentido apela al intelecto y la noción de serialización, situación que lo contactará directamente con las propuestas de los artistas minimalistas.

En 1966 Andy Warhol creó *Silver Clouds*⁷⁵, una obra compuesta por quince globos metalizados que flotaban libremente en la galería Leo Castelli. La pieza genera una sensación de ingravidez experimentada por el espectador quien es invitado a participar de esta experiencia lúdica que apela a los sentidos y

⁷⁵ Para realizar esta pieza Warhol recibió la ayuda del ingeniero Billy Klüver quien no solo creó la fórmula para hacer flotar los globos (mezcla de helio, nitrógeno y aire) sino también propuso un nuevo material para confeccionar estos (scotchpak).

no a una lógica del contenido (figura 3.59). Esta pieza es considerada un ejemplo de colaboración entre arte y tecnología, colaboración que durante la década del sesenta se fortaleció producto de los avances tecnológicos en el campo de la ingeniería y la aeronáutica.

A través de *Brillo Box* y *Silver Clouds*, Andy Warhol pone de relieve la mercancía y lo lúdico mediante objetos serializados que invaden el espacio alterando las lógicas de exhibición de igual modo como lo hicieron las primeras vanguardias.

Esculturas ambientales, *environment* y propuestas objetuales evidencian las aproximaciones espaciales realizadas por los artistas del pop, en el marco de una sociedad sumida en el consumo, los mass-media, la guerra y las reivindicaciones sociales.

3.1.10. La apropiación del espacio real

La década de los sesenta igualmente nos permitió vincularnos a la realidad desde nuevas miradas. En este punto nos referimos al *Nouveau Réalisme*⁷⁶, movimiento francés creado por el artista Yves Klein y el teórico francés Pierre Restany. A partir de su manifiesto estos artistas declaran que: «Los Nuevos Realistas han tomado conciencia de su identidad colectiva; Nuevo Realismo = nuevas percepciones de lo real.» (Foster, Krauss, Bois, & Buchloh, 2006, pág. 434). La finalidad de este grupo era vincularse directamente con la realidad y de esta forma superar la brecha que separa el arte y la vida: «La apasionada aventura



3.59

Andy Warhol (1928-1987)
Silver Clouds,
1966.

15 globos metalizados rellenos de helio, nitrógeno
y aire,
dimensiones variables;
Leo Castelli Gallery, Nueva York, Estados Unidos.

Fuente imágenes:
<http://www.thisisnotanart.com>
<https://media.timeout.com>

⁷⁶ El manifiesto fue presentado el 16 de abril de 1960 en la Galerie Apollinaire de Milán. Los artistas firmantes del manifiesto fueron: Arman, Françoise Dufrêne, Raimond Hains, Yves Klein, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Jean Tinguely y Jacques de la Villeglé. Posteriormente se integraron al grupo: Cesár, Christo, Gérard Deschamps, Mimmo Rotella y Niki de Saint Phalle. Tras un conjunto de exposiciones el movimiento se disolvió en 1970.

de lo real percibido en sí mismo y no a través del prisma de la transcripción conceptual o imaginativa.» (Restany, 1992, pág. 711)⁷⁷. Los artistas del *Nouveau Réalisme* desarrollan una percepción de la realidad en un contexto marcado por la restitución de la memoria histórica y por las políticas que rigen la sociedad del espectáculo⁷⁸ y el consumo. Las estrategias de este grupo se basaron en el trabajo colaborativo y en el uso de los códigos de la publicidad como instancia de divulgación de sus ideas. De igual forma, estos artistas son el fiel reflejo de una cultura de posguerra la cual se ve asediada por:

[...]una dialéctica que presenta dos polos: por una parte, la memoria y la represión histórica, y por otro, una agresiva estrategia de intensificación del consumo y de la sumisión a las exigencias del espectáculo. (Foster, Krauss, Bois, & Buchloh, 2006, pág. 434).

Una obra clave que antecede al surgimiento de este movimiento es *Le Vide* de Yves Klein, pieza exhibida en 1958 en la Galerie Iris Clert de París. Klein desocupó y pintó de blanco la galería, relevando de esta forma las cualidades del espacio a partir del vacío. El característico azul Klein se hace presente en el espacio a partir de la cortina dispuesta en el ingreso de la sala y en el ventanal que fue pintado de ese color.

El espectador es invitado a experimentar la condición material de la propia vacuidad del espacio (figura 3.60). Al respecto Pierre Descargues describe en detalle la obra de Klein indicando:

⁷⁷ La traducción es mía: *The passionate adventure of the real perceived in itself and not through the prism of conceptual or imaginative transcription.*

⁷⁸ Véase al respecto de Guy Debord (2005) *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Texto. Ese libro fue publicado por primera vez en 1967.

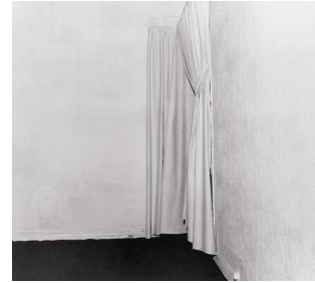
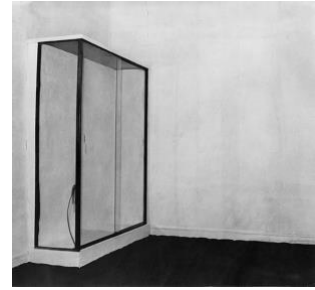
Pintó la fachada principal de color azul [...] sirvió cócteles azules a los espectadores, trató de iluminar con azul el obelisco de Luxor en la plaza de la Concordia y contrató a un gendarme para que, vestido de uniforme, se colocara en la puerta de entrada a la galería. Del interior había retirado todo el mobiliario, había pintado las paredes de blanco y había una única vitrina en la que no se mostraba nada. (O'Doherty, 2011, pág. 83).

La obra de Klein evidencia una clara influencia del budismo Zen a través del principio de vacuidad mediante el cual el artista exhibe la esencia metafísica del espacio en un claro gesto crítico hacia el materialismo burgués del momento (O'Doherty, 2011)

Dos años después, el artista Armand Pierre Fernández conocido como Arman realizó su obra *Le Plein* (1960) en respuesta a la obra de Klein realizada en la misma galería (figura 3.61). La pieza consistió en llenar con camionadas de basura todo el espacio de exhibición. Esta situación condicionó la participación de los espectadores quienes solo pudieron contemplar la obra desde la ventana de la galería. Al respecto O'Doherty señala:

[...] Consistía en una acumulación de basuras, desechos y desperdicios. En él se desalojaba el aire y el espacio hasta que, en una especie de *collage* invertido, la basura alcanzaba tal volumen que presionaba contra las paredes. [...] Con un carácter más mundano y agresivo, utiliza la galería como un motor metafórico. Llena el espacio transformador de la galería con residuos y luego, una vez que este ha sido grotescamente sobrecargado, le pide que lo digiera todo. (2011, pág. 85).

Los tradicionales trabajos de acumulación de Arman se desbordan del muro para apoderarse del espacio. El *horror vacui* en cada rincón de la galería anuló la experiencia corporal del espectador al interior del espacio:



3.60

Yves Klein (1928-1962)
Le Vide (El vacío),
1958.
Pintura blanca,
dimensiones variables;
Galerie Iris Clert, París, Francia.

Fuente imágenes:
<http://www.lemodalogue.fr>



3.61

Arman (1928-2005)
Le Plein (El lleno),
1960.
Objetos, materiales de desecho,
dimensiones variables;
Galerie Iris Clert, París, Francia.

Fuente imágenes:
<http://www.silberprocyling.com>

Por primera vez en la breve historia de los gestos realizados en el espacio expositivos, el visitante se encuentra *fuera* de la galería. En su interior, el espacio expositivo y su contenido son ya tan inseparables como el pedestal y la obra de arte (O'Doherty, 2011, pág. 85).

Son objetos y materiales desechos por la sociedad de consumo que Arman recolecta para volver a exhibirlos en una vitrina para alimentar el consumo visual.

En una situación intermedia entre las dos obras comentadas se sitúa el trabajo de Ben Vautier (n.1935) titulado *Le magasin de Ben* (1958-1973). No siendo un artista de las filas del *Nouveau Réalisme*⁷⁹ su obra calza muy bien para generar un contrapunto con los trabajos de Klein y Arman. En 1958 el artista inauguró en Niza *Le Laboratoire 32*, una tienda de discos usados que con el tiempo se convirtió en un lugar de reunión y promoción de la naciente escena de Niza. La obra se componía de diversos objetos usados y mensajes escritos por el propio Vautier como son: *je suis ici*, *l'art est ego* y *ç'est toujours la même chose* y otros más. A través de esta acumulación heterogénea, Vautier buscaba llamar la atención y de esa forma acercar al público a su tienda (figura 3.62).

Con el tiempo el lugar se transformó en un espacio de debate y experimentación de carácter orgánico y participativo que dialogaba con el espacio público. En 1974 Ben Vautier desmontó este espacio para emplazarlo en el Museo Nacional de Arte Moderno de París. En este espacio *Le magasin de Ben* pierde su frescura transformándose en una pieza más de



3.62

Ben Vautier
Le magasin de Ben,
 1958-1973.
 Diversos materiales,
 350 x 500 x 350 cm;
 Museo Nacional de Arte Moderno Centro
 Georges Pompidou, París, Francia.

Fuente imagen:
 © Rodrigo Bruna

⁷⁹ Ben Vautier fue un artista del movimiento Fluxus y activo promotor, a fines de los cincuenta, de la Escuela de Niza, un movimiento donde participaron artistas del *Nouveau Réalisme* como Arman, Yves Klein y Martial Raysse entre otros.

exhibición que no dialoga con el espacio ni con el espectador. La plenitud de la acción y el contenido se vacía al ingresar al espacio del museo.

Los artistas del *Nouveau Réalisme* se vieron igualmente interesados en abordar la realidad a partir de las problemáticas que genera la arquitectura y el espacio público. Es el caso de la dupla Christo y Jeanne-Claude quienes a mediados de los años sesenta comenzaron a trabajar en proyectos vinculados a la arquitectura. Uno de los primeros edificios envueltos por la pareja de artistas fue el Museo de Arte de Chicago.

Wrapped Museum of Contemporary Art and Wrapped Floor and Stairway (1968-1969) fue la primera obra realizada en Estados Unidos por la dupla de artistas que implicó la envoltura de un edificio público:

Christo y Jeanne-Claude consideraron que el edificio era "perfecto", porque "parece un paquete ya muy anónimo. Su fachada es una pared falsa que cubre la estructura original". A pesar de que acababan de envolver la Kunsthalle Bern en polipropileno translúcido, los artistas decidieron "por razones estéticas" cubrir el museo de Chicago con una lona de color marrón verdoso, que daría una mayor presencia física al edificio y haría un mejor contraste con la nieve. (Christo & Jeanne-Claude, 2017).

El trabajo se inició en 1968 a partir de un conjunto de dibujos, collages y maquetas (figura 3.63), a través de los cuales se da luz a las primeras ideas las cuales ya tienen como antecedente la realización de la obra *Wrapped Kunsthalle* (1967-1968) en Berna, la primera obra de este tipo.

Christo y Jeanne-Claude conciben sus obras en dos etapas, las cuales son identificadas a través de dos conceptos extraídos del lenguaje de la informática: *software* y *hardware*. En relación a



3.63

Christo (n.1935) and Jeanne-Claude (1935-2009)
*Wrapped Museum of Contemporary Art and Wrapped
Floor and Stairway*,
1968-1969.
Collage, dibujo y maqueta,
Dimensiones desconocidas;
Museum of Contemporary, Chicago, Estados Unidos.

Fuente imágenes:
<http://christojeanneclaude.net/>

estos dos conceptos Marga Perera (1991) sostiene:

El primero tiene lugar cuando el proyecto aún está en mi cabeza, cuando dibujo y cuando intento conseguir los permisos de la administración para realizarlos. El hardware es la realización del verdadero objeto: ya se tiene la tela, los materiales y el suelo. (pág. 61).

Entre la concepción y la puesta en escena de estos proyectos existe una relación diferida con el tiempo, que es producto de factores externos como permisos y financiamiento que inciden en la ejecución de estos trabajos (Bruna, 2001).

La pieza consistió en la envoltura del exterior del *Museum of Contemporary Art de Chicago* a partir de 930 metros cuadrados de lona gruesa de color marrón oscuro y de 1219 metros de cuerda (figura 3.64).

De igual forma, se realizó una segunda parte en el interior del museo donde se envolvió la escalera y el piso de la sala inferior del museo, sala que fue previamente pintada blanca. En ambos espacios se utilizaron 260 metros de tela blanca que fueron igualmente sujetados por cuerda (figura 3.65). El museo se transforma en un contenedor que potencia las cualidades de los materiales utilizados (tela y cuerdas). En este sentido el papel del museo se torna relevante: «El museo, el contenedor, se ve a su vez contenido. Este doble positivo, que convierte en arte el contenedor y en arte lo que contiene.» (O'Doherty, 2011, pág. 95). De igual forma, el material en su despliegue evidencia la estructura arquitectónica del espacio.

La condición efímera es otro rasgo importante en la obra de Christo y Jeanne-Claude, ya que la obra está condenada a la desaparición, situación que solo es revertida por el registro fotográfico que transforma en imperecedero lo percedero. Este



3.64

Christo (n.1935) and Jeanne-Claude (1935-2009)
Wrapped Museum of Contemporary Art and Wrapped Floor and Stairway (vista exterior),
1968-1969.
Lona marrón, cuerda, dimensiones desconocidas;
Museum of Contemporary, Chicago, Estados Unidos.

Fuente imágenes:
<http://christojeanneclaude.net/>



3.65

Christo (n.1935) and Jeanne-Claude (1935-2009)
Wrapped Museum of Contemporary Art and Wrapped Floor and Stairway (vista interior),
1968-1969.
Lona blanca, cuerda, dimensiones desconocidas;
Museum of Contemporary, Chicago, Estados Unidos.

Fuente imágenes:
<http://christojeanneclaude.net/>

punto tiene gran relevancia en el desarrollo de la instalación y por ende en la importancia que asume el registro fotográfico.

Igual grado de importancia tiene el hecho que la obra *Wrapped Museum of Contemporary Art and Wrapped Floor and Stairway* se vincule directamente al lugar que la acoge, al respecto Marga Perera (1991) afirma: «[...] Las obras, que han sido verdaderos puntos de referencia, logran que, una vez desaparecida del lugar, éste se perciba de un modo distinto.» (pág. 58). Hoy el Museum of Contemporary Art de Chicago, el *Pont Neuf*, y el *Reichstag* en su cotidianeidad son percibidos de un modo distinto.

Los artistas del *Nouveau Réalisme* extremaron las posibilidades de apropiación del espacio poniendo de relieve las cualidades ontológicas de este. Una apropiación del cotidiano que se materializa a partir de gestos mínimos y monumentales que ponen en tensión las lógicas de exhibición y lecturas de las obras.

3.1.11. El espacio fenomenológico

El filósofo y teórico del arte inglés Richard Wollheim en 1965 utilizó por primera vez el término *Minimal Art*⁸⁰, para referirse al carácter esencialista y mínimo presente en ciertas obras de vanguardia. Este término fue ganando espacio frente a otras denominaciones que intentaban clasificar el trabajo de un grupo de artistas, principalmente escultores, que se oponían con su trabajo al ilusionismo pictórico y al gesto subjetivo del expresionismo abstracto. Sus obras se caracterizaban por el uso de volúmenes geométricos simples que se fundamentan en

⁸⁰ El minimalismo desde inicios de los sesenta recibió diversos nombres por parte de la crítica y los artistas: *Literalismo* (Michel Fried), *ABC Art* (Barbara Rose), *Primary Structures* (Kynaston McShine), *Specific Objects* (Donald Judd), entre otros.

principios como: la repetición, la serie, la unidad (*Gestalt*) y la escala:

El «minimalismo» está más interesado por la totalidad de la obra que por las relaciones entre partes singulares o por su ordenamiento compositivo. Esta renuncia explica el empleo preferentemente de formas primarias que no están disueltas en partes ni instauran relaciones mutuas, sino que constituyen un todo indivisible. (Marchán Fiz, 2001, pág. 100).

En opinión de Michael Fried, los artistas Robert Morris y Donald Judd se oponían a un arte hecho por partes, por adición de elementos. Ellos optaban por un arte en donde primaba la «integridad, la unidad y la indivisibilidad» (Fried, 2004, pág. 175) del objeto artístico.

Judd alcanza la totalidad en su obra a partir de un sistema modular de serialización. Por su parte, Morris optó por los principios de unidad aportados por la *Gestalt*; principios que se materializan en los poliedros regulares e irregulares utilizados por Morris. La experiencia frente a estas obras es descrita por Claire Bishop (2005):

A medida que caminamos alrededor de una escultura Mimalista, dos fenómenos se activan. En primer lugar, el trabajo aumenta nuestra conciencia de la relación entre el trabajo en sí y el espacio en el que se muestra - la proporción de la galería, su altura, anchura, color y luz; en segundo lugar, el trabajo lleva nuestra atención hacia nuestro proceso de percibirlo - el tamaño y el ancho de nuestro cuerpo mientras circunnavegamos la escultura. Estos efectos surgen como resultado directo del literalismo de la obra -es decir, su uso literal (no simbólico y no expresivo) de materiales- y su preferencia por formas reducidas y simples, que impiden la

absorción psicológica y reorientan nuestra atención a la consideración externa. (pág. 53).⁸¹

De igual forma, las obras de los minimalistas se caracterizaron por el uso de materiales y procesos industriales que cuestionaban el tradicional quehacer de la escultura y pintura modernista. Al respecto, Michael Fried (2004) afirma: «los materiales no representan, ni significan, ni aluden a nada; son lo que son y nada más,» (pág. 190). La especificidad de los materiales en los minimalistas atiende a un valor en sí, mediante el cual se busca alcanzar la unidad de la obra.

Entre los antecedentes del minimalismo destacamos el redescubrimiento del constructivismo ruso y el *ready made*. En relación a esto último los minimalistas: «Explotaban las ideas del ready made de un modo mucho menos anecdótico que los artistas pop: atendiendo a sus implicancias estructurales más que temáticas.» (Krauss, 2002, pág. 247).

El desarrollo teórico dentro del minimalismo va de la mano de artistas como Donald Judd⁸² y Robert Morris⁸³ que desarrollan un cuerpo teórico que abre un entendimiento crítico de su propia práctica y la de sus contemporáneos. De igual modo, es

⁸¹ La traducción es mía: *As we walk around a Minimalist sculpture, two phenomena are prompted. Firstly, the work heightens our awareness of the relationship between itself and the space in which it is shown - the proportion of the gallery, its height, width, color and light; secondly, the work throws our attention back onto our process of perceiving it - the size and width of our body as it circumnavigates the sculpture. These effects arise as a direct result of the work's literalism - that is, its literal (non-symbolic and non-expressive) use of materials- and its preference for reduced and simple forms, both of which prevent psychological absorption and redirect our attention to external consideration.*

⁸² En 1965 Donald Judd publicó en *Arts Yearbook* su ensayo *Specific Objects*, ensayo a partir del cual propone ciertas características que permiten entender el arte minimalista en contraposición a la pintura y la escultura modernista.

⁸³ En 1966 Robert Morris publicó en la revista *Artforum* su artículo *Notes on Sculpture Part 1-2* y en 1967 *Sculpture Part 3*. A través de estos escritos se abordan problemas vinculados al espectador, la escala, los principios de la *Gestalt*, entre otros.

importante mencionar el impacto que tuvieron las reflexiones fenomenológicas de Maurice Merleau-Ponty⁸⁴ entre los artistas minimalistas, las cuales apuntaban a relevar la experiencia corporal por sobre lo visual. En este punto recurrimos a Claire Bishop (2005) quien cita a Merleau-Ponty para constatar esta percepción corporal del espacio: «No veo [el espacio] de acuerdo a su envoltura exterior; lo vivo desde el interior; estoy inmerso en él. Después de todo, el mundo está a mi alrededor, no delante de mí.» (pág. 50)⁸⁵

Una de las críticas más interesantes hechas al minimalismo fue la realizada por Michael Fried en su artículo *Arte y Objetualidad*⁸⁶. En este escrito el autor afirma que el “arte literalista”, como él llamaba al arte minimalista, releva la condición objetual de la obra y su vínculo con lo teatral. Al respecto el autor nos aclara esta idea diciendo:

La sensibilidad literalista es teatral porque, para empezar, 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, pág. 179).

El sentido de la obra no está en su interior, en el lirismo o simbolismo que esta puede proyectar, sino en la “situación” que

⁸⁴ En 1945 Maurice Merleau-Ponty publica su libro *Fenomenología de la percepción*, el cual es traducido al inglés en 1962.

⁸⁵ La traducción es mía: *I do not see [space] according to its exterior envelope; I live it from the inside; I'm immersed in it. After all, the world is around me, not in front of me*

⁸⁶ El artículo fue publicado en la revista *Artforum* el 5 de junio de 1967.

esta puede generar a partir de su emplazamiento y su complicidad con el espectador. En voz de Michael Fried “la obra está incompleta sin el espectador” de igual forma como sucede en el teatro. La crítica de Fried al minimalismo es tomada por Julie Reiss (1999) quien nos comenta:

Fried, un crítico modernista, criticó el Minimalismo por su teatralidad. La teatralidad fue el término que dio a los aspectos temporales e interactivos que percibió en la obra de Judd y Morris, los cuales él agrupó. Para Fried, la teatralidad era un rasgo negativo, ya que implicaba que las categorías puras de la pintura y la escultura habían sido violadas: había ahora otra disciplina, el teatro que caía fuera del dominio de ambos. El “buen” arte modernista no era teatral. (págs. 58-59).⁸⁷

Esta crítica a la teatralidad de la experiencia se fundamenta en el hecho que el arte minimalista crea una “situación” de implicancia entre obra, espacio y espectador. Una situación que se ve atravesada por una condición temporal que determina la duración de la experiencia que el espectador tiene con la obra. Reiss comenta esta condición temporal diciéndonos:

[...]Esto es en contraste a la pintura o a la escultura modernista, que se pueden captar instantáneamente, mientras que el arte literalista se percibe a través del tiempo. La temporalidad, la idea de que la obra se revela a través del tiempo, es un factor de la instalación. El arte a escala de la sala debe ser explorado y atravesado para

⁸⁷ La traducción es mía: *Fried, a modernist critic, faulted Minimalism for its theatricality. Theatricality was the term he gave to the temporal and interactive aspects he perceived in the work of Judd and Morris, which he grouped together. For Fried, theatricality was a negative trait, for it implied that the pure categories of painting and sculpture had been violated: there was now another discipline, theater, that fell outside the domain of both. “Good” modernist art was not theatrical.*

ser captado, y esta exploración, por breve que sea, toma tiempo. (1999, pág. 60).⁸⁸

Este aspecto temporal unido a la complicidad del espectador son características esenciales que nos permitirán abordar y entender el problema de la instalación (arte).

Uno de los artistas que mejor reflejó la crítica de Michel Fried a la condición teatral del minimalismo fue Robert Morris. Este artista a principios de la década del sesenta emprendió un trabajo colaborativo y de experimentación con el *Judson Dance Theatre*⁸⁹. Como resultado de este trabajo, Morris creó en 1961 *Two Columns* una pieza a partir de la cual propone nuevas relaciones entre los objetos y el espectador a partir de un espacio determinado. La obra se compone de dos paralelepípedos a través de los cuales se establecen relaciones de escala partir de la figura humana (figura 3.66).

La realización de esta pieza llevó a Morris a desarrollar una serie de trabajos donde priman limpios volúmenes geométricos que invaden el espacio. Es el caso de *Untitled (Three L-Beams)*, obra presentada en el marco de la exposición *Primary Structure: Younger American and British Sculptors* (1966)⁹⁰ exposición curada por Kynaston Mcshine y realizada en el Jewish Museum de Nueva York.



3.66

Robert Morris (n.1931)
Two Columns,
1961 (reconstruido 1973).
Madera contrachapada, pintura.
243,8 x 60,9 x 60,9 cm;
Museum of Contemporary Art, Teheran, Irán.

Fuente imagen:
<https://theartstack.com/artist/robert-morris/two->

⁸⁸ La traducción es mía: *This is in contrast to modernist painting or sculpture, which can be grasped instantaneously, while literalist art is perceived over time. Temporality, the idea of the work revealing itself over time, is a factor for Installation art. Art on a room scale must be explored and traversed to be grasped, and that exploration, however brief, takes time.*

⁸⁹ En 1962 un grupo de coreógrafos fundó *Judson Dance Theatre* en Nueva York. Este colectivo buscaba explorar nuevas posibilidades de la danza-performance, en oposición al canon impuesto por la danza moderna. En la agrupación participaron de igual forma compositores, músicos y artistas visuales, destacando entre estos últimos los artistas Robert Rauschenberg y Robert Morris.

⁹⁰ *Primary Structure: Younger American and British Sculptors* es considerada una de las primeras exhibiciones del minimalismo en Norteamérica. En ella participaron los artistas Carl Andre, Dan Flavin, Sol Le Witt, Robert Morris, Donald Judd, entre otros.

La pieza de Robert Morris se componía de tres volúmenes en forma de “L”, hechos de igual tamaño, madera contrachapa y pintados de color gris. Los volúmenes fueron dispuestos en el piso del museo de manera que generaban una situación de totalidad que se vincula directamente con el espectador (figura 3.67). La luz, la disposición y el espacio de exhibición alteran la percepción de estos tres objetos, los cuales son percibidos por el espectador de tamaño distinto:



3.67

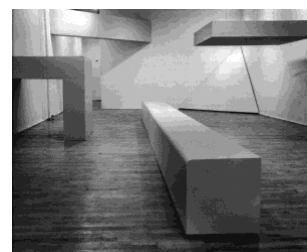
Robert Morris (n.1931)
Untitled (Three L-Beams),
 1965 (reconstruido 1969).
 Madera contrachapada, pintura,
 243,8 x 243,8 x 61 cm;
 Jewish Museum, Nueva York, Estados Unidos.

Fuente imagen:
<https://www.khanacademy.org>

Otra estrategia era adoptar la misma forma y repetirla varias veces, pero colocando cada una en una posición distinta, como en sus tres vigas en L, donde, al ver una de estas enormes eles tumbadas en el suelo, la segunda «de pie» y la tercera asentada sobre sus dos extremos, no tenemos la impresión de que su forma sea «idéntica». El efecto del espacio real dota a cada forma de un significado distinto según el modo en que la percepción de la atracción gravitatoria o de un destello luminoso modifique nuestra experiencia del peso y el grosor reales de los distintos “brazos”. (Foster, Krauss, Bois, & Buchloh, 2006, pág. 494).

Los autores se hacen parte de una lectura fenomenológica de la obra, que es leída no desde una autonomía sino desde la relación que esta genera con el espacio y el espectador.

El año 1964 Robert Morris presentó en la Green Gallery *Untitled* (1964), una obra que da continuidad a las investigaciones iniciadas con *Untitled*. La pieza se compone de siete volúmenes de madera contrachapada que se instalan estableciendo relaciones de escala con el espacio que la contiene (figura 3.68). Al respecto Simón Marchan Fiz (2001) citando a Robert Morris se refiere al problema de la escala diciendo:



3.68

Robert Morris (n.1931)
Untitled (Sin Título),
 1964.
 Madera contrachapada, pintura,
 dimensiones variables;
 Green Gallery, Nueva York, Estados Unidos.

Fuente imagen:
<https://ifacontemporary.files.wordpress.com>

La conciencia de la escala -scale- es una función de la

comparación hecha entre aquella constante, la dimensión del propio cuerpo y el objeto. El espacio entre el sujeto y el objeto está implicado en tal comparación ... Un objeto más grande incluye más espacio a su alrededor que el exigido por uno más pequeño. (pág. 104).

Esta relación de escala permite tomar conciencia de la arquitectura del espacio y de sus posibilidades. El uso no convencional por parte de Morris de las esquinas, techos, muros y suelo evidencian las conquistas del espacio llevadas a cabo por la vanguardia rusa, Kurt Schwitters y Marcel Duchamp.

La obra de Dan Flavin al igual que la de Robert Morris inaugura nuevas posibilidades de implicancia entre el espacio y el espectador. Su uso de la luz le ha permitido, a lo largo de su carrera, abordar problemas relacionados con la materialización, en tanto presencia física del tubo fluorescente, y por otro lado con la desmaterialización de la obra entendida desde la proyección de luz en el espacio (Foster, Krauss, Bois, & Buchloh, 2006). Es importante mencionar que este uso de un objeto de origen industrial verifica «un renovado interés por el Ready-made duchampiano.» (Krauss, 2002, pág. 242).

Entre los trabajos destacados realizados por Dan Flavin en esta línea podemos mencionar *The nominal three (to William of Ockham)* obra con la cual Flavin rinde un homenaje al monje franciscano y filósofo inglés William Ockham⁹¹. La pieza se organiza a partir de una secuencia de cinco tubos fluorescentes que invaden con su luz el espacio circundante de la Green Gallery. Esta “situación”, como Flavin prefería llamar a sus

⁹¹ William Ockham (1285-1349) fue un filósofo escolástico que propuso las bases del nominalismo y del pensamiento moderno. A través de esta obra Flavin alude a los postulados de Ockham a partir del cual se busca explicar un fenómeno a partir de un razonamiento que privilegia el principio de parsimonia, principio que queda claramente expresado en la obra de Flavin y los minimalistas.

trabajos, responde a un principio en donde prevalece la economía de medios y donde el significado atiende a la propia condición objetual de la obra (figura 3.69). Rosalind Krauss (2002) describe la obra de Flavin poniendo de relevancia su “resistencia al significado”:

Los tubos están montados en la pared en secuencias simples: un tubo aislado, un espacio, un par de tubos, otro intervalo de pared, otros tres tubos...El planteamiento adoptado por los escultores minimalistas se distingue por su empleo de una clase de objeto encontrado en virtud de sus posibilidades como elemento de estructura repetitiva. (págs. 240-241).

Por su parte, las diversas disposiciones espaciales que asume la pieza quedan constatadas en los registros hechos de la obra, situación que nos permite concluir que las obras no siempre fueron pensadas para un lugar específico, sino adaptadas a las condiciones existentes en el momento del montaje. En este punto vale la pena comentar una obra que se escapa de la norma al ser explícitamente pensada para un lugar, nos referimos a *Greens Crossing Greens (to Piet Mondrian who lacked Green)*, creada en 1966 para una sala del Stedelijk Van Abbemuseum en Eindhoven (figura 3.70). La obra se compone de dos estructuras hechas con tubos fluorescentes de luz verde que se asemejan a vallas de contención que en su disposición invaden el espacio del espectador. En igual sentido el emplazamiento diagonal de estas vallas rompe simbólicamente la retícula cartesiana y los principios cromáticos propuestos por Piet Mondrian en sus obras⁹².

⁹² En la lógica de Piet Mondrian el rojo, amarillo y azul son colores inorgánicos que representan el carácter absoluto en la pintura. Por su parte, el verde es un color rechazado por Mondrian ya que alude al mundo orgánico y perecedero.



3.69

Dan Flavin (1933-1996)
The nominal three (to William of Ockham),
1963-1964.
Cinco Tubos fluorescentes de luz blanca fría,
183 cm de altura, ancho variable;
Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York,
Estados Unidos.

Fuente imagen:
<https://www.guggenheim.org/>



3.70

Dan Flavin (1933-1996)
*Greens Crossing Greens (to Piet Mondrian who
lacked Green)*,
1966.
Tubos fluorescentes de luz verde, primera sección:
122 x 610, segunda sección: 61 x 670 cm;
Solomon R. Guggenheim Museum, Panza Collection,
New York, Estados Unidos.

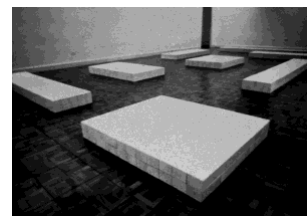
Fuente imagen:
https://www.guggenheim.org

Las estructuras lumínicas de Flavin pese a su condición objetual y tecnológica apelan a una condición efímera sustentada en el uso de la luz. Al respecto Julie Reiss (1999) constata

Su trabajo refleja su interés en usar tecnología y materiales industriales (tubos de neón) para crear una obra de arte. La luz crea un entorno y es efímero en el sentido de que solo necesita ser apagado para que desaparezca por completo. (pág. 56).⁹³

Esta condición efímera es excepcional en el arte minimalista considerando la condición objetual que ostentan estas obras.

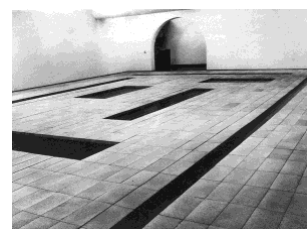
Carl Andre es otro artista minimalista que a partir del uso de materiales manufacturados descubre nuevos usos del espacio. En 1966 Andre presenta su trabajo *Equivalent* en la Tibor de Nagy Gallery de Nueva York. La pieza de carácter austero estaba compuesta por ocho volúmenes rectangulares que respetaban, en su construcción, la altura, masa y volumen, conservando su principio de equivalencia. Estas piezas fueron construidas a partir de ladrillos refractarios y emplazadas en el piso de la galería (figura 3.71). Un año después, el artista exhibió *8 Cuts* en la Dwan Gallery, una pieza compuesta por 1472 ladrillos refractarios que fueron dispuestos en el suelo dejando ocho espacios vacíos, que se traducen como cortes realizados por el artista en el espacio y a partir del propio material (figura 3.72). Mediante este gesto, Andre se apropia del espacio negativo de la galería, de igual forma como se apropió del espacio positivo en *Equivalent*.



3.71

Carl Andre (n.1935)
Equivalent,
1966.
120 ladrillos refractarios,
dimensiones variables;
Tibor de Nagy Gallery, Nueva York,
Estados Unidos.

Fuente imagen:
<http://www.rudedo.be>



3.72

Carl Andre (n.1935)
8 Cuts,
1967.
1472 ladrillos refractarios,
dimensiones variables;
Dwan Gallery, Los Angeles, Estados Unidos.

Fuente imagen:
<http://en.wahooart.com/>

⁹³ La traducción es mía: *His work reflects his interest in using technology and industrial materials (neon tubing) to create a work of art. The light creates an environment, and is ephemeral in the sense that all one need do is switch it off for it to vanish entirely.*

Tanto los ladrillos refractarios de Carl Andre como los tubos fluorescentes de Dan Flavin responden a un modelo de producción estandarizada que potencia la condición distanciada y objetiva de la obra minimalista. En respuesta a esta afirmación Rosalind Krauss (2002) nos comenta:

La producción en masa garantiza que cada objeto tendrá un tamaño y una forma idénticos, sin permitir relaciones jerárquicas entre ellos. Por tanto, las órdenes compositivas que estas unidades parecen demandar son los de la repetición o la progresión serial: órdenes sin focos lógicamente determinados ni límites externos impuestos desde dentro. (pág. 248)

El minimalismo a través de su modelo de producción no solo borra las fronteras entre pintura y escultura, sino también rompe con la autonomía del objeto artístico (la independencia del contexto) y la pureza de los medios artísticos (Bishop, 2005). La obra minimalista no responde a un tiempo y espacio trascendente -al que pertenece la pintura y escultura modernista- sino a un aquí y a un ahora definido por su entorno:

A través del minimalismo se buscó anular la trascendencia de la forma y sus relaciones de jerarquía y composición. El sentido de la obra no está en la obra sino en la relación de esta con el contexto, en su “significado contextual” (Foster, Krauss, Bois, & Buchloh, 2006)

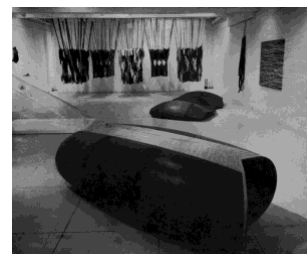
Los minimalistas establecen una relación contextual de carácter fenomenológico, a diferencia de los *environment* de Kaprow y Kineholz, que evidencia un vínculo con el contexto de carácter narrativo, expresivo y simbólico (Bishop, 2005). Finalmente, son estas cualidades las que el minimalismo intenta desenterrar a

través de una obra que se define bajo la sentencia “lo que ves es lo que ves”.

3.1.12. El espacio procedimental

En pleno apogeo del *Minimal Art*, la curadora y crítica de arte Lucy Lippard organizó la exhibición *Eccentric Abstraction*⁹⁴, una exposición que marcó el inicio del *Process Art*⁹⁵. Lippard, a través de esta muestra, reunió a un grupo de artistas que evidenciaban a través de su práctica artística un distanciamiento de los postulados más ortodoxos del minimalismo (figura 3.73). En las obras presentadas prevalece la vitalidad y sensualidad de las formas por sobre el pragmatismo racional del objeto minimalista. Los materiales no están en función de la construcción de un objeto abstracto y autónomo sino en función de relevar su propia condición material. En este sentido, los artistas optan por materiales de carácter industrial y natural en los que priman cualidades como lo blando, lo frágil, lo moldeable, lo translúcido y lo irregular. Las técnicas tradicionales son reemplazadas por procesos de transformación, en los cuales prevalecen principios como: la gravedad, el azar, lo perecedero, y la indeterminación.

Los artistas del *Process Art* redescubren a Pollock y su proceso de ejecución pictórico y a Oldenburg con sus *Soft Sculpture*, ambos artistas inauguraron un horizonte de trabajo donde prevaleció el proceso por sobre la obra acabada. A través de este



3.73

Eccentric Abstraction,
1966.
Registro fotográfico de la exposición;
Fischbach Gallery, Nueva York, Estados Unidos.

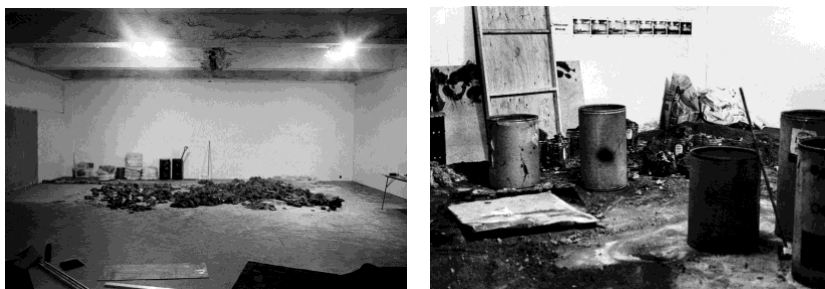
Fuente imágenes:
<http://www.art-rt.org/>

⁹⁴ La muestra se realizó el año 1966 en la Fischbach Gallery de Nueva York. En la muestra participaron los artistas: Alice Adams, Louise Bourgeois, Eva Hesse, Gary Kuehn, Bruce Nauman, Don Potts, Keith Sonnier y Frank Lincoln.

⁹⁵ Literatura especializada engloba el *Process Art* (Arte de Proceso) en lo que se denominó Postminimalismo o Antiforma. Destacado en este sentido es el ensayo *Anti-Form*, texto escrito por Robert Morris y publicó en 1968 en la revista *Artforum*. A través de este texto Morris pone de relieve la naturaleza de los materiales y el proceso de ejecución de la obra.

proceso, la práctica artística se convierte en un espacio de conocimiento y exploración continua que pone en tensión la obra en tanto objeto coleccionable y transable.

Hablar de *Process Art* es hablar de *Project Altered Daily* (1969), pieza emblemática de Robert Morris exhibida en 1969 en una bodega de propiedad de la Galería Leo Castelli⁹⁶. Durante 23 días este lugar se convirtió en un laboratorio de experimentación cuyo eje de trabajo fue la exploración de los materiales y la relación de estos con el espacio (figura 3.74).



3.74

Robert Morris (n.1931)
Project Altered Daily,
1969.

Tierra, arcilla, asbesto, algodón, agua, grasa, plástico, fieltro, madera, residuos de hilo, luces eléctricas, fotografías, grabadora, fotografía, izquierda Etapa 1, fotografía derecha Etapa 11, dimensiones variables; Leo Castelli Warehouse, New York, Estados Unidos.

Fuente imagen: <https://pbs.twimg.com>

Las notas escritas por Morris en torno a *Project Altered Daily* son citadas por Katia Schneller (2015) para constatar el proceso de trabajo desarrollado por el artista:

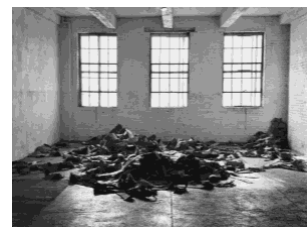
Viernes 28 de febrero de 1969, primer día de trabajo. Morris amontonó arcilla en el suelo y lo mezcló con agua, caminó sobre él descalzo, y luego, con la ayuda de una escoba empapada en agua diluida con arcilla, marcó

⁹⁶ El trabajo fue presentado en Leo Castelli Warehouse desde el 1 al 22 de marzo de 1969 (investigaciones posteriores indican que Morris inició el trabajo el 28 de febrero). El artista definió 12 etapas de trabajo que quedaron registradas en su bitácora y en el registro fotográfico realizado. Esta bitácora indica que Morris trabajaba en la pieza en las mañanas y en las tardes el espacio era abierto a los visitantes.

un cuadrado en la pared, que continuó en el suelo. Según su diario, luego ejecutó un cuadrado en el techo con estopa y grasa, un cuadrado que yacía más allá del marco de la fotografía titulada “Etapa 1” en el folleto de 1970. Viernes el 21 de marzo de 1969. Como se ilustra en la imagen “Etapa 11”, Morris continuó limpiando y el fotógrafo Steve Balkan alineó ocho fotografías ampliadas de los estados anteriores del trabajo a lo largo del muro, al lado del Signo “CPAD”. (págs. 7-9).⁹⁷

Morris actúa en el espacio con total libertad manipulando los materiales a partir de un itinerario que cambia día a día y que es fotografiado como parte del proceso. La fuerza entrópica del trabajo se deja sentir en el espacio y descoloca la percepción del espectador quien ya no está frente a un objeto limpio y abstracto de la primera etapa de Morris sino frente a un trabajo que es entendido como una posibilidad.

En diciembre del año 1968, dos meses antes de la exhibición de su trabajo *Project Altered Daily*, Robert Morris organizó la muestra *Nine at Leo Castelli*⁹⁸ en Leo Castelli Warehouse. En el contexto de esta exposición, Richard Serra presentó *Scatter Piece* (figura 3.75), una pieza hecha de tiras de caucho que fueron instaladas en el suelo de manera aleatoria. La “dispersión azarosa” es una estrategia común entre los artistas del *Process Art*, a partir de la cual el objeto desaparece en beneficio de la presencia física del material en su potencial disponibilidad. Al



3.75

Richard Serra (n.1938)
Scatter Piece.
 1968 (registro 2011).
 Tiras de caucho, barras de metal, alambres cubiertos
 de goma, 50.8 x 762.0 x 762.0 cm;
 Leo Castelli Warehouse, Nueva York, Estados
 Unidos.

Fuente imágenes: <https://sep.yimg.com>,
<https://www.diaart.org/>

⁹⁷ La traducción es mía: *Friday February 28th, 1969, first day of work. Morris piled clay on the floor and mixed it with water, walked on it barefoot, and then, with the aid of a broom soaked in diluted clay, marked a square on the wall, which he continued on the ground. According to his journal, he then executed a square on the ceiling with oakum and fat—a square which lay beyond the frame of the photograph entitled “Stage 1” in the 1970 leaflet. Friday March 21st, 1969. As illustrated by the “Stage 11” image, Morris continued to clean and the photographer Steve Balkan lined up eight enlarged photographs of the preceding states of the work along the wall, next to the “CPAD” sign.*

⁹⁸ En la muestra participaron: Giovanni Anselmo, Bill Bollinger, Eva Hesse, Stephan Kaltenbach, Bruce Nauman, Saret, Richard Serra, Keith Sonnier, Gilberto Zorio.

respecto, Morris (1993) en su artículo titulado *Anti-forms* nos comenta la relación entre herramientas y materiales:

En algunos casos, estas investigaciones pasan de la fabricación de cosas a la fabricación del material en sí mismo. A veces se hace una manipulación directa de un material determinado sin el uso de ninguna herramienta. En estos casos, las consideraciones de gravedad se vuelven tan importantes como las del espacio. El enfoque en la materia y la gravedad como medio da como resultado formas que no se proyectaron de antemano. Las consideraciones de ordenar son necesariamente casuales e imprecisas y no enfatizadas. Apilamiento aleatorio, apilamiento suelto, colgante, da forma pasajera al material. La probabilidad es aceptada y la indeterminación es implícita, ya que el reemplazo dará como resultado otra configuración. (pág. 46).⁹⁹

En respuesta a la cita, podemos afirmar que las herramientas surgen de las propias posibilidades que otorgan los materiales, al igual que su disposición en el espacio. Las disposiciones espaciales, en las obras de Morris y Serra de este periodo, se caracterizaban por una “dispersión antiformal” que reemplazaba el orden y la unidad compositiva del minimalismo, por un principio de entropía y transitoriedad.

La consolidación internacional del *Process Art* llegó de la mano de dos exposiciones realizadas el año 1969, nos referimos a *When Attitudes Become Form* y *Anti-Illusion: Procedures / Materials*¹⁰⁰. En relación a esta última exposición podemos

⁹⁹ La traducción es mía: *In some cases these investigations move from the making of things to the making of material itself. Sometimes a direct manipulation of a given material without the use of any tool is made. In these cases considerations of gravity become as important as those of space. The focus on matter and gravity as means results in forms that were not projected in advance. Considerations of ordering are necessarily casual and imprecise and unemphasized. Random piling, loose stacking, hanging, give passing form to the material. Chance is accepted and indeterminacy is implied, as replacing will result in another configuration.*

¹⁰⁰ La exposición fue curada por Marcia Tucker y James Monte y se realizó en el Whitney Museum of American Art, entre el 19 de mayo y el 16 de julio de 1969.

señalar que esta legitimó, en el contexto norteamericano, los principios postulados por Robert Morris en torno a la noción de Anti-forma. En respuesta a esta premisa los curadores Marcia Tucker y James Monte seleccionaron las obras que componían la muestra, colocando el acento en:

[...] los procesos de fabricación de las obras, en las cualidades físicas y táctiles de los materiales y en el hecho de que todos los trabajos fueran realizados *in situ*. Se potenciaba así el principio de que en la creación artística lo más importante era el acto de concebir y ejecutar una obra, incluso más que la naturaleza de los materiales empleados y que el carácter objetual de ésta. (Guasch A. M., 2009, pág. 178).

Esta noción de *in situ* incorpora lo temporal como parte esencial del proceso que desarrolla cada artista. Las propiedades de los materiales asumen un protagonismo que determina la conformación de cada obra.

Con la obra *Expanded Expansion* (1969), la artista Eva Hesse nos presenta una estructura orgánica que se asemeja a una cortina. La pieza fue fabricada en látex y estopa, y fue sostenida por barras de fibra de vidrio que apuntalan la pieza al muro. Los pliegues de la pieza marcan un ritmo que aligera su estructura y proyecta su escala y su absurda expansión expandida (figura 3.76). A través de esta obra, Hesse descubre las cualidades del material y su potencial expresivo, potencial que se traduce en un barroquismo que une lo pictórico y lo escultórico.

En una línea opuesta a Eva Hesse, Rafael Ferrer presenta su pieza *Hay, Grease, Steel*, un fardo de heno dispuesto en el piso, sobre el cual se colocan unos pesos de acero. El muro posterior fue manchado de grasa y heno a modo de demarcación del espacio. Una segunda parte del trabajo fue expuesta en el



3.76

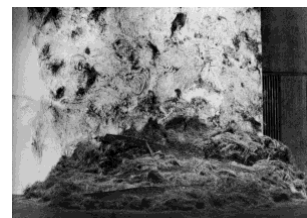
Eva Hesse (1936-1970)
Expanded Expansion,
1969.

Fibra de vidrio, resina de poliéster, látex, estopilla,
309.9 x 762 cm;
Whitney Museum of American Art, Nueva York,
Estados Unidos

Fuente imagen:
<http://bigeddyfilmfest.com/>

exterior del edificio donde se colocaron piezas de hielo sobre la rambla de acceso al museo, la pieza desapareció al segundo día de exhibición (figura 3.77).

Finalmente, y en vista de lo expuesto, podemos afirmar que el *Process Art* pone de relieve no solo el proceso por sobre la obra acabada sino también una nueva mirada en torno a los materiales y a su manipulación. Una mirada que se ve atravesada por nociones como: lo transitorio, el azar, la improvisación y lo sinestésico, nociones que trascienden a este movimiento, inaugurando uno de los tantos caminos que desarrollará la instalación (arte).



3.77

Rafael Ferrer (n.1933)
Hay Grease, Steel,
1969.

Fardo de heno, grasa, acero, dimensiones variables;
Whitney Museum of American Art, Nueva York,
Estados Unidos.

Fuente imágenes:
<http://www.rafaelferrerstudio.com/>

3.1.13. El espacio antropológico

En 1967 Germano Celant organizó la exposición *Arte Povera e IM Spazio* en la Galleria La Bartsca de Génova¹⁰¹. Posterior a la muestra se publicó en la revista *Flash Art* el artículo “Arte Povera: apuntes para una guerrilla”, escrito que asumirá con el tiempo la condición de manifiesto del naciente *povera*¹⁰², un movimiento del cual Aurora Fernández (1999) afirma:

No querían circunscribirse a un lenguaje, a ningún estilo. No pintan, no hacen esculturas, tienen un cierto afán por desmaterializar la obra, parecen interesados por llegar a una tabla rasa desde donde comenzar a implicarse con el acto creativo aprovechando cualquier aspecto

¹⁰¹ En la muestra participaron los artistas Giovanni Alseldo, Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Giulio Paolini y Pino Pascali. Dos meses antes los críticos Alberto Boatto y Maurizio Calvesi presentaron la muestra *El espacio de los elementos: fuego, imagen, agua, tierra*, en la galería L'Attico en Roma.

¹⁰² El Arte Povera encontró sus antecedentes en las obras de los artistas Alberto Burri, Luciano Fontana y Piero Manzoni. Estos artistas que proponen el uso de nuevos materiales a partir de una revisión crítica del quehacer pictórico y escultórico durante la década del cincuenta y sesenta. Es importante constatar que el término *povera* es tomado por Celant del dramaturgo polaco Jerzy Grotowski, quien a fines de los cincuenta crea su “teatro pobre”.

insignificante de la experiencia, cualquier material, cualquier acto poético que pueda cristalizarse en un gesto compartido con el espectador. (pág. 11).

Son artistas que se oponen al ideario estético propuesto por el *minimalismo* y el *arte pop*¹⁰³, ellos «[...] reivindican el ser más que el hacer; el compromiso del artista estaría ligado a una concepción antropológica del gesto creativo.» (Fernández, 1999, pág. 11). Esta mirada antropológica es entendida por los artistas como una manera integral de comprender al hombre en su relación con la sociedad, la cultura y la naturaleza. A través de estos vínculos el espacio se transforma en un campo de experimentación y reflexión en torno al hombre y su contexto. En este sentido podemos señalar que la obra *povera* surge:

[...] como una prolongación de una objetualidad ligada a la estética del desperdicio, como un ready-made subtecnológico y romántico opuesto al hipertecnologismo de una sociedad deshumanizada y consumista, como un arte reivindicador de una microemotividad y de una nueva subjetividad. (Guasch A. M., 2009, pág. 181).

Mediante esta “microemotividad”, ciertas obras pasan de la objetualidad a la acción¹⁰⁴ y materializan una reflexión compartida de implicancias antropológicas. Ese es el caso de la obra realizada por Jannis Kounellis en la Galería L’Attico titulada *Senza titolo. Dodici cavalli vivi* (1969). La pieza contempló la introducción de doce caballos en la sala, los que fueron sujetos a las paredes de la sala (3.78). A través de esta



3.78

Jannis Kounellis (1936-2017)
Senza titolo. Dodici cavalli vivi.
1969.

Doce caballos vivos, dimensiones variables;
Galeria L' Attico, Roma, Italia.

Fuente imagen:
<http://lembanzas1.blogspot.com/2017/02/muere-jannis-kounellis-uno-de-los.html>

¹⁰³ Existe una correspondencia entre los artistas *povera* y los *posminimalistas* como Eva Hesse, Robert Morris y Rafael Ferrer.

¹⁰⁴ En 1968 se presentó *Povera+Azioni Povere* en el Arsenale Antica República, en Amalfi. Esta muestra exhibió obras y acciones efímeras que definieron el marco de acción este movimiento.

obra Kounellis buscó poner en tensión la representación del caballo a lo largo de la historia del arte y la presentación de este en su cruda naturaleza. Naturaleza que sin lugar a dudas interpeló a un espectador habituado de los artificios y al distanciamiento que ofrece la representación.

Dentro de las características del *arte povera* debemos mencionar el uso de materiales orgánicos que evidencian su carácter efímero. Carácter efímero que se une a una manufactura de carácter artesanal que prescinde de las tecnologías a favor de un hacer intuitivo y empírico.

La diversidad de propuestas desarrolladas por los artistas *povera* tiene en común un diálogo permanente con el espacio a partir de una objetualidad que responde a un carácter orgánico y poético, que revisita críticamente los hitos de la cultura occidental. «[...] lo que hace que la obra de los italianos a menudo resulte tan poética, es su capacidad única de fusionar las súbitas epifanías de la memoria histórica con la crítica radical del presente.» (Foster, Krauss, Bois, & Buchloh, 2006, pág. 513). Bajo esta lógica la obra de Michelangelo Pistoletto *Venere degli Stacci* (1967) pone en diálogo entre pasado y presente desde una poética del desecho. La pieza contempla una copia de la *Venus con manzana*, del escultor neoclásico danés Bartel Thorvaldsen (1770-1844). Esta se nos presenta de espaldas junto a un cúmulo de coloridas prendas de ropa usada (figura 3.79). El pasado clásico que representa esta escultura se contamina de un presente caótico que acumula los restos de una memoria sin cuerpo.

Otra obra destacada de Pistoletto es *Labertino* (1969), pieza que propone la participación activa del espectador a través del recorrido espacial de un sinuoso laberinto hecho de cartón. El



3.79

Michelangelo Pistoletto (n.1933)
Venere degli stacci,
1967 (reconstrucción 1974).
Mármol, ropa usada,
212 x 340 x 110 cm;
Tate Modern, Londres, Reino Unido.

Fuente imagen:
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/pistoletto-venus-of-the-rags-t12200>

mítico laberinto de Dédalos ya no esconde al Minotauros sino la memoria de un espacio ancestral que el artista italiano reconstruye incorporando la arquitectura del lugar (figura 3.80).

Al respecto, Josu Larrañaga (2001) afirma:

Aquí, el espectador / usuario habita y genera el espacio de arte, modifica el espacio cotidiano y lo transforma en espacio artístico, incluyéndose él mismo dentro de aquél. Al entrar a formar parte de aquello que ha sido presentado como forma artística, actúa él mismo como arte, desdoblándose entre observador y representación (pág. 45).

Laberinto es una obra que en su fragilidad moldeable permite una interacción que posibilita la existencia de la obra en un aquí y un ahora. El artista *povera* es para Celan un “alquimista” que se aleja de la tecnología y los convencionalismos para abrazar la libertad de las ideas que se materializan en un gesto frágil y pobre que se nutre de la contingencia.



3.80

Michelangelo Pistoletto (n.1933)
Laberinto,
1969 (reconstrucción 2010).
Cartón corrugado, dimensiones variables;
Art Basel 2010, Basilea, Suiza.

Fuente imagen:

<https://www.telegraph.co.uk/culture/culturepicturegalleries/7830850/Art-Basel-2010-in-pictures.html?image=11>

Los artistas *povera* a través de sus trabajos se sumergen «[...] en el flujo de la vida y dar cuenta de la precariedad de lo inmediato, despojarse de lo aprendido[...], e intentar reencontrarse con lo originario perdido.» (Fernández, 1999, pág. 27). Esta vuelta a los orígenes genera un reencuentro con los materiales y su poética: el agua, el fuego, la tierra, el aire, el carbón y otras materias primas a través de las cuales proponen un hacer que se fundamenta en lo efímero, lo procesual, lo indeterminado, lo precario, en definitiva, estos artistas nos proponen volver a una experiencia primigenia y directa con el mundo.

En una óptica distinta a Pistoletto, Luciano Fabro centra su mirada en el vínculo entre objetualidad y arquitectura. En 1969 Fabro inició su serie *Piedi*, conjunto de columnas zoomorfas construida a partir materiales suntuosos como cristal de Murano, seda, mármol, entre otros (figura 3.81). Estas columnas definen el espacio desde la frágil y suntuosidad que reflejan los materiales, materia prima que de igual forma permite a Fabro repensar en el barroco desde lo monumental a lo orgánico.

En síntesis, el *arte povera* aborda el espacio desde una mirada antropológica donde los materiales manifiestan su esencia poética y efímera, con el objetivo de dar cuenta de un presente que dialoga con el pasado.

3.1.14. El espacio tautológico

En paralelo a estas búsquedas esenciales y empíricas surge a mediados de los sesenta el *arte conceptual*¹⁰⁵, un movimiento que propone la supremacía del signo lingüístico por sobre el

¹⁰⁵ La noción de arte conceptual fue empleada por primera vez por el artista *Fluxus* Henry Flynt en su ensayo *Art Concept* de 1961.

signo visual, poniendo de relieve la propia desmaterialización de la obra. Este camino se inicia con Marcel Duchamp a partir de sus reflexiones en torno a la obra como un gesto intelectual, gesto que pone en tensión la técnica y la propia materialización de la obra de arte.

Dentro de los antecedentes del arte conceptual podemos mencionar las reflexiones de Ad Reinhardt en torno al principio tautológico “del arte en tanto arte”. Un arte que se piensa y refiere a sí mismo. En igual sentido, y no menos importante, fueron los aportes del minimalismo a través del pensamiento de Sol LeWitt¹⁰⁶, quien pone en crisis los principios formalistas relevando la idea como fundamento epistemológico de la obra. Al respecto Lewitt afirma:

El arte es, de una manera general, independiente de la habilidad del artista y de su maestría técnica. El objetivo del artista conceptual es hacer que su trabajo sea mentalmente interesante para el espectador, lo cual equivale a que sea emocionalmente neutro. (Guasch A. M., 2017, pág. 168).

A través de sus reflexiones LeWitt, pone de relieve la idea como motor generador de la obra de arte. Idea que para los artistas conceptuales se hace comunicable mediante palabras, fotografías, documentos, videos y acciones. El que sean comunicables no implica que sean realizables, situación que permite pensar la obra solo como un enunciado no realizable o por el contrario un enunciado realizado por otro. Es el caso de su serie *Wall Drawing*, la obra se estructura a partir de un patrón de

¹⁰⁶ Sol LeWitt publica dos textos fundamentales para el arte conceptual *Paragraphs on Conceptual Art* (1967) y *Sentences on Conceptual Art* (1969). De igual forma su escritura se ve influida por los postulados de Ludwig Wittgenstein y su filosofía del lenguaje.

líneas que son dibujadas directamente al muro a partir de cuatro direcciones (vertical, horizontal, diagonal derecha y diagonal izquierda). La pieza fue realizada por terceros, situación que puso en cuestión la autoría de obra relevando la idea por sobre la ejecución de la obra. A través de estos dibujos *in situ*, LeWitt propone de igual forma una obra que se integra a la arquitectura a partir de un gesto mecánico y anónimo que refuerza la condición procesual y conceptual de la pieza.

Uno de los principales ideólogos del arte conceptual es sin lugar a dudas Joseph Kosuth quien en su doble militancia consolidó los principios teóricos del movimiento¹⁰⁷. Kosuth confirma la condición tautológica del arte declarando “art as idea as idea”. postulado desde donde la obra se entiende como una “proposición analítica” que es creada para ampliar el conocimiento al interior del campo del arte.

En 1965 Kosuth creó *One and Three Chairs*, pieza compuesta por una silla plegable de madera, su registro fotográfico y la definición de silla obtenida de un diccionario (figura 3.81). El artista nos propone tres maneras de abordar la noción de silla: el objeto, su registro y su definición. Kosuth reúne estos registros con el objetivo que el espectador decodifique el sentido de la obra bajo la impronta del museo. Signo, significante y significado nos permiten pensar la obra como una construcción lingüística (F. Saussure) inserta en el campo del arte.

En 1971 Kosuth exhibió *The Eighth Investigation, Proposition Three* en la Galería Castelli, una instalación compuesta por relojes, mesas y archivadores que contiene temas vinculados al



3.81

Joseph Kosuth (n.1945)
One and Three Chairs,

1965.

Silla plegable de madera, fotografía montada de una silla y ampliación fotográfica de la definición del diccionario de “silla”,
Silla 82 x 37.8 x 53 cm, fotografía 91,5 x 61.1 cm,
panel de texto 61 x 76.2 cm;
Museum of Modern Art, Nueva York, Estados Unidos.

Fuente imagen:
https://www.moma.org/learn/moma_learning/joseph-kosuth-one-and-three-chairs-1965/

¹⁰⁷ Joseph Kosuth escribe en 1969 su afamado texto *Art after Philosophy*, escrito que afianza teóricamente el surgimiento del arte conceptual, desde una mirada que sintetiza los aportes de Wittgenstein, Duchamp y Ad Reinhardt.

arte, la cultura y el lenguaje. El público es invitado a leer y relacionar el material textual y temporal presente en el espacio. A partir de este trabajo el público genera nuevos significados a partir de un ejercicio de interrelación lingüística donde el intelecto se sobrepone a la precepción (figura 3.82).



3.82

Joseph Kosuth (n.1945)
The Eighth Investigation, Proposition Three,
 1971.
 12 carpetas de hojas sueltas, mesa, 12 sillas plegables, 24 relojes eléctricos que funcionan con baterías,
 304 x 426 x 762 cm;
 Castelli Gallery, Nueva York, Estados Unidos.

Fuente imagen: <https://www.castelligallery.com/history/4e77.html>

En una línea menos lingüística pero más crítica con la institucional, Michael Asher realizó su pieza *Pomona Collage Project* (1970), obra que buscó transformar la arquitectura de la galería a través de la incorporación de nuevos muros que generaron dos espacios triangulares conectados entre sí. Asher a su vez quitó las puertas de la galería con el fin de abrir el espacio hacia el exterior (figura 3.83). A través de esta modificación la galería se mantuvo abierta durante todo el día, situación que generó que el sonido y la luz natural invadiera el espacio, transformando lo habitual en algo inhabitual. Asher eliminó la condición material de la obra, potenciado la



3.83

Michael Asher (1943-2012)
Pomona Collage Project,
 1970.
 Estructura de madera, paneles de yeso,
 dimensiones desconocidas;
 Gladys K. Montgomery Art Center, Pomona
 College, California, Estados Unidos.

Fuente imagen:
<https://www.pomona.edu/museum/sites/museum/pomona.edu/files/images/exhibitions/hal-glicksman-ss-4.jpg>

experiencia fenomenológica del espectador en el espacio.

Su entendimiento de lo conceptual, en este sentido, pasa por lo empírico y no por lo lingüístico. El espacio de exhibición es abierto a la exploración de sus propios límites formales y teóricos.

Mel Bochner es otro artista conceptual que a fines de los sesenta realizó la obra *Piezas de Medición* (1969), obras in situ a través de la cual traza las mediciones reales del lugar reglando el espacio bajo la norma cartesiana. Bochner mide puertas, ventanas, vanos y cornisas con el fin de establecer relaciones antropométricas con el espacio (figura 3.84).



3.84

Mel Bochner (1940)
Sala de Medición,
1969 (reconstruida 2007).
Cinta adhesiva negra, Letraset,
Dimensiones variables;
Domaine de Kerguehenec, Morbihan, Francia.

Fuente imagen:
<http://www.melbochner.net/exhibitions/domaine-de-kerguehenec-2007/>

Bochner nos propone una obra que se apropia de la sala de una manera tenue invitando al espectador a verificar las relaciones lógico-matemáticas propuestas por el artista: «Lo que tiene en común el arte con la lógica y las matemáticas es que es una tautología.» (Guasch A. M., 2017, pág. 171).

Si la obra de Brochner es una proposición matemática, la obra de Marcel Broodthaers es una proposición cultural orientada a pensar el sistema del arte y sus relaciones. En este contexto, Broodthaers creó en 1968 el *Musée d'Art Moderne-Départament des Aigles, Section siglo XIX*, pieza cuya primera versión ocupó las dependencias de su departamento en Bruselas. Mediante cajas de embalaje, postales de obras emblemáticas del siglo XIX textos y proyecciones, el artista crea un espacio ficticio que parodia la institución museal (figura 3.85). En este contexto el proyecto se asume como un espacio de reflexión crítica que potenció el debate en torno a las relaciones entre arte y sociedad. Broodthaers, en su papel de artista-curador, propuso la creación de un museo sin colección ni espacio físico, que itineró a lo largo de cinco años por galerías, museos y espacios privados. Entre sus muchas sedes transitorias cabe destacar la propuesta presentada en 1972 en el Kunsthalle de Düsseldorf bajo el nombre *Musée d'Art Moderne- Département des Aigles, Section des Figures*. El elemento organizador en esta versión fue el águila y sus alusiones culturales, históricas y simbólicas, las que se hicieron presentes a través de obras de arte, objetos diversos y documentos prestados por museos y coleccionistas privados. Estos objetos no fueron organizados bajo lógicas temporales o geográficas sino más bien bajo una premisa que priorizó el origen cultural de estos y sus connotaciones (figura 3.86). Por su parte la identificación de estas piezas rompe la lógica museográfica al anunciar irónicamente y en tres idiomas la sentencia *Ceci n'est pas un objet d'art* (esto no es una obra de arte). Mediante esta afirmación el artista belga reafirmó su crítica a la institución y a su discurso decimonónico desvinculado de la realidad.



3.85

Marcel Broodthaers (1924-1976)
Musée d'Art Moderne-Départament des Aigles,
1968.

Embalajes de madera, tarjetas, inscripciones,
dimensiones desconocidas;
Casa-taller del artista, Bruselas, Bélgica.

Fuente imágenes:
<https://dg19s6hp6ufoh.cloudfront.net/pictures/15412/large/8869594.jpeg?1337191747>



3.86

Marcel Broodthaers (1924-1976)
Musée d'Art Moderne-Départament des Aigles, section des Figures,
1972.

Objetos diversos, dimensiones variables;
Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf, Alemania.

Fuente imagen:
<http://studydroid.com/imageCards/14/78/card-37987038-front.jpg> <http://umbigomagazine.com/wp-content/uploads/2018/09/4Fig.-04.jpg>

Las prácticas conceptuales aquí presentadas nos proponen abordar el espacio desde una relación cifrada y tautológica con este espacio, una relación donde el espectador pone de relieve su intelecto por sobre su experiencia corporal con el espacio.

3.2. Genealogía de la instalación (arte): Latinoamérica

Para construir una genealogía de la instalación (arte) en Latinoamérica es necesario remitirse a la segunda mitad del siglo XX, periodo en el cual la contingencia política y el progreso económico marcaron la modernización de las escenas artísticas, fenómeno que tuvo como objetivo la ruptura del canon mimético a luz de los hallazgos vanguardistas.

Previo al análisis de este periodo y a modo de introducción proponemos revisar la obra de tres artistas que exploraron las posibilidades espaciales y objetuales a partir de su obra, nos referimos a los artistas David Alfaro Siqueiros, Armando Reverón y Gyula Kosice.

Durante la primera mitad del siglo XX el Movimiento Muralista Mexicano rompe con el modelo académico impuesto en el siglo XIX con el fin de instalar una nueva mirada que integra la identidad latinoamericana y el discurso de carácter político-social. En este contexto la triada de muralistas compuesta por Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros marcaron el comienzo de una escuela que se hizo parte del espíritu revolucionario de la época, iniciando el camino hacia la modernidad.

La pintura mural mexicana es el resultado, tanto de cambio en la conciencia social que fue la Revolución Mexicana, como del cambio en la conciencia estética que fue la revolución artística europea del siglo XX. (Traba, 1994, pág. 13).

Un caso interesante dentro del muralismo mexicano es la obra de Siqueiros titulada *La marcha de la humanidad en la tierra hacia el Cosmos. Miseria y Ciencia*, una monumental pieza mural creada in situ para el Foro Universal del Edificio Polyforum Siqueiros¹⁰⁸. En esta obra se funde arquitectura, pintura y escultura con el fin de narrar la lucha de la humanidad por alcanzar la libertad, la justicia y el bienestar. Mediante planos abstractos y figuras expresivas, Siqueiros construye una gruta donde sus “escultopinturas” apelan al barroquismo volumétrico que se ve acentuado por una perspectiva que integra al espectador en el espacio (figura 3.87).

Esta experiencia envolvente se completa con la presencia de una plataforma giratoria de 24 metros de diámetro emplazada en el piso del foro y a través de la cual Siqueiros comprueba su teoría de la “poliangularidad”, un sistema geométrico creado para proporcionar diversos puntos de vista a partir de la movilidad del espectador dentro del espacio pictórico.

Dentro de esta modernidad temprana en el arte latinoamericano, la obra del artista venezolano Armando Reverón (1889-1954) ocupa un lugar relevante como iniciador de la objetualidad en Venezuela. En 1921 este artista, formado en la tradición académica, se traslada a vivir a la localidad costera de Macuto, reviviendo el mito del buen salvaje encarnado por Paul Gauguin. En este contexto Reverón junto a su mujer Juanita Ríos creó su obra habitable *Castillete*, una pieza de sitio específico realizada con materiales naturales y de desecho y que el artista construyó



3.87

David Alfaro Siqueiros (1896-1974)
La Marcha de la Humanidad en la Tierra y hacia el Cosmos. Miseria y Ciencia,
 1966-1971.
 Mural, pintura acrílica, piroxilina, aerógrafo,
 estructuras de cemento, hierro, 2400 metros
 cuadrados;
 Polyforum Cultural Siqueiros, Ciudad de México,
 México.

Fuente imagen:
<http://designaholic.mx/>

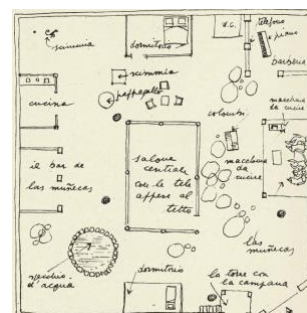
¹⁰⁸ El Polyforum es un espacio multicultural encargado por el empresario Manuel Suárez y diseñado por el arquitecto mexicano Guillermo Rosell, para albergar la obra escultopictórica de David Alfaro Siqueiros. En el exterior doce paneles cubren la estructura en dodecaedro del edificio. En su interior se instala una pieza mural de más 8700 metros cuadrados que cubre la totalidad del Foro Universal.

a lo largo de su vida. El artista venezolano no solo creó un hábitat sino también los objetos que inundan y dan sentido a este espacio. Entre estos objetos destacamos sus enigmáticas muñecas de trapo confeccionadas a escala real y a la cual el artista dio la doble función de modelos de sus pinturas y actrices de sus improvisadas representaciones (figura 3.88). Al respecto el pintor Antonio Berni (1977) comenta:

Reverón había levantado un escenario insólito donde montaba, con su intuición de iluminado, los "happenings" frente a los ojos y oídos de espectadores que los tomaban como una bufonada envuelta por los sonidos confusos de los cascabeles de la locura. (pág. 46).

Reverón personalizó a cada una de sus muñecas mediante nombres y vestimentas especiales que definían la personalidad de estos silenciosos habitantes del *Castillete* (figura 3.89). Al respecto el propio artista comenta: «Me ha gustado el mundo de lo fantástico, de muñecas que son como personajes vivos pero que no hablan, solo miran. Soy yo quien habla. Me miran y me escuchan.» (Reverón, 2007).¹⁰⁹

El sistema constructivo del *Castillete* se asemeja al empleado por Kurt Schwitters en Merzbau, una obra desarrollada a través del tiempo y a partir de materiales residuales. Sin embargo, Reverón va un paso más adelante al integrar en este ambiente el espacio interior y exterior, generando una pieza de sitio específico. De igual modo, podemos señalar que sus muñecas y objetos evidencian un vínculo con el trabajo de artistas como Hans Bellmer y Edward Kienholz.



3.88

Armando Reverón (1889-1954)
Planta y vista interior del Castillete,
 s/f.
 Registro fotográfico;
 Colección Fundación Museos Nacionales,
 Caracas, Venezuela.

Fuente imagen:
<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2007/reveron/flash.html>



3.89

Armando Reverón (1889-1954)
Muñecas,
 1940.
 Objetos, fibra sintética, textil, alambre, fibra de algodón, papel impreso, yute, pigmento,
 159 x 50 cm;
 Colección Fundación Museos Nacionales,
 Caracas, Venezuela.

Fuente imagen:
https://www.moma.org/calendar/exhibitions/11/installation_images/1999?locale=es

¹⁰⁹ La traducción es mía: *I have liked the world of the fantastic, of dolls that are like living characters but do not speak. They only look. It is I who speak. They look at me and listen to me.*

A partir de estos puentes, podemos afirmar que Reverón se instala sin quererlo en el seno de las vanguardias convirtiéndose en un artista pionero que actúa desde su condición de “outsider”. En una línea opuesta a Reverón, el trabajo del artista de origen eslovaco Gyula Kosice propone una nueva mirada centrada en la relación entre arte y tecnología. Este vínculo se concretiza en 1946 con el surgimiento del grupo de Arte Madí,¹¹⁰ en Argentina. Este grupo estuvo liderado por el Kosice e integrado por los artistas Martín Blaszko, Rhod Rothfuss y Carmelo Arden Quin. A través del manifiesto, publicado en 1947, estos artistas ponen de relieve la invención técnica y la libre creación en oposición a los movimientos imperantes, los cuales dan cuenta del carácter ilusionista y expresivo de la obra. Madí apela a un arte nuevo que en definitiva «domine el espacio y el tiempo en todos sus sentidos y la materia hasta sus últimas consecuencias.» (Kosice, Rothfuss, & Quin, 1947, pág. 2).

En paralelo al surgimiento del grupo Madí, Kosice creó su *Escultura Lumínica Madí* (1946), una pieza hecha a partir de gas neón y a través de la cual el artista exploró por primera vez las posibilidades expresivas de la luz y las nuevas tecnologías. Kosice se apropia de un recurso propio de la publicidad para crear una imagen abstracta que es la antítesis del letrero luminoso que por esa época comenzaba a invadir las ciudades latinoamericanas (figura 3.90).

Mediante *La ciudad Hidroespacial* (1946-1972), Kosice amplía



3.90

Gyula Kosice (1924-2016)
Escultura Lumínica Madí
 1946
 Neón, madera pintada y plexiglas
 64 x 47 x 17 cm
 Musée National d'Art Moderne, Paris, Francia.

Fuente imagen:
<http://vabien.blogspot.com.es/>

¹¹⁰ Un hito importante en este proceso de modernización es el lanzamiento en 1944 de la revista *Arturo*, publicación a partir de la cual un grupo de artistas y poetas abogan por la “invención” de un arte puro y concreto que se opone al ilusionismo figurativo del arte imperante. Las desavenencias de los grupos dieron origen a tres grupos que recogen los principios de esta publicación: Asociación Arte concreto-Invención (1945), Movimiento de Arte Madí (1946) y Preceptismo (1949).

su búsqueda hacia la arquitectura utópica proponiendo una reflexión en torno al crecimiento de la población y la necesidad de proponer nuevos espacios habitables. Para el grupo Madí la arquitectura se entiende como un ambiente de formas móviles y desplazables (Kosice, Rothfuss, & Quin, 1947). Kosice en este sentido se opone a la funcionalidad de la arquitectura imperante en ese momento. Para él la tecnología y la ciencia son los medios a partir de los cuales se podrán diseñar estas nuevas formas de habitar.

La pieza se compone de un conjunto de volúmenes hechos en acrílico a partir de formas curvas y convexas. Estas estructuras están alternadamente suspendidas desde el techo conformando un ambiente ingrávito que se ve acentuado por la luz y por el color azul que invade el espacio (figura 3.91).



3.91

Gyula Kosice (1924-2016)
La ciudad Hidroespacial,
1946-1972.
Ambiente, acrílico, pintura, metal, luz, dimensiones variables;
The Museum of Fine Arts Houston, Houston, Estados Unidos.

Fuente imagen: <https://www.mfah.org/art/detail/97271>

El espectador es invitado a circular entre estos hábitats flotantes en los que resuenan los ecos utópicos del constructivismo ruso.

A través de la obra de estos tres artistas es posible trazar la trayectoria del arte experimental y crítico en Latinoamérica, un arte que a lo largo de la década de los sesenta se hace parte de los cambios sociales y políticos de un continente que se bate entre regímenes autoritarios y utopías revolucionarias.

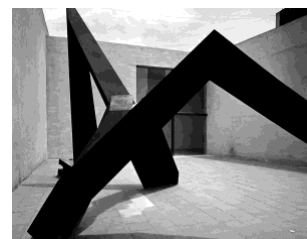
3.2.1. El espacio abstracto-constructivo

A fines de la década de los cuarenta llega a México el artista de origen alemán Mathias Goeritz, precursor de la abstracción constructivista. Entre 1952 y 1953 Goeritz realizó uno de sus trabajos más emblemáticos *Ataque o la Serpiente de el Eco* (figura 3.92). Mediante esta obra el artista buscaba aunar arte y arquitectura a través de una experiencia emocional¹¹¹ con el espacio, experiencia que rompía con la funcionalidad y racionalidad imperante en la arquitectura moderna:

Fue diseñado como una estructura poética cuya disposición de corredores, techos, muros, recintos y vanos llevaban a sus visitantes a reflejar su experiencia del espacio en un acto emocional; este concepto desafiaba los intereses dominantes del Funcionalismo en la arquitectura durante este momento. (Museo Experimental El Eco, 2013).

El artista buscó dotar al espacio de nuevos significados a través de una integración de las artes que permitiera conmover y transformar el espíritu del hombre moderno.

La escultura Goeritz evoca la monumentalidad del muralismo y el legado iconográfico del arte precolombino, referencias a partir de las cuales el artista instala la abstracción geométrica en



3.92

Mathias Goeritz (1915-1990)
Ataque o la Serpiente de El Eco
1953.

Metal pintado,
428 × 874 × 407 cm;
Museo Experimental El Eco, Ciudad de México, México.

Fuente imágenes:
<https://edpaarquitectura.wordpress.com>

¹¹¹ En 1953 Mathias Goeritz publica su “Manifiesto de la Arquitectura Emocional” afirmando que la arquitectura tiene como función generar emociones en el hombre.

la escena mexicana. Este volumen fue instalado en unos de los patios del Museo Experimental El Eco, con el fin de integrarse a la arquitectura del edificio. Al respecto Goeritz señala:

La escultura, como por ejemplo la Serpiente del patio, tenía que volverse construcción arquitectónica casi funcional (con aperturas para el ballet) -sin dejar de ser escultura- ligándose y dando un acento de movimiento inquieto a los muros lisos. (Eco, Museo Experimental el, 1953).

A través de esta integración se buscaba confrontar al público con una totalidad (Gestalt) que invadiera el espacio del espectador, potenciando una experiencia corporal y espacial con la obra.

Esta experiencia corporal del espacio es de igual forma abordada por la danza a partir de la experiencia desarrollada por el coreógrafo norteamericano Walter Nicks y su compañía¹¹²

La *Serpiente de El Eco* en su vinculación con la arquitectura se transforma en una unidad indivisible a través de la cual tomamos conciencia de nosotros mismos en relación a la obra y al espacio que esta ocupa.

Catorce años más tarde y en clara sintonía con la obra de Goeritz, el artista argentino Norberto Puzzolo realizó su obra *Estructura II* (1967), trabajo que formó parte de la muestra *Estructuras Primarias II*¹¹³. A través de estilizados volúmenes geométricos Puzzolo apuntala simbólicamente la arquitectura de

¹¹² Nicks presentó en 1953, en el marco de la inauguración del museo, una pieza donde los bailarines exploran las posibilidades del espacio y la obra como una forma de materializar el ideal de integración plástica propuesto por Goeritz

¹¹³ La exposición *Estructura Primarias II* fue curada por Jorge Glusberg y exhibida en Sociedad Hebraica de Buenos Aires entre el 27 de septiembre y el 21 de octubre de 1967. Muestra, en palabras de Luis Camnitzer, surgió como un homenaje al curador Kynaston Mcshine quien en 1966 realizó la exposición *Primary Structure: Younger American and British Sculptors* en el Jewish Museum de Nueva York.

la sala generando un espacio, que pese a los obstáculos que presenta invita al recorrido (figura 3.93).

Según María Elena Lucero «Las Estructuras de Puzzolo se erigieron como paisajes minimalistas que detentaron una manifiesta corporeidad, reforzando los lazos entre arte y vida, obra y tránsito cotidiano, superando la mera noción de apariencia nimia y primaria» (Lucero, 2013, párr. 6). El evidente vínculo con el minimalismo lo hace precursor en Argentina de una mirada que potencia los vínculos entre obra, espacio y espectador.

Contemporánea a la obra de Puzzolo, Helena Escobedo creó en el contexto del *II Salón Independiente*¹¹⁴ la obra *Corredor Blanco* (1969), una obra de carácter efímero que potenciaba su vínculo con la arquitectura. La pieza se estructuró a partir de una secuencia modular de planos curvos y horizontales que reforzaban, a través de una iluminación específica, la profundidad del espacio (figura 3.94).



3.93

Norberto Puzzolo (n.1948)
Estructura II,
 1967 (reconstrucción 2004).
 Madera, pintura sintética gris,
 180 x 350x 170 cm;
 Museo Castagnino-Macro, Rosario, Argentina.

Fuente imagen:
<http://castagninomacro.org/page/obra/id/826/Puzzolo%2C-Norberto/Estructura-II>



3.94

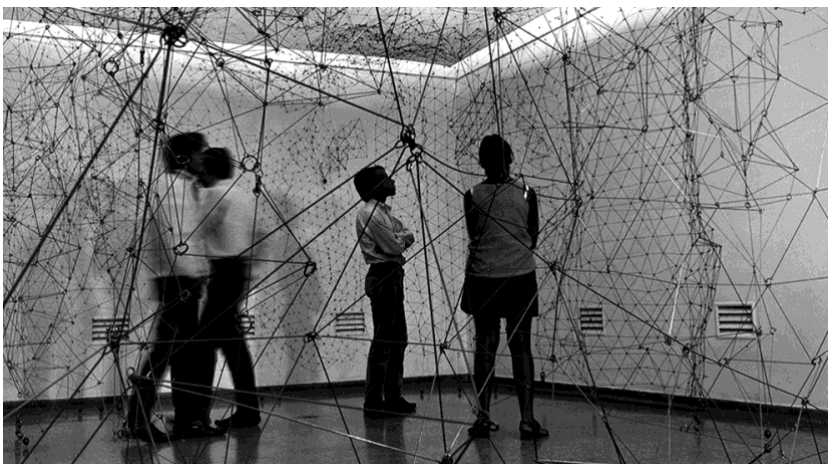
Helena Escobedo (1934-2010)
Corredor Blanco,
 1969 (reconstruida 2007).
 Madera laqueada, cartón e iluminación, 300 x 1100 x 240 cm;
 Museo Universitario de Ciencias y Artes, Ciudad de México.

Fuente imágenes: <http://muac.unam.mx/detalle-artista.php?aut=79>

Escobedo propuso generar, con esta obra, una experiencia espacial que debía ser percibida no solo con la vista sino también con el cuerpo.

¹¹⁴ El *II Salón Independiente* es una instancia de exhibición colectiva organizada por artistas mexicanos, cuya primera versión se realizó en 1968. La segunda versión se llevó a cabo en octubre de 1969 en el Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA). Los principios de este salón se sustentan en una postura antiacadémica y contestaria, que tensiona la institucionalidad cultural mexicana.

La abstracción constructivista surge en Venezuela en la década del cincuenta en un contexto marcado por la dictadura, el crecimiento económico y los procesos de inmigración. En este escenario surge la figura de Gego, Gertrudis Goldschmidt, artista de origen alemán que arribó a Venezuela en 1939 escapando de la guerra. Su trabajo formó parte del naciente constructivismo venezolano, movimiento del cual buscó distanciarse a través de una búsqueda personal centrada en las relaciones entre línea y espacio. Su formación de arquitecto le permitió explorar el espacio a partir de una obra que, al igual que la de Goeritz, se integra a la arquitectura. En 1969 Gego inició su serie *Reticulárea* piezas ambientales realizadas a partir del ensamblaje de módulos triangulares fabricados en acero inoxidable y aluminio (figura 3.95).



3.95

Gego, Gertrudis Goldschmidt (1912- 1994)
Reticulárea,
1969.
Acero inoxidable, aluminio,
dimensiones variables;
Museo de Bellas Artes de Caracas, Venezuela.

Fuente imagen: <http://gegoartista.com/portfolio/reticularea/>

A través de una estructura orgánica y etérea, Gego incorpora el vacío mediante las sombras que este dibujo en el espacio

proyecta. Un dibujo que recorre igualmente el espacio mediante una estructura infinita que envuelve al espectador bajo una irregular tela de araña.

3.2.2. El espacio cinético

En 1955 se realizó en la Galería Denise René de París la exposición *Le Mouvement*¹¹⁵, hito inaugural del movimiento cinético. A través del cinetismo se incorporan las nociones de movimiento y tiempo como elementos configuradores de una obra¹¹⁶, que rompe su condición estática de la pintura y la escultura.

Dentro del movimiento cinético tres artistas latinoamericanos se transformaron en actores relevantes del movimiento y su propagación, nos referimos a los venezolanos Carlos Cruz-Diez, Jesús Rafael Soto y al argentino Julio Le Parc. Estos tres artistas inician un camino de exploración formal a partir de un trabajo centrado en conceptos como el espacio, color, tiempo y movimiento.

Venezuela y Argentina son en una primera instancia los centros desde donde se irradia el movimiento cinético al resto de Latinoamérica. Al respecto Marta Traba (1994) se refiere al boom de cinetismo en Venezuela afirmando:

El auge del cinetismo en Venezuela estuvo directamente

¹¹⁵ En la muestra participaron los artistas: Iacov Agam, Pol Bury, Alexander Calder, Marcel Duchamp, Egill Jacobsen, Jesús Rafael Soto, Victor Vasarely y Jean Tinguely. En el marco de la muestra Vasarely publicó *Notas para un manifiesto*, declaración con la que el arte cinético se formaliza teóricamente.

¹¹⁶ Los antecedentes del cinetismo los podemos encontrar en el *Manifiesto Realista* de Naum Gabo y Antoine Pevsner (1920) y en obras como *Licht Raum Modulador* (1922-1930) de László Moholy-Nagy los *Rotoreliefs* (1935) de Marcel Duchamp y los *Moviles* (1931) de Alexander Calder.

vinculado a la emergencia de una poderosa clase media que se enriqueció vertiginosamente con la economía petrolera. La demanda explícita de esa clase emergente apuntó a dar, mediante el arte, la imagen del desarrollo, la alta tecnología y las expectativas de futuro. El cinetismo fue apoyado doblemente por esa clase y por el Estado, que estuvo de acuerdo con esa imagen de país moderno y en marcha. (1994, pág. 107).

Esta imagen de país se construyó a partir de un discurso apolítico que se fundamentaba en el progreso económico y tecnológico, un progreso que se gestó en la década de los cincuenta bajo la dictadura del general Marcos Pérez Jiménez. Posteriormente el cinetismo se transformó, en la década de los sesenta y setenta, en un movimiento hegemónico e institucionalizado que materializó las aspiraciones de las clases dirigentes, eclipsando el surgimiento de nuevas prácticas visuales.

En este contexto surge la obra de Carlos Cruz-Diez a partir de una exploración de los principios perceptivos del color en el plano bi-tridimensional. A principios de la década del sesenta el artista venezolano realizó *Inducción Cromática* (1963) serie de trabajos que aborda el problema de la postimagen¹¹⁷ a través del color. De esta serie destacamos la obra *Douches d'Induction Chromatique* (Ducha de inducción Cromática)¹¹⁸ obra de carácter espacial compuesta por cuatro estructuras cilíndricas fabricadas con franjas de Plexiglás de color magenta, azul, naranja y verde. A partir de esta configuración se generan

¹¹⁷ La *postimagen* o *persistencia retiniana* es un fenómeno visual descubierto por el físico-matemático inglés Peter Mark Roget (1779-1869), quien constata la permanencia de la imagen en la retina por un corto tiempo, esto permite percibir con naturalidad la transición de las imágenes en movimiento.

¹¹⁸ Esta obra fue exhibida por primera vez en 1968 en el Museo am Ostwall en Dortmund, Alemania.

cubículos permeables a los cuales accede el espectador con el fin de percibir la complementariedad del color proyectado en el espacio. Cruz-Diez explica el fenómeno de persistencia e interferencia presente en este trabajo:

La visualización de este color complementario necesariamente presupone el fenómeno de "persistencia" o persistencia retiniana. En otras palabras, la retina del ojo, después de mirar un plano coloreado por una cierta longitud de tiempo, conserva, incluso después de que mira hacia otro lado, una imagen del plano coloreado, que se percibe como un color complementario. Al combinar este fenómeno con el de la interferencia, puede provocar este fenómeno que normalmente tiene lugar en dos fases simultáneamente y sin demora. (Cruz-Diez, 2011, pág. 1).

A través de los intersticios que deja la estructura, el espectador puede, de forma simultánea, visualizar la complementariedad del color del cubículo proyectada en el espacio (figura 3.96).



3.96

Carlos Cruz-Diez (n.1923)
Douches d'Induction Chromatique,
1968 (reconstrucción 2012).
Madera, tiras de plexiglás de color, dimensiones desconocidas;
Henan Art Museum, Zhengzhou, China.

Fuente imagen:
<https://www.hku.hk>

En 1967, Jesús Rafael Soto exhibió su primer *Penetrable*¹¹⁹ en la Galerie Denise René de París, una pieza emblemática a través de la cual Soto reflexiona sobre la percepción del espacio. Mediante esta obra el artista se vincula a la arquitectura y pone de relieve la participación activa del espectador. Por su parte los *Penetrables* de Soto se presentan técnicamente como:

[...] la repetición indefinida de un elemento móvil que cuelga del techo para permitir el desplazamiento de una persona en medio de esta multitud de líneas colgantes. Conceptualmente, el penetrable representa la idea de una obra que no posee límites definidos, y que, si puede restringirse al espacio de una pieza, también puede extenderse a todo el universo. (Jiménez, 1989, pág. 5).

A partir de esta descripción técnica y conceptual podemos agregar que lo temporal es un factor determinante en la obra de Soto. El desplazamiento del espectador a través de la obra no solo determina una experiencia envolvente, sino también permite la activación de la obra en tanto dispositivo sensorial y lúdico (figura 3.97).



3.97

Jesús Rafael Soto (1923-2005)
Blue Penetrable,
1967 (reconstrucción 2012).
Estructura de metal, cuerdas de nylon azul,
dimensiones desconocidas;
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden,
Washington, Estados Unidos.

Fuente imagen:
<https://i.pinimg.com/>

La tríada del cinetismo se completa con el artista argentino Julio Le Parc quien a través de sus obras desarrolló una reflexión en torno a las

¹¹⁹ Según Guy Brett la palabra *Penetrable* fue utilizada por primera vez en 1960 por el artista brasileño Helio Oiticica, para referirse a un trabajo de carácter inmersivo.

posibilidades de la luz y el movimiento. Al igual que Cruz-Diez y Soto, Le Parc abordó el rol activo del espectador a partir de una obra participativa.

En 1960 Le Parc cofundó en París el *Groupe de Recherche d'Art Visuel* (GRAV)¹²⁰, grupo de artistas que ponen en cuestión los convencionalismos y el sistema oficial del arte, a partir de una reflexión que apela a la condición dinámica y participativa de la obra. Al respecto Ana María Guasch (2009) citando el manifiesto del grupo describe su actuar:

Transformar las relaciones convencionales artista-sociedad basadas en la idea del artista único y aislado, y reducir la actividad artística a una simple actividad del hombre; eliminar la categoría de obra de arte; crear obras multiplicables; buscar nuevas categorías de realización más allá del cuadro y de la escultura; liberar al público de las inhibiciones y de las deformaciones de apreciación producidas por el esteticismo tradicional; transformar la relación obra-ojo, eliminando los valores intrínsecos de la forma estable y reconocible [...] para desplazar la función del ojo [...] hacia una nueva situación visual basada en el campo de la visión periférica y la inestabilidad. (págs. 114-115)

La obra de Le Parc materializa estos principios a partir de un uso de la tecnología que consolida la emancipación del espectador y la desmaterialización del propio objeto artístico. En este sentido la obra *Luz en movimiento* (1962) es un claro ejemplo que resume los principios propuestos por Le Parc y el GRAV. Esta pieza se compone de un conjunto de cuadrados metálicos que

¹²⁰ En el grupo participaron los artistas: Horacio García-Rossi, François Morellet, Francisco Sobrino, Joël Stein y Jean Pierre Yvaral. El primer manifiesto del grupo se tituló "Proposiciones sobre el movimiento" (1961). El mismo año publican un segundo manifiesto titulado "Suficientes mistificaciones" el cual entregan a modo de panfleto en la Segunda Bienal de París, inaugurando un actuar que se vincula con el espacio público.

son colgados regularmente desde el techo con hilos de nylon. El flujo de aire existente en la sala hace que estas piezas se muevan aleatoriamente. La pieza se completa a partir de una fuente de luz artificial dirigida que ilumina esta estructura, generando un sinnúmero de destellos que inundan el espacio (figura 3.98).



3.98

Julio Le Parc (n.1928)
Luz en movimiento,
1962 (reconstrucción 1999).
Instalación móvil Madera, acero inoxidable, nylon, fuentes de luz,
dimensiones variables;
Daros Latinoamérica Collection Zúrich, Suiza.

Fuente imagen: <http://www.pamm.org/>

La sala se activa producto de un efecto lumínico-cinético, que responde a un principio espacio-temporal, donde el espectador asume un papel activo. Al respecto los manifiestos del GRAV nos permiten ampliar el rol del espectador afirmando:

Nosotros queremos interesar al espectador, sacarle de sus inhibiciones, relajarle.

Queremos ponerlo en una situación que él desate y transforme.

Queremos que sea consciente de su participación.

Queremos que se oriente hacia una interacción con otros espectadores.

Queremos desarrollar en el espectador una fuerte capacidad de percepción y acción. (Marchán Fiz, 2001, págs. 374-375).

Luz en movimiento apela a una experiencia compartida con el espectador, a través de la cual la obra se transforma constantemente. Por otro lado, la tecnología cumple un papel sustancial ya que permite la multiplicación de la experiencia, permitiendo el desarrollo de un trabajo que cobra sentido bajo el estatuto de un proceso de exploración continuo.

Ante la revisión de estos tres artistas, el espacio cinético cobra sentido como un espacio exploratorio y participativo, donde el espectador asume un rol activo como agente transformador de la obra.

3.2.3. El espacio neoconcreto

El Arte Concreto brasileño surge en un escenario marcado por el progreso económico y los cambios sociales. En este contexto la Primera Bienal de São Paulo realizada el año 1951 es un hito fundacional para este movimiento. La bienal marca el ingreso de la abstracción geométrica en la escena brasileña de la mano del artista suizo Max Bill¹²¹. Un año de después se formó en São Paulo por el grupo de artistas concreto *Ruptura* liderado por el artista Waldemar Codeiro, quienes ese mismo año participaron en la “Primera Muestra de Arte Concreto” en el Museo de Arte Moderno de São Paulo. Este grupo manifiesta su inclinación por una abstracción de tipo constructivista, donde priman los principios racionales y universales vinculados a las matemáticas

¹²¹ Max Bill fue alumno de la Bauhaus en Dessau y promotor de la Hochschule für Gestaltung de Ulm, escuela de la cual fue su primer director. En la década del treinta incorporó en su trabajo postulados de pintura concreta formulados por Theo van Doesburg, convirtiéndose en uno de los promotores del Arte Concreto a nivel internacional. En la Primera Bienal de São Paulo fue premiado por su escultura *Unidad Tripartita*.

y la geometría. Estos artistas no solo se oponen al naturalismo y la figuración imperante en ese momento, sino también a la abstracción de carácter lírico.

Por su parte, el año 1954 surgió en Río de Janeiro el grupo concreto *Frente* bajo el alero del artista carioca Iván Serpa y del crítico de arte Mario Pedrosa. Este grupo busca distanciarse del pragmatismo racional de su símil paulista a través de una postura que ponía de relieve la intuición y el carácter exploratorio del proceso creativo. Ese mismo año el grupo realizó su primera exposición en el Instituto Brasil- Estados Unidos (IBEU) de Río de Janeiro.

En 1956, tras la realización de la “Primera Muestra Nacional de Arte Concreto” efectuada en el Museo de Arte Moderno São Paulo el grupo se disolvió y parte de sus integrantes dieron origen al Movimiento NeoConcreto. En marzo de 1959, el poeta y crítico brasileño Ferreira Gullar publicó el Manifiesto NeoConcreto ¹²², en el marco de la “Primera Exposición Neoconcreta” realizada en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. A partir de esta declaración, el grupo rompió con el cientificista y el racionalismo funcional del arte concreto, con el fin de instaurar una nueva mirada que releva la dimensión subjetiva, expresiva y sensorial de la obra. A través de su manifiesto Ferreira Gullar amplía esta idea afirmando:

El neoconcreto, nació de una necesidad de expresar, dentro del lenguaje estructural de la nueva plástica, la compleja realidad del hombre moderno, niega la validez de las actitudes científicas y positivistas en arte y

¹²²Este manifiesto fue publicado el 21-22 de marzo de 1959 en el Suplemento Dominical del *Jornal do Brasil* de Río de Janeiro y firmado por los artistas Franz Weissmann, Amilcar de Castro, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim y Theon Spanudis.

restablece el problema de la expresión, incorporando las nuevas dimensiones "verbales" creadas por el arte no figurativo constructivo. [...] No concebimos la obra de arte ni como una "máquina" ni como un "objeto", sino como un "cuasi-corpus", es decir, un ser cuya realidad no se agota en las relaciones exteriores de sus elementos; un ser que, descompuesto en partes por el análisis, solo se da plenamente al enfoque directo, fenomenológico.¹²³ (Ferreira, 1959, pág. 5).

A partir de esta cita detectamos referencias al pensamiento de Susanne Langer¹²⁴ y sus reflexiones en torno a la idea de "organismo vivo" y Maurice Merleau-Ponty en relación a la percepción corporal del espacio. En este punto es interesante comentar los cruces referenciales que se generan entre el neoconcretismo y el minimalismo a partir de la lectura de Merleau-Ponty.

Otro punto relevante que incide en el desarrollo de este movimiento es la noción de "no-objeto"¹²⁵, propuesta teórica elaborada por Ferreira Gullar y mediante la cual revisa los hitos de la vanguardia con el fin de fundamentar el surgimiento de un nuevo tipo de obra que supera los límites que impone la pintura y la escultura. El autor propone una obra transparente a la percepción, cuyo significado no radica en sus posibilidades de representación sino en su pura presencia en tanto apariencia.

¹²³ La traducción es mía: *O neoconcreto, nascido de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro do linguagem estrutural do nova plástica, nega a validez das atitudes cientificistas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão, incorporando as novas dimensões "verbais" criadas pelo arte não-figurativa constructiva.[...] Não concebemos a obra de arte nem como "máquina" nem como "objeto", mas como um quasi-corpus, isto é, um ser cujo realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos; um ser que, descomponível em partes pela análise, só se dá plenamente á abordagem direta, fenomenológica.*

¹²⁴ En 1953 la filósofa Susanne Langer escribió su libro *Feeling and Form. A theory of art*, texto a través del cual busca reflexionar sobre la naturaleza del arte y su relación con las emociones.

¹²⁵ Texto publicado el 19-20 de diciembre de 1959 en el Suplemento Dominical del *Jornal do Brasil* de Río de Janeiro.

Una obra que se abre al espacio revitalizando el vínculo entre la obra y el espectador.

Una de las primeras obras neoconcretista y un ejemplo claro de los principios de Ferreira Gullar es *Ballet NeoConcreto* (1958), pieza de Lygia Pape a través de la cual explora los vínculos entre poesía, danza y artes visuales. La obra toma como referencia un poema de Reinaldo Jardim para crear una coreografía que se articula a través de ocho volúmenes de madera pintada (cuatro cilindros y cuatro paralelepípedos) que se desplazan autónomamente en el escenario (figura 3.99).



3.99

Lygia Pape (1927-2004)
Ballet NeoConcreto,
1958 (reconstrucción 2014).
Cuatro cilindros y cuatro paralelepípedos, fabricados en madera y pintados en blanco, naranja,
200 cm de altura y 70 cm de diámetro;
Teatro Copacabana Palace, Río de Janeiro, Brasil.

Fuente imagen: <http://lygiapape.org.br/low.jpg>

Estos cuerpos geométricos son activados por ocho bailarines, que desde su interior y gracias a un sistema de ruedas, materializan los movimientos de una coreografía abstracta creada en colaboración con el bailarín Gilberto Motta.

El crítico Mario Pedrosa afirma que Pape con esta obra instala un “tiempo subjetivo en la obra” a partir de un espacio concreto donde las posibilidades de movimiento del cuerpo humano se sintetizan en cuerpos abstractos y autónomos. El *Ballet NeoConcreto* es una obra donde las fronteras disciplinares entre las artes visuales, la danza y la poesía se funden con el objetivo

de generar una obra integradora, que potencia el vínculo espacio-temporal¹²⁶.

En una línea más cercana a la objetualidad escultórica Lygia Clark desarrolló a principios de los sesenta su serie *Bichos*, obra a través de la cual la artista explora las posibilidades de las formas orgánicas con el fin de proponer una obra mutable que apela a la participación directa del espectador (figura 3.100). Al respecto la propia Lygia Clark describe su serie *Bichos* afirmando:

El animal tiene su propio y bien definido grupo de movimientos que reaccionan a las impresiones del espectador. No es hecho de formas estáticas aisladas que pueden ser manipuladas al azar como en un juego: no, sus partes son funcionalmente relacionadas entre sí, como si él fuera un ser vivo, y los movimientos de estas partes están interconectados. El entrelazamiento de la acción del espectador y la respuesta inmediata del animal es lo que forma esta nueva relación, hecha posible precisamente porque el animal se mueve, es decir, tiene una vida propia.¹²⁷ (Brett, 1994, pág. 8).

Estos objetos se estructuran a través de piezas metálicas unidas por un sistema de bisagras que permiten al espectador abrir, cerrar, doblar y girar las piezas creando nuevas formas que se sustentan bajo un frágil equilibrio. Para Ferrería Gullar *Bichos* no es pintura ni escultura sino un no-objeto que suprime su



3.100

Lygia Clark (1920-1988)
Bichos,
 1962.
 Metal, bisagras,
 dimensiones variables;
 The Museum of Fine Arts Houston, Estados Unidos.

Fuente imagen:
<https://www.mfah.org/art/detail/73736>

¹²⁶ Los vínculos colaborativos entre las artes visuales y la danza emprendidos por Lygia Pape siguen la senda de los trabajos realizados por Robert Rauschenberg y Robert Morris respectivamente (Ver en este punto el apartado 3.2.1. Genealogía de la instalación (arte): Europa y Norteamérica).

¹²⁷ La traducción es mía: *The Animal has his own and well-defined cluster of movements which react to the promptings of the spectator. He is not made of isolated static forms which can be manipulated at random as in a game: no, his parts are functionally related to each other, as if he were a living organism, and the movements of these parts are interlinked. The intertwining of the spectator's action and the Animal's immediate answer is what forms this new relationship, made possible precisely because the Animal moves-i.e., has a life of its own.*

naturaleza contemplativa de estas disciplinas para abrirse a la acción participativa.

En 1968 y en el contexto de la 34ª Bienal de Venecia, Clark presentó una ambientación sensorial titulada *La casa es el cuerpo: penetración, ovulación, germinación, expulsión*, pieza que amplía las posibilidades de participación del espectador aboliendo los límites entre sujeto y objeto (figura 3.101).



3.101

Lygia Clark (1920-1988)
La casa es el cuerpo: penetración, ovulación, germinación, expulsión,
1958 (reconstrucción 2014),
materiales diversos, dimensiones variables,
Museum of Modern Art, Nueva York, Estados Unidos.

Fuente imagen: http://www.moma.org/calendar/exhibitions/1422/installation_images/21

La pieza pone en escena un volumen arquitectónico que simboliza la matriz de gestación de un ser. Las cuatro etapas de este proceso de gestación: penetración, ovulación, germinación y expulsión dan origen a cuatro espacios sinestésicos donde el espectador es invitado no solo a sentir y percibir sino también a transformarse en coautor de una experiencia colaborativa.

En esta instalación, los espectadores empujaron a través de bandas de goma a una habitación oscura llena de bolas y cuerdas a través de las cuales tuvieron que forjar un camino. Luego, en un segundo espacio lleno de luz, se encontraron en una tienda de campaña, una especie

de espacio de matriz de plástico con bolas rodando en el suelo. Después de una nueva inmersión en la oscuridad con nuevas bolas y cuerdas, llegaron a la salida, frente a un espejo de la casa de diversión. (Macel, 2017).

El desequilibrio, la claustrofobia y los efectos de deformación formaron parte de este ambiente laberíntico donde la artista deja su protagonismo para asumir su papel de proveedora de una experiencia corporal donde el otro asume su papel transformador de la obra.

La obra del artista carioca Hélio Oiticica al igual que Lygia Clark incorpora la participación del espectador a partir de una obra que desborda y cuestiona los límites de las disciplinas tradicionales. A través de su serie *Penetrables*, Oiticica elabora un trabajo que pone en evidencia la fragilidad y precariedad de la arquitectura de las favelas mediante la creación de un dispositivo cromático que recuerda las experiencias del constructivismo ruso (figura 3.102). En relación a esta obra Claire Bishop (2005) comenta:

Los *Penetrables* utilizaron paneles de color para crear estructuras arquitectónicas de aspecto temporal. Se requirió que el espectador “penetrara” el trabajo físicamente, y me dice que la descripción de Oiticica de esto anticipa el tema multi-perspectivo reiterado por los artistas de instalación occidentales en la década siguiente: ‘la estructura del trabajo solo se percibe después la completa revelación conmovedora de todas sus partes parciales, ocultas una de la otra, es imposible verlas todas a la vez.’¹²⁸ (pág. 63)



3.102

Hélio Oiticica (1937-1980)
PNI Penetrable,
1960.

Estructura de madera, óleo,
dimensiones desconocidas;

Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Estados Unidos.

Fuente imagen:
<http://press.cmoa.org/2016/02/02/helio-oiticica-retrospective-at-cmoa/>

¹²⁸ La traducción es mía: *The Penetrables used panels of color to create temporary-looking architectural structures. The viewer was required to ‘penetrate’ the work physically, and it is telling me that Oiticica’s description of this anticipates the multi-perspectival theme reiterated by Western installation artists in the following decade: ‘the structure of the work is only perceived after the complete moving disclosure of all its part parts, hidden one from the other, it is impossible to see them all simultaneously.*

Estas obras se activan con la participación del espectador quien accede a estas cabinas de madera manipulando los paneles corredizos que segmentan el reducido espacio. Tanto la cabina como los paneles son pintados de color amarillo y naranja situación que genera un cromatismo festivo que subestima la carencia de estos espacios claustrofóbicos.

En abril de 1967 y en el contexto de la muestra *Nueva Objetividad Brasileira* realizada en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, Hélio Oiticica presenta su obra *Tropicália*¹²⁹, pieza a partir de la cual el artista consolida el carácter participativo y efímero de un trabajo que surge en un contexto de una crisis política¹³⁰ (figura 3. 103).



3.103

Hélio Oiticica (1937-1980)
Tropicália.

1967 (reconstrucción 2016).

Madera, tela, plástico, arena, grava, cotorras, televisor en blanco / negro, poemas, plantas tropicales, dimensiones variables; Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Estados Unidos.

Fuente imagen: <http://www.galerieelong.com/artists/estate-of-helio-oiticica/slideshow?view=slider#10>

¹²⁹ El músico Caetano Veloso toma el nombre de la obra Hélio Oiticica para dar nombre a un movimiento musical y cultural surgido en 1967. A través de este movimiento se buscó fusionar el Bossa-Nova y Fado, con las influencias emanadas del rock y la psicodelia.

¹³⁰ Durante la década del sesenta Brasil experimentó un periodo de reformas en el campo social, económico y político, motivadas por el ideario socialista, enarbolado por la Revolución Cubana (1959). Este periodo de efervescencia y cambios fue abruptamente interrumpido por el Golpe de Estado de 1964, dando origen a una dictadura militar que se extendió hasta 1985.

Este ambiente, como lo denomina Oiticica, se vale de los estereotipos que define “lo brasileño” (exotismo, playas y color) y los contrasta con la realidad de una sociedad sumida en la pobreza, la violencia y la represión de una dictadura.

La pieza se compone de dos penetrables realizados anteriormente titulados *PN2 La pureza es un mito* (1966) y *PN3 Imagenético* (1966). Estas dos estructuras de madera pintada y cubiertas de telas fueron emplazadas en una extensa superficie de arena y gravilla sobre la cual se colocaron diversas plantas de origen tropical. Por su parte, en una esquina del ambiente se instaló una jaula con cotorras, al igual que los poemas-objetos de Roberta Camila Salgado, dispuestos sobre la arena.

Lo importante para Oiticica no era esta imaginería exuberante que proyecta su país sino las experiencias multisensoriales que se gatillan en el espectador al penetrar y vivenciar la obra:

Para Oiticica, el significado subyacente de la obra no era la imaginería “tropicalista” sino el “proceso de penetración” del espectador. Comparó la experiencia sensorial de entrar en Tropicália con caminar sobre las colinas de Río y la arquitectura de los barrios marginales, cuyas viviendas de improvisación le atraían como influencias formales, como lo hicieron las estructuras improvisadas en los sitios de construcción y las decoraciones populares en las fiestas religiosas y de carnaval.¹³¹ (Bishop, 2005, pág. 63).

De igual forma a través de esta obra, Oiticica desarrolla la noción de *Suprasensorial*, término que alude a la emancipación

¹³¹ La traducción es mía: *For Oiticica, the underlying meaning of the work was not the ‘tropicalist’ imagery but the viewer’s ‘process of penetrating it’. He compared the sensory experience of entering Tropicália to walking over the Rio hills and to the architecture of the slums, whose improvisational dwellings strongly appealed to him as formal influences, as did makeshift structures on construction sites and popular decorations in religious and carnival feasts.*

del espectador a través del uso de todos sus sentidos. En este contexto la emancipación se entiende como un gesto político en un contexto donde las libertades han sido abolidas.

Tropicália no busca ser un manifiesto político sino más bien una instancia de diálogo que retoma los postulados del *Manifiesto Antropófago*¹³² de Oswald Andrade con el fin de hacer una nueva lectura del arte brasileño desde lo popular y cotidiano. En igual sentido debemos constatar que a través de la obra de Pape, Clark y Oiticica se consolida el papel activo del espectador a partir de una obra en la que se prima la experiencia corporal del espacio por sobre la percepción visual de este.

3.2.4. El espacio sinestésico y participativo

Durante la década de los sesenta Argentina experimentó un proceso de modernización e industrialización, que contrastaba con un escenario marcado por el auge de los movimientos de izquierda y de la cultura de masas. Un escenario donde la juventud se hacía parte de un cuestionamiento generalizado a la autoridad y las instituciones. Este escenario de efervescencia cultural y reivindicaciones sociales es interrumpido en 1966 por un Golpe de Estado que pone a la cabeza del gobierno al general Juan Carlos Onganía¹³³.

En este contexto y como una forma de actualizar la escena cultural se creó en 1963 el Centro de Artes Visuales CAV del

¹³² El *Manifiesto Antropófago* fue escrito por Oswald Andrade y publicado en 1928. Mediante esta declaración se incitaba a fagocitar la cultura europea y relevar la identidad brasileña.

¹³³ La dictadura militar de Onganía recibió el apoyo irrestricto del gobierno norteamericano y de amplios sectores del empresariado y la iglesia. La censura, la represión y la desaparición de personas caracterizó a esta y otras dictaduras surgidas en latinoamericana durante la década de los sesenta y setenta.

Instituto de Di Tella¹³⁴. Este espacio fue dirigido por el crítico de arte Jorge Romero Brest, quien orientó su gestión a apoyar el trabajo experimental de los artistas jóvenes argentinos. De igual forma, el crítico centró su trabajo en actualizar la escena artística a través de la incorporación de los movimientos internacionales como el Pop y Op Art.

Dentro de las obras paradigmáticas presentadas en el Di Tella se destaca *La Menesunda* (1965)¹³⁵ una pieza ambiental creada por los artistas Marta Minujín (n.1941) y Rubén Santantonín (1919-1969). A través de este trabajo los artistas buscaron implicar al espectador en una experiencia multisensorial, a partir de una confrontación con su propia cotidianidad.

El término *Menesunda* proviene del lunfardo¹³⁶ y significa droga-estupefaciente. Asimismo, el término hace referencia a una mezcla heterogénea de cosas. En consideración a esta última acepción *La Menesunda* se define como una obra que apela a la sobresaturación de los sentidos mediante una mezcla de formas, texturas, aromas y sonidos, que son vivenciados por un espectador ávido de nuevas experiencias. (figura 3.104).

La pieza se organizó a partir de una estructura laberíntica compuesta de espacios interconectados a los cuales se accede por pasillos que conducen a situaciones inesperadas que muchas veces descolocan al público asistente:



3.104

Marta Minujín y Rubén Santantonín
La Menesunda,
 1965.
 Materiales diversos,
 400 m2;
 Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires, Argentina.

Fuente imagen:
<http://cdn.girabsas.com/102015/1467225486474.jpg>

¹³⁴ El Instituto Di Tella es un centro de estudio e investigación fundado en 1958 en honor al empresario Torcuato Di Tella y cuyo objetivo estratégico fue el desarrollo y difusión de las artes y la ciencia en Argentina.

¹³⁵ La obra fue reconstruida el año 2015 y exhibida en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, en el marco de la exposición *La Menesunda según Marta Minujín*.

¹³⁶ Según el científico y escritor Mario Teruggi el término lunfardo hace referencia al habla popular argentina compuesta de palabras y expresiones que no están registradas en los diccionarios castellanos corrientes.

Tras atravesar la silueta de un hombre recortada en una cortina de plástico transparente, un túnel de luces de neón conduce a una habitación con 10 televisores encendidos a todo volumen. De allí se pasa a un dormitorio con una pareja durmiendo. Otro túnel de luces de neón con sonido de la calle conduce a una escalera con pasamanos de esponja y perfume penetrante, que desemboca en una cabeza de mujer gigantesca cubierta de cosméticos. En su interior, una maquilladora y una masajista asisten al público. Un canasto giratorio conduce al espectador a un túnel de paredes blandas y suelo gomoso que se hunde. Una puerta comunica a un cuarto oscuro con olor a consultorio dental dotado de un disco telefónico gigante: para salir hay que adivinar el número a marcar. La salida es a través de una heladera con una temperatura de algunos grados bajo cero que hay que atravesar luchando contra formas de todo tipo y color que cierran el paso. Se accede a una cámara octogonal de espejos que se oscurece con la llegada del espectador. Se encienden luces negras y ventiladores ponen en funcionamiento una lluvia de papel picado de colores fluorescentes. A la salida, un aroma a frituras devuelve al espectador a su espacio urbano. (Minujín, 2006, s.p.).

Las diferentes situaciones que acontecen en esta obra nos hacen pensar en las experiencias desarrolladas por Allan Kaprow y el Nouveau Réalisme¹³⁷ y su interés por poner de manifiesto el vínculo entre arte y vida, un vínculo que en la obra de Minujín se ve eclipsado con la espectacularidad sinestésica de la obra.

Siguiendo esta misma línea de ambientes inmersivos y participativos de Minujín, Lea Lublin exhibió en 1969 su pieza *Fluvio Subtunal* (1969) un trabajo con el cual la artista establece una oposición dialéctica entre la naturaleza y la tecnología. Una oposición que quedó de manifiesto con la construcción del túnel

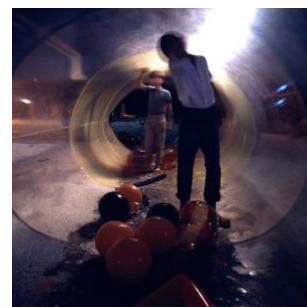
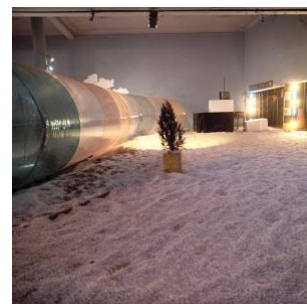
¹³⁷ En 1961 Marta Minujín se instaló en París gracias a una beca de gobierno francés, tomando contacto con los artistas del *Nouveau Réalisme*. En ese contexto creó sus estructuras habitables hechas con viejos colchones y su primer happening titulado *La destrucción* (1963).

subfluvial ¹³⁸ realizado bajo el río Paraná y que unió las provincias de Santa Fe y Entre Ríos. A partir de este hecho Lublin y en el marco de celebración de la abertura del puente, creó una pieza ambiental con el apoyo del Instituto Di Tella y la asociación Alpi. El trabajo se emplazó en un amplio local comercial en la ciudad de Santa Fe y se organizó en nueve zonas: la fuente, la zona de los vientos, la zona tecnológica, la zona de producción, la zona sensorial, la zona de descarga, la zona subtunal, la zona de la naturaleza, la zona de la participación creadora. (figura 3.105).

A través de cada uno de estos ambientes se invitaba al público a participar de las diferentes experiencias y acciones:

Fluvio Subtunal. De la Zona de Descarga se accede al Fluvio, un túnel de plástico transparente, de diversos colores, de 20 m de largo, con un diámetro de 2 m. El Fluvio está situado dentro del espacio considerado como "Zona de Naturaleza", en oposición a la "Zona Tecnológica" y a la "Zona de Producción" que crea la noción de trabajo. Por el Fluvio permanentemente corre agua (que está conectada por un sistema de circuito cerrado con la Fuente) y hay algunos obstáculos que dificultan la corriente. El participante podrá recorrer el Túnel por dentro. Por su transparencia se da la posibilidad de recorrer el túnel por dentro y por fuera. (Lublin, 1969).

El uso de la tecnología fue un elemento destacable en la obra de Lublin¹³⁹, emisiones en circuito cerrado y proyecciones, unido a sonidos y fuentes de emisión de aire, permiten ampliar el



3.105

Lea Lublin (1929-1999)
Fluvio Subtunal,
1969.

Materiales diversos,
900 m2;
Local comercial, Santa Fe, Argentina

Fuente imagen:
<http://www.lealublin.com/fluvio-subtunal>

¹³⁸ El túnel subfluvial "Uranga Sylvestre Begnis" fue construido entre los años 1963 y 1969. Con una extensión de casi tres kilómetros fue en su tiempo uno de los túneles más largos en Latinoamérica.

¹³⁹ Este uso de las tecnologías quedó de manifiesto en la obra *Dentro/Fuera del Museo* una pieza audiovisual exhibida en el Museo Nacional del Bellas Artes de Santiago en 1971.

espectro sensorial de la obra. *Fluvio Subtunal* al igual que *La Menesunda* activan el espacio a partir de la participación del espectador en una experiencia lúdica donde priman los sentidos por sobre el intelecto.

Continuando con esta revisión destacamos las obras de los artistas argentinos Roberto Plate y Norberto Puzzolo, quienes a través de una obra igualmente participativa se vincularon al espacio, poniendo de relieve la contingencia y la crítica social.

En 1968 Plate exhibió en el Centro de Artes Visuales CAV del Instituto Di Tella, *Baños Públicos* en el marco de la muestra *Experiencia 68*¹⁴⁰. La pieza reconstruía la estructura de un baño público (figura 3.106), cuyo acceso estaba determinado por dos puertas donde la señalética que indicaba el tipo de usuario del baño. El espacio en su interior no contaba con sanitarios solo con muros blancos y seis cubículos, que fueron utilizados por los visitantes para dibujar y escribir mensajes de diversa índole emulando la situación que ocurre en este tipo de espacios. Con esta obra, Plate buscaba «representar un baño en el cual los actos placenteros de descarga físicos sean reemplazados por actos de descarga emocional» (Plate, 1968). En esta escritura de deseo y descargo destacaron los mensajes que criticaban la dictadura de Onganía. Esta situación provocó que al tercer día de exhibición la obra fuera clausurada por dictamen judicial. En respuesta a este acto de censura los artistas participantes quemaron sus obras en el frontis del CAV marcando su distanciamiento con la institución y su postura crítica con el régimen.

En paralelo la muestra *Experiencia 68* se realizó el *Ciclo de*



3.106

Roberto Plate (n.1940)
Baños Públicos,
1968 (reconstrucción 1998).
Espacio tridimensional construido en madera,
dimensiones desconocidas;
Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires, Argentina.

Fuente imagen:
<http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/di-tella/fr-exhibi-3.html>

¹⁴⁰ *Experiencia 68* fue una muestra curada por Jorge Romero Brest y realizada entre el 8 y el 23 de mayo de 1968.

*Arte Experimental*¹⁴¹, iniciativa organizada por el Grupo de Artistas de Vanguardia de Rosario (1966-1968)¹⁴², colectivo de artistas que fundamentaba su práctica y el sentido de este ciclo afirmando:

En este momento es posible decir que este afán de prueba, esta necesidad de experimentación, es una característica constante en toda nuestra obra y a partir del reconocimiento consciente y abierto de esta característica, organizamos este Ciclo de exposiciones donde lo experimental es el tema obligado, pero no ya como una particularidad implícita en la obra, sino explícitamente intencionada en su realización. (Boglione, 1968, párr. 3).

El ciclo es iniciado por Norberto Puzzolo con su obra *Las sillas* (1968), una pieza objetual y participativa que es descrita por el artista Juan Pablo Renzi como una:

[...] Serie de sillas iguales, alineadas en filas como la platea de un cine, o como si se las hubiera dispuesto para una conferencia; están dirigidas de manera que, si uno se sentara en alguna de ellas, lo único que podría ver sería la calle a través de la vidriera de la sala. La ventana está reforzada visualmente por un marco que colocó el autor para hacer notorio al espectador que forma parte de la obra. (Renzi, 1968, párr.1).

Con este trabajo Puzzolo propone un diálogo entre interior (espacio de contemplación) y exterior (espacio de la contingencia) donde el espectador asume un doble papel en

¹⁴¹ El ciclo se desarrolló entre los meses de mayo y octubre de 1968 y consistió en diez exhibiciones individuales realizadas en un local comercial de la ciudad de Rosario. La iniciativa contó con el apoyo del instituto Di Tella.

¹⁴² El grupo surgió en la ciudad de Rosario en 1966 y se caracterizó por una postura radicalizada frente a la práctica artística y a las instituciones. Esta actitud marcó un itinerario de obras y acciones que concluyó con la disolución del grupo en 1968.

tanto observador y observado. La austeridad de *Las sillas* convoca al espectador a tomar conciencia de su propia realidad como agente de cambio. (figura 3.107).

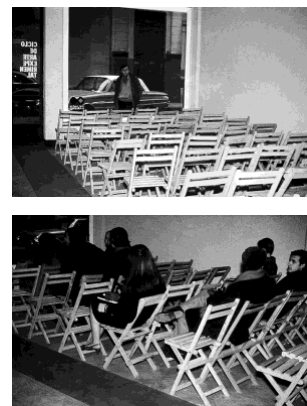
Tanto la obra de Plate como Puzzole asume el espacio como un contenedor crítico donde el espectador se hace partícipe de una obra que responde a la contingencia de un momento histórico.

3.2.5. El espacio conceptual y político

Según Marta Traba (1994), la aparición de la vanguardia no objetual en Europa y Norteamérica en la década de los 60 responde a una realidad socioeconómica particular y a un cuestionamiento por parte de los artistas a la institucionalidad del arte y al mercado. Esta situación se aleja de la realidad experimentada por los países latinoamericanos en igual periodo. La vanguardia no-objetual se instala en Latinoamérica como resultado del proceso de absorción de los movimientos y manifestaciones artísticas del primer mundo con el fin de poner en evidencia las problemáticas sociales y políticas presentes en el continente y en el resto del mundo. Al respecto, Traba resume este escenario de cambio y rebeliones constatando:

Entre 1960 y 1968, ese estado de ánimo beligerante contra lo establecido crece al amparo de la protesta a escala mundial. Es 1968 el año del "mayo francés", es decir, las barricadas callejeras y el rechazo de la Sorbonne como arquetipo del establishment. También es el año de la invasión soviética a Checoslovaquia, es decir, la pérdida de las esperanzas de un socialismo en libertad, y del asesinato de Martin Luther King como resultado de la lucha por la igualdad racial. (Traba, pág. 133).

En este contexto, las prácticas conceptuales en Latinoamérica



3.107

Norberto Puzzolo (n.1948)
Las sillas,
1968.
Sillas de madera plegable,
dimensiones variables;
Local comercial, Rosario, Argentina.

Fuente imágenes:

<http://norbertopuzzolo.com.ar/img/artwork/00067.jpg>
<http://norbertopuzzolo.com.ar/img/artwork/00072.jpg>

recogen las experiencias más radicales y experimentales surgidas en la década de los sesenta en la escena norteamericana y europea.

En respuesta a este escenario, aparece en 1964 *New York Graphic Workshop* NYGW, grupo integrado por Luis Camnitzer, Liliana Porter y José Guillermo Castillo, quienes, desde los postulados conceptuales, buscaron redefinir la práctica del grabado fuera del canon académico¹⁴³.

A través del primer manifiesto de NYGW se puso en juego las nociones de edición y objetualidad a partir de una aproximación conceptual al grabado que trasciende a la técnica. Al respecto el grupo afirma en su manifiesto que:

La industria imprime sobre botellas, cajas, circuitos electrónicos, etc. El grabador realiza sus obras utilizando los mismos medios que Durero utilizó en su época. Para nosotros el hecho de editar es más importante que el trabajo sobre la plancha. Esta actitud abre el camino al moldeado, al corte, al doblado y al uso del espacio. Las cualidades del papel dejan de ser importantes. El trabajo se enriquece con la diversidad de materiales que pueden ser empleados. (Camnitzer, s.f.).

A partir de estas nuevas posibilidades que ofrece el “grabado expandido”¹⁴⁴, Luis Camnitzer propone una obra que desde la objetualidad aborda las problemáticas políticas y sociales que tiene el continente. Es el caso de la obra *Leftovers* (sobras), una pieza compuesta por ochenta cajas de cartón dispuestas

¹⁴³ En este punto es importante desatacar la importancia que adquiere la práctica tradicional del grabado en los sesenta como resultado del auge del cartel cubano y de las bienales de grabado.

¹⁴⁴ Los planteamientos del NYGW serán retomados en Chile a inicios de la década de los ochenta por una generación de artistas jóvenes que aplican los principios del “grabado expandido” con el objetivo de abordar el quehacer objetual e instalativo.

ordenadamente (ocho de forma vertical y diez de forma horizontal). Cada caja es a su vez envuelta con vendajes sobre los cuales se imprime la palabra *Leftovers* y un número romano. Todas las cajas son manchadas con tinta roja, la cual intencionalmente se deposita en el piso de la sala (figura 3.108). De igual forma, seis cajas llevan impreso en negro números. Camnitzer propone una pieza premonitoria que advierte sobre las muertes y desapariciones que dejarán las dictaduras en Latinoamérica.



3.108

Luis Camnitzer (n.1957)
Leftovers,
 1970.
 80 cajas de cartón, gasa y acetato de polivinilo,
 203 x 322 x 20 cm;
 Tate Modern, Londres, Reino Unido.

Fuente imágenes:
https://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T11/T11883_282279_10.jpg

Desde una perspectiva más poética Liliana Porter nos remite a la usencia del cuerpo a través de la sombra. Con su obra *Untitled (Shadows)*, Porter logra, mediante impresiones serigráficas, fijar sobre un blanco muro las sombras de los espectadores. Estas impresiones no solo lograron engañar el ojo distraído del público sino también activar el espacio como consecuencia de un gesto mínimo (figura 3.109).

La escena argentina de mediados de los sesenta cumplió un papel esencial en el desarrollo del arte conceptual en Latinoamérica, un arte conceptual que para el crítico y teórico italiano Gillo Dorfles responde a un contexto eminentemente social y político:

Uno de los puntos cruciales que diferencian fundamentalmente al arte conceptual latinoamericano del europeo y estadounidense, es su contenido ideológico [...]subsiste una apreciable diferencia entre las expresiones del Primer Mundo y las del Tercer Mundo: el aspecto intelectual y elitista de las primeras, y lo altamente social de las segundas. (Dorfles, 1973, pág. 1; Dorfles, 1973).



3.109

Liliana Porter (n.1941)
Untitled (Shadows),
 1969.
 Serigrafía sobre muro,
 dimensiones variables;
 Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires, Argentina.

Fuente imágenes:
<http://lilianaporter.com/pieces/315/assets/379>

Por su parte, este desarrollo estuvo ligado a dos instituciones emblemáticas de la escena trasandina: el Instituto Torcuato Di

Tella y el Centro de Arte y Comunicación CAYC. En igual sentido debemos rescatar los aportes del Grupo de Vanguardia de Rosario quienes dieron forma a *Tucumán Arde* (1968) un trabajo colaborativo y multidisciplinario que puso de relieve la crisis económica experimentada por la provincia de Tucumán como resultado del cierre de los ingenios azucareros¹⁴⁵. En una primera etapa el proyecto contempló la realización de entrevistas, registros fotográficos y fílmicos que formaron parte de la investigación realizada en la región. La etapa concluye con la aparición del texto *Tucumán Arde*, el cual fue pintado en las calles de las ciudades de Rosario y Santa Fe. Esta acción contrastó con la distribución de los carteles que anunciaban la ficticia “Primera Bial de Arte de Vanguardia”.

La segunda etapa contempló la exposición de todos los antecedentes recopilados en las dependencias de la Confederación General del Trabajo de los Argentinos CGT de Rosario. El espacio se transformó en un centro de información donde los datos y las consignas saturaron muros y pisos respondiendo a un mandato informativo más que estético¹⁴⁶. La obra surge como una acción “contra-informativa” que puso en evidencia un conflicto que la dictadura y los medios de comunicación ocultaban (figura 3.110).

Tucumán Arde, a través de esta acción, se hace parte del entramado social, generando un espacio de discusión y reflexión compartido que Marta Traba identifica a partir de la noción de



3.110

Grupo de Vanguardia de Rosario (1966-1968)

Tucumán Arde,

1968.

Materiales diversos,

dimensiones variables;

Confederación General del Trabajo de los Argentinos

CGT, Rosario, Argentina

Fuente imágenes:

[http://s3.amazonaws.com/moma-](http://s3.amazonaws.com/moma-post/assets/8534/full/324a.jpg?1393972883.%20http://)[post/assets/8534/full/324a.jpg?1393972883.%20http://](http://s3.amazonaws.com/)s3.amazonaws.com/[http://contrahegemoniaweb.com.ar/wp-](http://contrahegemoniaweb.com.ar/wp-content/uploads/2018/05/visite-t.jpg)[content/uploads/2018/05/visite-t.jpg](http://contrahegemoniaweb.com.ar/wp-content/uploads/2018/05/visite-t.jpg)

¹⁴⁵ La fracasada reconversión económica emprendida por la dictadura del Gral. Juan Carlos Onganía mediante el “Operativo Tucumán” acción que incrementó las tasas de cesantía y pobreza en la región.

¹⁴⁶ Como parte de la exhibición del trabajo en la Confederación General del Trabajo CGT de Rosario se invitó al público a tomar café sin azúcar y a experimentar breves apagones de luz que simbolizaban la muerte de un niño tucumano.

“comportamiento”:

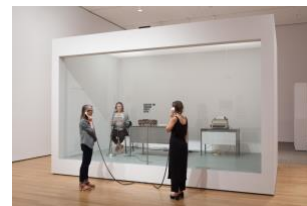
El comportamiento entendido como acción se preocupa por crear situaciones, necesariamente efímeras, aunque queden registradas por la fotografía, o bien por dejar testimonio del proceso que conduce a la creación, desinteresándose por el resultado de ese proceso. (Traba, 1994, pág. 157).

Tucumán Arde crea una situación que valida la participación y la condición procesual de una obra que evidencia el compromiso político que asumen los artistas con el contexto y sus problemáticas.

El vínculo entre compromiso político y prácticas conceptuales queda claramente evidenciado en las obras de David Lamelas. En 1968 el artista exhibe *Oficina de información sobre la guerra de Vietnam en tres niveles* en el contexto de la 34ª Bienal de Venecia. Lamela crea un espacio de información noticiosa integrado por mobiliario de oficina, un dispositivo telegráfico, grabadoras, micrófonos y receptores de teléfono. Mediante esta ambientación el artista transmitió, en tiempo real, las noticias¹⁴⁷ emitidas por la agencia italiana de información ANSA.

A su vez estas noticias eran leídas en vivo y en tres idiomas (español, italiano y francés) o reproducidas para ser escuchadas por los espectadores a través de auriculares (figura 3.111).

La inmediatez del hecho noticioso permite el ingreso de lo temporal en el espacio de exhibición donde la participación del espectador es un factor relevante que da sentido al dispositivo informativo de tres niveles (visual, textual y auditivo) creado



3.111

David Lamelas (n.1946)
*Oficina de información sobre la guerra de Vietnam
en tres niveles,*
1968 (reconstrucción 2015).
Cubículo, vidrio, muebles de oficina, télex,
grabadora, micrófono, receptores de teléfono y
texto, dimensiones variables;
34ª Bienal de Venecia, Venecia, Italia.

Fuente imágenes:
<https://www.moma.org/collection/works/159776?>
https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1532/installation_images/11219?locale=es

¹⁴⁷ Las noticias emitidas por esta agencia cubrían principalmente el desarrollo de la Guerra de Vietnam.

por el artista. La *Oficina de información* de Lamela finalmente abre un espacio de reflexión en torno a las problemáticas vinculadas a la simultaneidad e interconectividad que proponen los medios de comunicación.

Las relaciones entre prácticas conceptuales y el uso de nuevas tecnologías en Argentina quedó consignado al trabajo desarrollado por el Centro de Arte y Comunicación CAyC¹⁴⁸ fundado por Jorge Glusberg en 1969 y cuyo objetivo fue potenciar la creación, experimentación e investigación interdisciplinaria, a la luz de un discurso que se propone repensar las temáticas sociales y la identidad del arte latinoamericano.¹⁴⁹ La primera acción pública de este centro fue la exposición *Arte y Cibernética* (1969) realizada en la *Galería Bonino* de Buenos Aires, muestra que marcó un hito en el trabajo colaborativo entre artistas, ingenieros y analistas de sistemas.

El CAyC fue de igual forma un espacio de discusión y difusión de nuevas ideas, que se materializó a través de conferencias y seminarios en las que participaron Lucy Lippard, Joseph Kosuth, Gillo Dorfles, Jerzy Grotowski, entre otros. Mediante estas acciones se buscaba generar redes de trabajo que permitieran situar el trabajo del CAyC y del arte latinoamericano en un contexto internacional.

La exposición *Arte de Sistemas* (1971) consolidó la noción de

¹⁴⁸ El CEAC Centro de Estudios de Arte y Comunicación creado en 1968 fue la antesala del CAyC, centro que haya en la arquitectura, las ciencias exactas y sociales sus ejes disciplinares. Al alero del CAyC se creó en 1971 el colectivo artístico *Grupo de los Trece* integrado por los artistas y arquitectos: Jacques Bedel, Luis Fernando Bedit, Gregorio Dujovny, Carlos Ginzburg, Víctor Grippo, Jorge González Mir, Vicente Marotta, Luis Pazos, Alfredo Portillos, Juan Carlos Romero, Julio Teich, Horacio Zabala y Jorge Glusberg.

¹⁴⁹ Es importante mencionar el influjo recibido por CAyC de corrientes teóricas como la semiótica, la fenomenología y el estructuralismo.

sistema como eje teórico que valida las ideas, los procesos y la información a partir de coordenadas geopolíticas y contextuales que responden a una lectura ideológica del quehacer artístico.

Para Glusberg la noción de *sistema* se aleja de la preponderancia objetual de la obra para adentrarse en una lógica donde se priorizan los procesos y los cruces disciplinarios de un actuar comprometido políticamente. En igual sentido, el autor relea la noción de arte conceptual afirmando: «El arte conceptual es un arte de documentación, una incorporación sociológica del nuevo papel del artista. Abre la conciencia del espectador, es decir plantea una proposición que hace participar intelectualmente al espectador-lector [...]» (Glusberg, 1970, pág. 1).

En este cruce entre lo político y lo conceptual podemos situar la obra de Juan Carlos Romero titulada *Violencia*, un trabajo que puso en discusión las teorías de Frantz Fanon¹⁵⁰ a partir del binomio violencia opresora y la violencia liberadora. Romero diseñó su propuesta considerando tres espacios, en el primero dispuso fragmentos de textos extraídos de diversas fuentes, en el segundo espacio montó fotografías y textos de prensa sensacionalista, finalmente en el tercer espacio cubrió los muros y parte del suelo con un cartel impreso con la palabra “violencia”. En relación a esta obra Jorge Glusberg reflexiona sobre el papel de la violencia y lectura semiótica de la obra:

Las condiciones económico-sociales de los países del Tercer Mundo destruyen la convivencia y originan los fenómenos de VIOLENCIA que Romero representa con

¹⁵⁰ Frantz Fanon (1925-1961) fue un psiquiatra, filósofo y escritor francés cuya obra se inserta en los estudios poscoloniales, la teoría crítica y el marxismo. A partir de su libro *Los condenados de la tierra* (1961) Fanon analiza los procesos de descolonización y el papel de la violencia como parte de la lucha por la liberación. Estas teorías marcaron el desarrollo de los movimientos revolucionarios en Latinoamérica durante la década de los sesenta y setenta.

sus fotos o con simples posters que aluden lingüísticamente al hecho. El proceso de la comunicación no se da en sus obras por representaciones personales, sino se trata de una transferencia de energía prevista en un tiempo diferente al real y donde los signos (fotos o posters) sobrepasan los objetos materiales: son mensajes de un código organizado, contrario a la incomunicabilidad de nuestra sociedad burguesa en decadencia. (1973, pág. 5).

Romero pone de manifiesto su compromiso con el contexto social a través de una obra que trasciende la mera apreciación estética no ilustrativa que apela al intelecto de un espectador enfrentado a la tarea de realizar una lectura lingüística e ideológica del espacio (figura 3.112).

Gran parte de las propuestas emprendidas por los artistas del CAyC potenciaron un trabajo sobre y en el espacio social. Un trabajo que fue igualmente entendido por Glusberg como un sistema de signos emplazado en el espacio, que le permite al autor entender la noción de instalación como un “aparato semiótico”, que es decodificado por los espectadores/lectores. La novedad de esta lectura semiológica de la instalación nos permite entender las referencias teóricas presentes en la escena trasandina desde la década de los sesenta, referencias que densificaron las lecturas de obras hechas durante el periodo.

Finalmente, podemos afirmar que la unión entre prácticas conceptuales y espacio político definió el quehacer de los artistas argentinos, en un contexto donde los ideales de la vanguardia y la revolución marcaron el camino del arte latinoamericano.

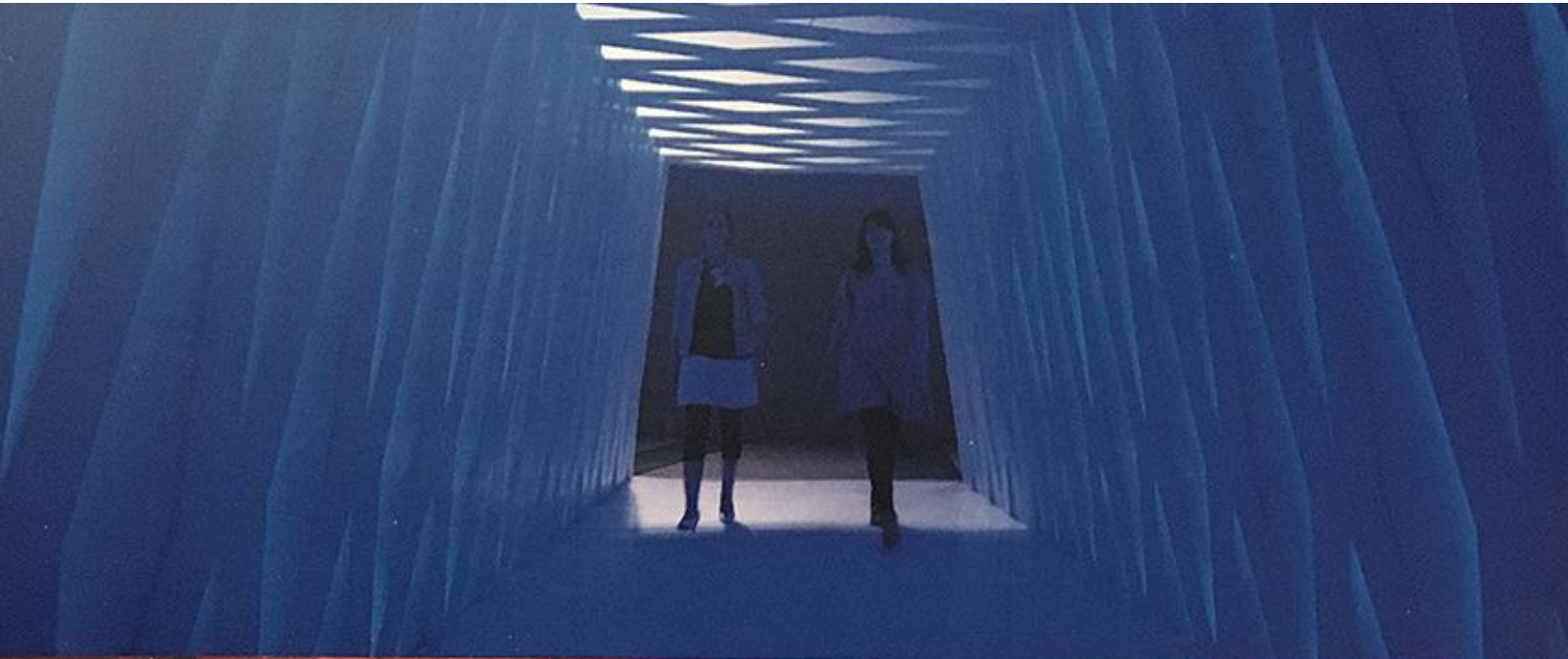


3.112

Juan Carlos Romero (1931-2017)
Violencia.

1973 (reconstrucción 2011).
Textos de prensa, fotografías y carteles impresos,
dimensiones variables;
Centro de Arte y Comunicación (CAyC), Buenos
Aires, Argentina.

Fuente imágenes:
file:///Users/Rodrigo/Downloads/Juan_Carlos_Romero
_La_violencia_como_es.pdf
[http://www.museum-
morsbroich.de/typo3temp/pics/32422f5693.jpg](http://www.museum-morsbroich.de/typo3temp/pics/32422f5693.jpg)



4. ANTECEDENTES DE LA INSTALACIÓN (ARTE)
EN CHILE 1969 - 1973



Matilde Pérez (1916-2014)
Túnel Cinético,
1970 (reconstrucción 2012).
Ambiente, estructura de madera, luces y sensores,
230 x 500 x 200 cm.;
Sala de Arte Fundación Telefónica, Santiago, Chile.

Fuente imagen:
Catálogo: *Matilde x Matilde. Espacio Móvil*, 2012

4.1. Entre la utopía y la revolución

Bajo la consigna “una revolución en libertad” Eduardo Frei Montalva inició un gobierno (1964-1970) que buscaba la transformación de las estructuras económicas y sociales del país¹. Dos importantes iniciativas marcaron su programa de desarrollo: la Reforma Agraria y la Chilenización del Cobre. A través de estas propuestas se buscó por un lado incrementar la producción agropecuaria y minera, mejorando las condiciones laborales de los trabajadores a través de la capacitación y el fortalecimiento de la sindicalización. En igual sentido, Frei incentivó la inversión en infraestructura potenciando el desarrollo de áreas vinculadas a la industria, la energía, el transporte y las telecomunicaciones. Por su parte, en el marco de su plan de desarrollo social, Frei fortaleció las cooperativas y las organizaciones sociales, potenciando la participación efectiva de los sectores más marginados de la escena pública.

En 1969, a un año del fin de su gobierno, Eduardo Frei tuvo que enfrentar dos hechos que empañaron la gestión de su gobierno: “La masacre de Puerto Montt” y “El Tacnazo”. El primero, una toma ilegal de terreno ocurrida en la ciudad de Puerto Montt y emprendida por un grupo de familias. La acción concluyó con la muerte de once personas en manos de carabineros, quienes actuaron bajo las órdenes del ministro del interior Edmundo Pérez Zujovic². El segundo hecho lo constituye el acuartelamiento militar realizado por el Gral. Roberto Viaux en

¹ El programa “Alianza por el Progreso” (1961) fue una instancia de ayuda económica y social para Latinoamérica impulsado por John F. Kennedy. A través de este programa se buscaba contrarrestar la influencia de la revolución cubana en la región. Las medidas tomadas por Frei en su gobierno tributaron a este plan de acción levantado por Estados Unidos.

² En 1971 el grupo Vanguardia Organizada del Pueblo VOP asesinó al exministro Edmundo Pérez Zujovic.

Contexto internacional

1969

Richard Nixon asume la presidencia de Estados Unidos.

Neil Armstrong llega a la luna a bordo de la nave Apolo 11.

Se realiza el festival de música de *Woodstock*.

1970

El Boeing 747 realiza su primer vuelo entre Nueva York y Londres.

Las tropas norteamericanas y de Vietnam del Sur invaden Camboya.

Tratado de Varsovia entre la República Popular de Polonia y la República Federal de Alemania. (diciembre)

1971

Matanza de jueves de Corpus Christi en Ciudad de México.

Se crea el primer microprocesador Intel 4004.

Surge en Canadá el movimiento ecologista Greenpeace.

1972

Nixon y Brezhnev firman el Tratado de Misiles Antibalísticos.

Atentado terrorista en los XX Juegos Olímpicos de Munich.

Se da a conocer el caso de espionaje político conocido como *Watergate*.

1973

Henry Kissinger es nombrado Secretario de Estado, USA.

Primera crisis del petróleo generada por la Guerra de *Yom Kipur*, en la que participan Egipto, Siria e Israel

Se crea técnica del ADN recombinante pilar de la biotecnología.

el Regimiento Tacna, cuyo objetivo fue evidenciar los problemas de equipamiento y sueldo de los militares.

Al finalizar el gobierno de Frei se perfilaron tres bloques que disputarían las elecciones presidenciales de 1970; por un lado, la coalición de izquierda representada por la Unidad Popular UP, por otro lado, la Democracia Cristiana PDC que representaba el centro político y finalmente el Partido Nacional PN que agrupaba las opciones de derecha y el naciente Gremialismo³. En las elecciones del 4 de septiembre de 1970 estos tres bloques se vieron enfrentados a partir de sus candidatos: Salvador Allende UP, Radomiro Tomic PDC y Jorge Alessandri PN. El triunfo de Allende por un estrecho margen marcó el inicio de un proceso único conocido como la “Vía democrática chilena al socialismo”, un proceso que buscaba alcanzar el modelo socialista por la vía electoral (figura 4.1).

Este nuevo escenario político alertó a los partidos de derecha y al gobierno de los Estados Unidos⁴ quienes en conjunto idearon acciones tendientes a impedir que Salvador Allende fuera confirmado por el congreso como presidente, situación que fue imposible, asumiendo el gobierno el 3 noviembre de 1970.

4.1.1. El gobierno de Salvador Allende

Bajo el mandato de Salvador Allende, Chile se vio inmerso en una revolución democrática que buscaba el «[...] traspaso del poder de los antiguos grupos dominantes a los trabajadores, al



4.1

Salvador Allende escoltado por el Gral. Augusto Pinochet, 1970.
Registro fotográfico:
Santiago, Chile.

Fuente imagen:
<https://www.bostonglobe.com/ideas/2017/01/08/>

³ El Movimiento Gremialista fue fundado en 1967 por Jaime Guzmán al alero de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Los miembros de este movimiento participaron activamente en el gobierno militar como asesores y ministros.

⁴ Tras el nombramiento de Allende, el presidente Richard Nixon centró su accionar en desestabilizar su gobierno. Esta tarea fue encomendada al secretario de estado Henry Kissinger quien se valió del apoyo de la *Central Intelligence Agency* (CIA).

campesinado y sectores progresistas de las capas medias de la ciudad y del campo [...]» (de Ramón, 2015, pág. 189). Este traspaso se llevaría a cabo a partir de un plan de gobierno que priorizó la participación activa del estado en la economía, estableciéndose un modelo de socialización de los medios de producción. Este modelo fue conocido como el “Plan Vuskovic”⁵, programa que se fundamentó en la expropiación de empresas estratégicas, la continuidad de la Reforma Agraria, la nacionalización de la minería y la estatización de la banca, todas acciones tendientes a cambiar la estructura económica y social del país dentro del marco institucional que el propio Allende defendía⁶. Un marco que se valió de “resquicios legales” para llevar a cabo estas reformas, las cuales fueron desde un primer momento cuestionadas por la oposición y el empresariado.

Bajo un escenario sumido en la agitación social y política, Allende logró consolidar un programa social orientado a los más pobres y cuyos pilares fueron mejorar la infraestructura y los programas de vivienda social, renovar del sistema educativo a través de la Escuela Nacional Unificada (ENU) y ampliar la cobertura en salud.

La crítica de los sectores de derecha a la gestión del gobierno de Allende se focalizaron en los altos índices de inflación, en la escasez de productos básicos y la violencia imperante en las calles producto de las protestas, paros y atentados ocurridos

⁵ Este plan económico fue implementado por el Ministro de Economía de Allende, el ingeniero comercial Pedro Vuskovic Bravo. A principios de 1972 y producto del boicot interno y externo se elevaron los índices de inflación, bajaron las exportaciones y aumentó el desabastecimiento, hechos que pusieron en crisis el programa económico propuesto.

⁶ Un sector del Partido Socialista encabezado por Carlos Altamirano criticaba la vía negociadora y constitucional de Allende, vía que era apoyada por el Partido Radical, Partido Comunista y parte del Partido Socialista. En este sentido, la fracción más radicalizada dentro de la UP aspiraba a la instauración de la dictadura del proletariado por la vía insurreccional.

durante el periodo. En resumen, un ambiente convulsionado al que contribuyeron los partidos de derecha y el gremio empresarial, quienes actuaron con el beneplácito y apoyo financiero del gobierno norteamericano.

La falta de cohesión al interior de la Unidad Popular, unido a la obstrucción parlamentaria y a las pugnas con el Poder Judicial impidieron al gobierno enfrentar la crisis económica y los problemas de gobernabilidad. A pesar de esto, Allende sigue confiando en la institucionalidad el país; al respecto Tomás Moulian (1998) afirma:

La Unidad Popular no tuvo las posibilidades de triunfar porque la «vía institucional», la forma más pacífica de tránsito del capitalismo al socialismo, no era todavía una oportunidad posible, no era una empresa que se pudiera asumir, «que la humanidad pudiera enfrentar». (pág. 166)

Por otra parte, Allende confía igualmente en el profesionalismo y la lealtad de las Fuerzas Armadas. En relación a esto último cabe mencionar la instauración de la “doctrina Schneider”, creada por el General Rene Schneider, y en la cual se establece la exclusión de la política y el control civil del poder militar (de Ramón, 2015). En franca contradicción con lo expuesto, en 1972 Allende nombra “ministros militares” en las carteras de Interior, Obras Públicas y Transporte, nombramientos que no mejoraron la crisis institucional ni la valoración del gobierno.

4.1.2. La antesala del Golpe Militar

En 1973 y tras los buenos resultados de la UP en las elecciones parlamentarias, la oposición inició la última etapa del plan de derrocamiento del gobierno. La huelga de los mineros de la

mina El Teniente, en abril de ese año, unido al intento de golpe de los militares ocurrido el 29 de junio y conocido como el “Tanquetazo”, pusieron nuevamente en tensión el gobierno de Allende.

La política exterior de Richard Nixon tenía cada vez más clara la posibilidad de un golpe de Estado y es por ello que trabajaba coordinadamente con los militares y la oposición. Al respecto el historiador Armando de Ramón (2015) afirma:

[...]El gobierno de Nixon implementó una política de estrangulamiento económico negando completamente los préstamos y crédito para Chile, excepto los dirigidos a las Fuerzas Armadas. [...] En cuanto al Banco Mundial, éste no prestó dinero a Chile mientras Allende estuvo en el Poder. (págs. 204-205).

El boicot económico emprendido por Estados Unidos buscó finalmente la participación directa de los militares a quienes adoctrinó y financió para destituir el gobierno de Allende y frenar el avance del socialismo en el continente⁷. En igual tono, los partidos de derecha y sus simpatizantes presionaban a los militares para que tomaran cartas en el asunto defendiendo sus propios privilegios e intereses de clase. Ante lo complejo de la situación, el gobierno intentó llegar a un acuerdo con la centro derecha, representada por el Partido Demócrata Cristiano, y a través de la mediación del cardenal Raúl Silva Henríquez, intervención que no fue exitosa y condenando al gobierno de Allende a su suerte.

Ante la renuncia del general Carlos Prats a la comandancia en

⁷ Un número importante de militares chilenos participó en la “Escuela de las Américas”, un organismo creado por el gobierno norteamericano y que en la década de los sesenta estuvo enfocada en frenar la expansión del comunismo en Latinoamérica. Este adoctrinamiento ideológico iba unido a una formación en tácticas de combate, tortura e inteligencia militar.

jefe del ejército, es nombrado en su remplazo el general Augusto Pinochet Ugarte, un militar de gran lealtad para Prats, que dejará el anonimato para transformarse en el verdugo-salvador de una historia sin regreso.

En voz de Tomás Moulian (1998): «En septiembre de 1973 existía un clima subjetivo de crispación, exasperación, conciencia extendida de situación límite. Existían pues, las condiciones subjetivas de una “contrarrevolución”.» (pág. 170). Contrarrevolución que finalmente se materializó con el Golpe Militar⁸ del 11 de septiembre del 1973 (figura 4.2).



4.2

Bombardeo de la Moneda,
1973.
Registro fotográfico:
Santiago, Chile.

Fuente imagen:
<http://sevilla.abc.es/fotos-abc/20120910/chile-otro-11-s-historia-106044.html>

4.2. El campo de las artes visuales bajo la Unidad Popular

Las demandas políticas y sociales marcaron el contexto artístico-cultural de mediados de los sesenta y principio de los setenta. Este fue un período donde la rebeldía de los jóvenes puso en jaque las estructuras de poder y los valores de la sociedad burguesa. En el contexto internacional la lucha por los derechos civiles, la libertad sexual, los movimientos pacifistas, el mayo francés y la guerra de Vietnam define un escenario de cambio que no fue ajeno a la sociedad chilena de la época.

Un hecho significativo del periodo fue la Reforma Universitaria⁹, movimiento académico y estudiantil que buscó repensar la universidad como una institución pluralista y democrática al servicio del pueblo. La reforma se instala en un escenario donde el gobierno de Eduardo Frei promueve su

⁸ El Golpe Militar fue ideado en un principio por el general Gustavo Leigh y el almirante José Toribio Merino sumándose posteriormente los generales Augusto Pinochet y Cesar Mendoza.

⁹ Este movimiento iniciado 1967 buscaba instaurar un nuevo modelo formativo y de gobierno que respondiera a los cambios políticos y sociales que experimentaba el país. Este proceso vio interrumpido su accionar producto del Golpe Militar de 1973.

“revolución en libertad”, una revolución que en el campo artístico buscó incentivar el acceso de amplios sectores de la población al consumo cultural. Ese fue el caso de la exposición *De Cézanne a Miró*¹⁰ muestra celebrada en 1968 en el Museo de Arte Contemporáneo y que se transformó en un hito cultural de la política exterior norteamericana¹¹. A través de esta exhibición el público chileno pudo apreciar de forma diferida los hitos de la vanguardia europea. Entre las obras presentadas destacamos la pintura *Suprematista* de Kazimir Malevich y los collages de Kurt Schwitters, dos obras que fundamentan la crisis experimentada por la pintura chilena desde fines de la década de los cincuenta.

4.2.1. Trabajadores del arte y la cultura

Con el triunfo de Salvador Allende, la cultura se convierte en un agente de cambio social y político que pone en crisis el modelo de sociedad capitalista imperante en Chile. A través de su programa de gobierno, la Unidad Popular garantizó el derecho a la educación y la cultura para todos, poniendo énfasis en la formación de sujetos autónomos y críticos que aportan a la creación de una nueva cultura que:

[...] surgirá de la lucha por la fraternidad contra el individualismo; por la valoración del trabajo humano contra su desprecio; por los valores nacionales contra la colonización cultural; por el acceso de las masas

¹⁰ Esta muestra itinerante del Museo de Arte Moderno de Nueva York se realizó entre 21 de junio y el 17 de julio de 1968 y estuvo compuesta por obras de Paul Cézanne, Vincent Van Gogh, Pablo Picasso, Salvador Dalí, Joan Miró, Vassily Kandinsky, entre otros.

¹¹ En 1961 se creó la *Alianza para el Progreso* bajo el Gobierno de John F. Kennedy, un programa de ayuda económica y social que buscaba frenar la influencia de la revolución cubana en Latinoamérica. En este sentido *De Cézanne a Miro* respondió a esta política desde el ámbito de la cultura.

populares al arte, la literatura y los medios de comunicación contra su comercialización. (Programa de básico de gobierno de la Unidad Popular, 1969, pág. 28).

Una cultura que no responda a los intereses de una élite sino a los intereses de un pueblo que construye su identidad desde lo popular y lo latinoamericano. Una identidad que aspira a romper la dependencia cultural mediante un modelo de emancipación crítico del espectador:

En definitiva, la expansión de la actitud crítica velaría por la verdadera participación del pueblo en la vida sociocultural, tornándose así ya no en un mero consumidor de productos culturales elaborados, sino que en un agente creativo y crítico de su propia realidad. (Silva, 2008, párr. 11).

El compromiso político de los trabajadores del arte y la cultura tuvo como objetivo contribuir a la creación de una nueva sociedad cimentada en los principios del socialismo. En este contexto una de las primeras acciones ejecutadas por la Unidad Popular en pro del acceso y la descentralización de la cultura fue el *Tren popular de la Cultura* (1971), una iniciativa que llevó el trabajo de artistas, músicos, actores y poetas a diversas ciudades del sur de Chile.

Bajo estas premisas de democratización del arte emerge el grabado y específicamente la serigrafía¹², técnica que politizó la noción de reproductibilidad transformándose en una práctica crítica al servicio de los cambios sociales. En igual sentido de importancia, el mural y las *Brigadas Muralistas* optaron por

¹² La influencia de la gráfica revolucionaria del “Cartel Cubano” y de eventos como el *Primer Concurso Nacional de Serigrafía*, organizado por la Secretaria de Cultura de la Presidencia y la exposición *El pueblo tiene arte con Allende* (1970) marcan el apogeo de este medio.

politizar el espacio público: «reivindicando el paisaje urbano como el primer soporte de comunicación y concientización social y elevando el presente inmediato y cotidiano a la primera instancia de motivación artística.» (Aguiló, 1983, pág. 6). La unión entre los brigadistas y los artistas de la academia fue fructífera y permitió el aprendizaje técnico y estético de los primeros y potenció el compromiso político y social de los segundos¹³.

Caso emblemático de este actuar fue el mural pintado en 1971 por Roberto Matta y la Brigada Ramona Parra titulado *El primer gol del pueblo chileno*, obra realizada en conmemoración del primer año de gobierno de Salvador Allende (figura 4.3). En atención a este ejemplo, podemos afirmar que artistas y brigadistas se hacen parte del devenir histórico, transformándose en agentes de cambio de un proceso único en la historia del país. Dentro de las obras arquitectónicas emblemáticas construidas durante la Unidad Popular estuvo el edificio que albergó la UNCTAD¹⁴. Esta construcción fue concebida por un equipo de arquitectos¹⁵ y artistas, que buscaron vincular arte y arquitectura a partir de la realización de obras específicas para el lugar. Solo algunos trabajos cumplieron a cabalidad este fin, es el caso de la obra de Félix Maruenda *Escapes de gas* (1972), un extractor de aire diseñado para la cocina del edificio y que fue realizado con



4.3

Roberto Matta (1911-2002) / Brigada Ramona Parra
El primer gol del pueblo chileno,
1971.
Registro fotográfico de la inauguración del mural;
La Granja, Santiago.

Fuente imágenes:
<https://grupaok.tumblr.com/post/125615998244/roberto-matta-and-brigada-ramona-parra-mural>

¹³ En 1971 se realizó la exposición *El Arte Brigadas* en el Museo de Arte Contemporáneo, en ella participaron las Brigadas Ramona Parra (partido comunista) y Brigada Inti Peredo (Partido Socialista). De igual forma, en 1973 la Brigada Ramona Parra fue invitada a participar en la VIII Bienal de París (1973) bienal que centró sus reflexiones en las relaciones entre arte y sociología y arte y medios de comunicación.

¹⁴ La UNCTAD fue Tercera Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Comercio y Desarrollo, evento celebrado en Santiago entre abril y mayo de 1972 y cuyo tema fue la pobreza y los países en vías de desarrollo.

¹⁵ Los arquitectos a cargo del proyecto fueron José Covacevic, Hugo Gaggero, Juan Echenique, José Medina, Sergio González y Miguel Lawner.

planchas de fierro soldadas dando origen a una estructura modular que se transformó en un ícono de la modernidad y el funcionalismo que inspiraba esta construcción. Otro caso, fue la obra de Nemesio Antúnez que, con un carácter menos funcional pero igualmente minimalista, se apropió de la antesala del casino a partir de diagonales blancas y negras fabricadas con azulejos (figura 4.4).

Como consecuencia del Golpe Militar, el edificio fue vaciado de gran parte de las obras, borrando violentamente la historia de un espacio y de un gobierno que tuvo como prioridad el acceso a la cultura de los sectores más vulnerables del país.

Con el objetivo de entender con mayor profundidad el contexto artístico-cultural del periodo, proponemos abordar los distintos ámbitos que conforman este contexto, a partir de una mirada que recoge las particularidades del territorio nacional.

4.2.2. Formación artística

Cuando hablamos de formación artística en Chile es inevitable remitirse a la Universidad de Chile (UCH) y a su Escuela de Bellas Artes¹⁶, institución creada el año 1849 como Academia de Pintura bajo el gobierno de Manuel Bulnes y que tuvo como principal objetivo la enseñanza, investigación y difusión de las artes plásticas. Durante la década de los sesenta la escuela vivió un momento de libertad y experimentación que se vio reflejado en el quehacer de los estudiantes y profesores a través de instancias como salones, concursos, ferias de arte, seminarios y



4.4

Nemesio Antúnez (1918-1993)
Mural en gres cerámico,
 1972.
 Mural, cerámicos blancos y negros,
 dimensiones desconocidas;
 Edificio UNCTAD, Santiago, Chile.

Fuente imagen:
https://issuu.com/centrogabrielamistral/docs/que_pas_a_14.12.2007

¹⁶ Al finalizar la década de los sesenta, la Universidad de Chile en el ámbito de las artes no solo contaba con la Escuela de Bellas Artes sino también con el Instituto de Extensión de Artes Plásticas, la Sala Universidad de Chile, el Museo de Arte Contemporáneo y el Museo de Arte Popular Americano.

acciones que revitalizaron este espacio formativo y de creación. Tras el incendio que afectó a la escuela en 1969 esta fue reubicada en diversos espacios provisionales. Bajo el gobierno de Allende se dispuso la construcción de una nueva sede en el Campus Gómez Millas, espacio al que la escuela se trasladó en 1973, asumiendo el nombre de Departamento de Artes Plásticas. En paralelo al funcionamiento de la antigua Escuela de Bellas Artes existía, desde el año 1959, la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica (PUC), unidad académica que buscaba entregar una formación artística contemporánea alejada del tradicional paradigma académico¹⁷. Por su parte en 1971, la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la PUC creó el Instituto de Estética para abrir un espacio de formación e investigación en el campo de la estética y la teoría del arte.

En regiones, la ciudad de Antofagasta contaba a fines de la década de los sesenta con dos centros de formación artística el Departamento de Artes Visuales de la Universidad del Norte; heredero de la primera academia de Bellas Artes fundada en 1957 y el Departamento de Artes Plásticas de la Sede de Antofagasta de la Universidad de Chile¹⁸.

La formación artística en la región de Valparaíso a principio de los setenta estuvo a cargo de las Escuelas de Bellas Artes Municipales¹⁹ ya que no existían programas de formación artística a nivel universitario. En este contexto, se hace

¹⁷ El nacimiento de esta escuela estuvo vinculada a la influencia del artista alemán Joseph Albert y de la tradición del grabado instalada por Nemesio Antúnez y el Taller 99.

¹⁸ A fines de los años sesenta la Universidad de Chile abrió los programas de Licenciatura y Pedagogía en Artes Plásticas en sus sedes de Antofagasta, Valparaíso, Talca y Ñuble, las que fueron cerradas con posterioridad al Golpe Militar.

¹⁹ Las dos escuelas existentes en el periodo se ubican en las ciudades de Viña del Mar (1935) y Valparaíso (1960).

importante mencionar la labor ejercida por la Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (PUCV), entidad fundada en 1952 por un grupo de artistas y arquitectos²⁰. Lo innovador de esta escuela fue su modelo formativo que entendía la arquitectura en relación con el arte, la poesía y el paisaje. Este proyecto se constituye a partir de dos pilares que marcan la mística de esta escuela: la *Travesía de Amereida* (1965) un recorrido testimonial por Latinoamérica²¹ y la *Ciudad Abierta de Ritoque* (1970), un espacio poético construido para el hablar, el habitar y el recorrer. Los principios que emanan de estas dos instancias son el reflejo de un espíritu vanguardista donde el vínculo arte y vida emerge al margen de la contingencia política que define los lineamientos de gran parte de la producción artística del momento.

El panorama formativo en el sur de Chile y en específico en la ciudad de Concepción giró en torno a la Universidad de Concepción (UdeC) y el naciente Departamento de Artes Plásticas creado el año 1972. Esta institución se unirá al trabajo ya iniciado por la Casa del Arte y la Pinacoteca de la UdeC (1967), potenciando el desarrollo formativo y extensional en la ciudad.

4.2.3. Espacios de exhibición: museos

La institucionalidad cultural en Chile a fines de la década de los sesenta estuvo presidida por el Museo Nacional de Bellas Artes

²⁰ Los fundadores de esta escuela son: Alberto Cruz, Arturo Baeza, Jaime Bellalta, Fabio Cruz, Miguel Eyquem, Godofredo Iommi, Francisco Méndez, José Vial y Claudio Girola.

²¹ Esta travesía fue realizada por estudiantes y académicos, iniciándose en Tierra de Fuego y concluyendo en Santa Cruz de la Sierra, Bolivia. Las anotaciones, poemas y dibujos realizados por los participantes de este viaje fueron editadas al cabo de dos años transformándose en el poema *Amereida*, pilar poético y filosófico que sustenta el quehacer de esta escuela de arquitectura.

MNBA²² entidad pública encargada del conocimiento, difusión y conservación del patrimonio artístico del país.

Tras la larga gestión como director el artista Luis Vargas Rozas a la cabeza del museo (1946-1970), asume como director otro artista Nemesio Antúnez, quien recibió un museo con serios problemas financieros y de espacio. A pesar de esta situación Antúnez buscó modernizar el museo y abrir sus puertas a un público más amplio, transformando este lugar en un espacio vivo y abierto a las nuevas experiencias. Bajo su dirección, el museo acogió la obra de artistas extranjeros que asumieron el desafío apropiándose del espacio de una manera crítica y experimental. En este contexto, destacamos el trabajo Liliana Porter y su environment gráfico titulado *Arrugas*, Luis Camnitzer y su evocadora pieza conceptual *Masacre de Puerto Montt (1969)*, Gordon Matta Clark con su intervención arquitectónica titulada *Claraboya (1971)* y finalmente *Dentro / Fuera del Museo (1971)* intervención realizada por la artista argentina Lea Lublin. De igual forma, Antúnez invitó a artistas jóvenes nacionales a realizar proyectos que activaran el vínculo entre la obra y el espectador. Trabajos emblemáticos surgidos de estas invitaciones fueron *Cuerpos Blandos* de Juan Pablo Langlois (1969), *Salón de Otoño (1971)* de Cecilia Vicuña y la intervención de Valentina Cruz titulada *Marat (1972)*. Estas tres obras no solo ponen en tensión el espacio museal, sino también ponen de relieve su condición efímera, rasgo que potenciará el surgimiento de la instalación (arte) en el país.

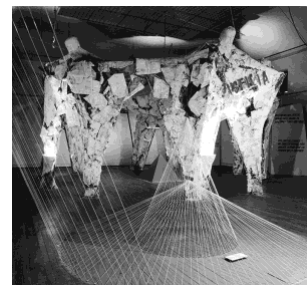
²² En 1880 y bajo la presidencia del Aníbal Pinto se fundó el Museo Nacional de Pinturas, cuya primera sede fue Congreso Nacional. Posteriormente el museo se trasladó al “Partenón” de la Quinta Normal cambiando su nombre al de Museo Nacional de Bellas Artes. El 21 de septiembre de 1910 se inauguró el actual edificio obra del arquitecto chileno-francés Emilio Jecquier.

Dentro de las exposiciones internacionales gestionadas bajo la dirección de Antúnez destacamos *París y el Arte Contemporáneo* (1972), exposición comisariada por el crítico francés Jacques Lassaingne y que se centró en la colección del Musée d'Art Moderne de la Ville de París. La muestra contempló una mezcla singular de obras de arte ópticas de autores como Víctor Vasarely, Julio Le Parc, Carlos Cruz Diez junto a piezas objetuales de Arman y pinturas de Roberto Matta. De forma paralela se exhibió en el museo la muestra *El Arte del Surrealismo*, con obras claves de la vanguardia como los *ready-made* de Marcel Duchamp *Rueda de bicicleta* (1913), *¿Por qué no estornudar Rose Sélavy?* (1921) y los objetos surrealistas de Man Ray *Enigma de Isidore Ducasse* (1920) y *Regalo* (1921). Cabe preguntarse por qué estas dos exhibiciones no tuvieron el impacto medial y de público de la exposición *De Cézanne a Miró*. Una primera respuesta radica en el breve periodo de exhibición de ambas (menos de un mes) situación que tal vez impidió asimilarlas por un público ajeno a este tipo de obras. Otra posible respuesta, es el escenario político en que se instalan las exposiciones; un escenario convulsionado donde el espíritu contemplativo era remplazado por la acción política y artística emprendida desde la calle y en defensa del gobierno de Salvador Allende. Es interesante comentar en este punto cómo las obras y las reflexiones de Marcel Duchamp son releídas y profundizadas por artistas y teóricos durante la dictadura Cívico Militar²³.

²³ En 1979 el filósofo Pablo Oyarzun presentó su tesis de grado *La anestésica del ready-made*, realizando el primer estudio en profundidad de la obra de Marcel Duchamp en Chile. Es importante mencionar que esta tesis tuvo una circulación restringida, publicándose recién el año 2000 por la editorial LOM. Por su parte en 1979 el artista Carlos Leppe realizó la performance *Acción de la estrella*, citando la tonsura de Marcel Duchamp de 1919.

El Museo de Arte Contemporáneo²⁴ sustentó su accionar en un compromiso férreo con las políticas del gobierno de la UP; situación que queda evidenciada a través de las exposiciones allí presentadas. Un ejemplo de esto es *Homenaje al triunfo del Pueblo*, muestra que en su catálogo declara:

Más que una exposición en sentido tradicional el “Homenaje al triunfo del Pueblo” es un manifiesto de los artistas plásticos. La muestra no pretende definir un estilo, sino que simplemente afirmar la actitud militante y de absoluto respaldo de los artistas chilenos y extranjeros para contribuir a la construcción de una sociedad nueva. (Instituto de Extensión de Artes Plásticas Universidad de Chile, 1970, pág. 3)



4.5

Las cuarenta medidas de la Unidad Popular,
1971.
Registro fotográfico exposición:
Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile.

Fuente imagen:
<http://laporfiadadememoria.blogspot.com/2012/08/evento-sobre-las-40-medidas-de-up.html>

El itinerario de exposiciones programáticas comenzó en 1970 bajo la dirección del artista e historiador del arte Alberto Pérez. Ese año se inauguraron las exposiciones *Homenaje al triunfo del Pueblo* y *América no invoco tu nombre en vano*. En 1971 el artista Guillermo Núñez asumió la dirección inaugurando las muestras *La imagen del hombre* y *Las cuarenta medidas de la Unidad Popular*²⁵ (figura 4.5).

Por último, destacamos la exposición inaugural del *Museo de la Solidaridad*²⁶ en 1972 muestra en las que se exhibieron las obras donadas al país por artistas internacionales entre las que

²⁴ El Museo de Arte Contemporáneo forma parte de la Universidad de Chile y fue fundado el 15 de agosto de 1947 bajo el rectorado de Juvenal Hernández, siendo su primer director el artista Marco Bontá. Su primera sede fue el “Panteón” de la Quinta Normal, trasladándose en 1974 al edificio que ocupaba la Escuela de Bellas Artes en el Parque Forestal.

²⁵ Esta muestra fue posteriormente exhibida en la Plaza de Armas de la ciudad de La Serena, respondiendo al anhelo del gobierno de hacer partícipe al pueblo de una obra ilustrativa e ideológica.

²⁶ El *Museo de la Solidaridad* surge en el contexto de la *Operación Verdad*, encuentro de artistas e intelectuales que buscaban revertir la campaña de difamación emprendida por los Estados Unidos en contra del gobierno de Allende. Como parte de la instancia surge la idea crear el Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile, con el fin de coordinar y organizar la donación de obras hechas por los artistas del mundo y que darán origen al museo.

destacan Víctor Vasarely, Joan Miró, Carlos Cruz-Diez, Lygia Clark en otros.

En regiones, los museos de arte cumplieron una función ligada a la difusión de sus colecciones, conformadas principalmente por pintura y escultura chilena. Estos son los casos de los Museos de Bellas Artes de Viña de Mar, el Museo Municipal de Bellas Artes de Valparaíso, la Pinacoteca de Concepción y el Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca. Estas instituciones mantuvieron su actuar tradicional ajenas al escenario de cambio cultural que vivía el país, situación que de algún modo acentuó el distanciamiento entre el quehacer artístico de los museos santiaguinos y los de regiones.

4.2.3.1. Galerías y salas de arte

En Santiago, la labor emprendida por los museos se complementa con el trabajo realizado por galerías y salas de arte entre las que destacamos: Galería Carmen Waugh²⁷, Galería Marta Faz, Galería Central de Arte, Sala Universitaria Universidad de Chile y los Institutos Binacionales. Bajo este contexto, las galerías acogieron obras menos experimentales a diferencia de las salas de arte, situación que potenció el surgimiento de las primeras piezas ambientales.

Dicha situación quedó de manifiesto en exposiciones como *S/T* (1969) muestra realizada en el Instituto Chileno Británico donde el escultor Félix Maruenda exhibió una de sus primeras esculturas ambientales. Igualmente importante fue la exposición colectiva de *Arte Cinético en Chile* (1970) muestra inédita en el

²⁷ En el año 1969 la galerista Carmen Waugh inauguró una segunda galería en Buenos Aires marcando un hito en el desarrollo galerístico local.

contexto local realizada en el Instituto Chileno Norteamericano ²⁸. Finalmente, mencionamos la exposición bipersonal *Espacios Escultóricos* (1969), muestra de carácter experimental realizada por los escultores Víctor Hugo Núñez y Luis Araneda en la Sala Universitaria de la Universidad de Chile.

Por su parte, los espacios de exhibición en regiones estuvieron principalmente vinculados a municipios, universidades e instituciones binacionales. Estos se orientaron a la difusión de artistas regionales a través de exposiciones, salones y ferias de arte. Este es el caso del *Salón de mayo* (1970) exposición colectiva realizada en la ciudad de Antofagasta por la Universidad del Norte y la Universidad de Chile. Esta exposición evidenció el surgimiento de una escena emergente liderada por el artista y poeta visual Guillermo Deisler.

Otro ejemplo paradigmático es la exposición del poeta y artista visual Juan Luis Martínez en el Instituto Chileno Francés de Cultura de Valparaíso. La muestra titulada *Objetos Visuales* (1972) contempló la exhibición de sus primeros collages y ensamblajes, piezas que coincidentemente se presentaron un mes después de finalizada la muestra de los surrealistas en el Museo Nacional de Bellas Artes.

4.2.4. Desarrollo teórico y crítico

Durante este periodo, el desarrollo teórico y crítico estuvo a cargo de figuras como: Luis Oyarzún, Jorge Elliot, Miguel Rojas Mix, Enrique Lihn y el español Antonio Romera, autor este

²⁸ En el marco de esta exposición Matilde Pérez presentó su emblemática pieza *Túnel Cinético* (1970), obra ambiental que será analizada en el apartado dedicado a los casos de estudio.

último del libro *Asedio a la Pintura Chilena* (1969), una revisión historiográfica y crítica del quehacer pictórico realizado en el país desde inicios del siglo XIX hasta mediados del siglo XX (figura. 4.6).

El desarrollo de la escritura crítica en el campo de las artes visuales asumió como principales plataformas de difusión las revistas académicas existentes durante el periodo. En este sentido nos referimos a la *Revista Anales* de la Universidad de Chile (1843-), *Aisthesis* (1966-) de la Pontificia Universidad Católica (figura 4.7) y *Atenea* (1924-) de la Universidad de Concepción. Estas publicaciones acogieron reflexiones en torno a las Artes y las humanidades que respondieron al contexto histórico y cultural que vivía el país.

No solo la academia contó con iniciativas de difusión editorial sino también el gobierno de Allende quien asumió esta tarea creando en 1971 la editorial nacional *Quimantu*, una propuesta que hizo accesible el libro a sectores amplios de la población con el objetivo de educar y emancipar la conciencia del “hombre nuevo”. De sus publicaciones se destacó la revista *La Quinta Rueda* (1972-1973) publicación donde se dieron cita autores como: Pablo Neruda, Ariel Dorfman, Víctor Jara, Miguel Littín, Raúl Ruiz, entre otros, con el objetivo de poner en discusión la escena cultural del momento (figura 4.8).

En 1970 la Facultad de Bellas Artes de UCH creó el Instituto de Arte Latinoamericano IAL, nombrando como director al escritor e historiador Miguel Rojas Mix. El IAL tuvo como función la difusión e investigación del arte local y latinoamericano, labor que se llevó a efecto a través de exposiciones y encuentros. Es el caso del *1º Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur* (1972), instancia cuyo objetivo fue reflexionar sobre la producción



4.6

Antonio Romera
Asedio a la Pintura Chilena,
1969.
Portada libro;
Santiago: Nascimento, Chile.

Fuente imagen:
<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-9683.html>



4.7

Revista Aisthesis, N°7,
1972.
Portada revista;
Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.

Fuente imagen:
<http://revistaaisthesis.uc.cl/index.php/rait/issue/view/33/showToc>

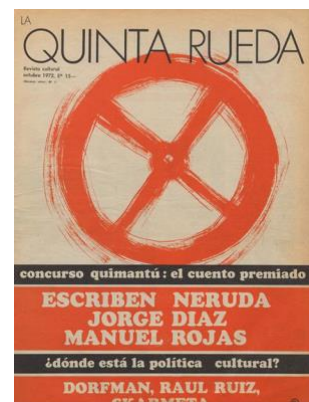
artística de la región y el rol social de los artistas en el contexto de la revolución socialista. Las conclusiones del encuentro fueron publicadas en los *Cuadernos de Arte Latinoamericano*, con el fin de difundir las ideas del encuentro (figura 4.9).

Un caso excepcional ocurrido durante el periodo fue la conferencia *Painting versus Art versus Culture* (1971)²⁹, realizada por el artista norteamericano Joseph Kosuth en el IAL de la Universidad de Chile. A través de su ponencia el artista buscó establecer una diferencia entre el arte conceptual y el arte minimalista, un debate muy actual en la escena internacional que fue recibido sin mayores repercusiones en nuestra escena.

4.2.5. Medios de comunicación

La prensa escrita durante este periodo igualmente cumplió una labor de difusión y crítica del quehacer artístico. Al respecto podemos mencionar las secciones de crítica de arte de los diarios *El Mercurio* y *El Siglo*³⁰, secciones permanentes en las que escribieron autores como Antonio Romera, Miguel Rojas Mix y Carlos Maldonado. Otra de las publicaciones orientadas a la crítica en artes visuales fue el semanario *Política, Economía y Cultura* PEC (1967-1973), espacio en que escribieron Nena Ossa, Víctor Carvacho, Pedro Labowitz, entre otros³¹.

Otro medio importante de mencionar en esta revisión es la



4.8

Revista *Quinta Rueda*,

1972.

Portada revista;

Santiago: Quimantú, Chile.

Fuente imagen:

<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-articles-76534.html>



4.9

Cuadernos de Arte Latinoamericano,

1972.

Portada publicación;

Santiago: Andrés Bello, Chile.

Fuente imagen:

<http://archivosenuso.org/viewer/2402>

²⁹ Ver al respecto Kosuth, J. (1991) *Painting versus Art versus Culture* (or, Why You Can Paint if You Want to, but It Probably Won't Matter). En G. Guercio (Ed.), *Art after Philosophy and after: collected writings 1966-1990* (págs. 82-92). Londres, Reino Unido: The MIT Press.

³⁰ Dentro de los medios de prensa escrita debemos constatar existencia de periódicos contrarios al gobierno de Allende entre los que destacamos los diarios *El Mercurio*, *Las Últimas Noticias*, *La Tercera* y *Tribuna entre otros*. De igual forma existían periódicos afines al gobierno como *Clarín*, *El siglo*, *Puro Chile*, *La Nación* y *Última Hora*.

³¹ El semanario fue una trinchera para una escritura y una crítica que, posteriormente, abalará el modelo cultural impuesto por la dictadura Cívico-Militar.

televisión, medio que surge en Chile de modo experimental el año 1959 y ligada a las universidades y con un enfoque principalmente cultural. En 1969 se creó el primer canal estatal expandiéndose la señal hacia otras regiones del país, iniciando su camino como medio masivo y de entretenimiento.

Bajo este contexto en 1969 se estrenó en el canal 9 de la Universidad de Chile el programa *Forma y Espacio* realizado por el artista Iván Vial. La iniciativa de Vial respondió a un modelo más experimental de entender la televisión. Junto a las entrevistas se realizaban piezas en vivo por parte de los artistas que la prensa del momento describió como *Happenings*: «Conocidas figuras del arte exhiben gráficamente su talento histriónico, haciendo demostraciones “vivas” ante los telespectadores de la original presentación.» (Las Últimas Noticias, 1969, pág. 17). Entre las demostraciones emblemáticas podemos recordar la vinculada a explicar el *expresionismo abstracto*, la cual terminó en un *happening* televisado donde un mimo pintaba con alimentos y corría sobre la tela³². La espontaneidad y humor transformó a este programa en una obra en sí, que ingresó a los hogares de un grupo selecto de chilenos, que tenían acceso a este medio.

El año 1970 se estrenó en el canal 13 de la Pontificia Universidad Católica de Chile el programa *Ojo con el Arte* (1970-1971) propuesta creada por el artista Nemesio Antúnez. A través de su programa, Antúnez acercaba el arte y la cultura a las personas, mediante notas y entrevistas donde los artistas eran protagonistas. A la luz de estas dos experiencias televisivas

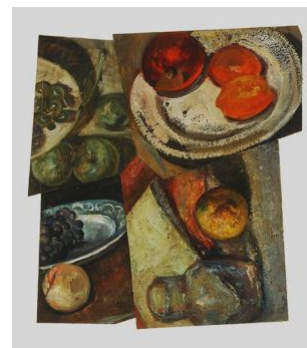
³² En un pasaje de la entrevista realizada a Virginia Errázuriz ella comentó sobre los *happenings* que se realizaban en el Club de Jazz por músicos norteamericanos durante la década de los sesenta.

podemos afirmar que el afán experimental y educativo fue una excepcionalidad que contradijo las lógicas mercantiles que comenzaban a definir el camino de este medio.

Pese al compromiso de los artistas e intelectuales, el desarrollo cultural durante el periodo fue disímil a lo largo del país. Santiago fue a fines de los sesenta un polo cultural que concentró el quehacer de los artistas y teóricos, en torno a universidades, museos e instituciones culturales. Pese a las acciones de descentralización emprendidas por el gobierno de Allende, las regiones mantuvieron su aislamiento lo que no impidió que estas generaran sus propias dinámicas culturales, en relación al contexto y a las instituciones existentes. Finalmente, podemos afirmar que el proyecto cultural Unidad Popular no respondió a una política de estado sino a un compromiso ideológico que apelaba a la formación de un sujeto, libre, autónomo y crítico, que se hace cargo de su realidad.

4.3. La crisis del soporte: los inicios de la objetualidad

A mediados de la década del veinte, el pintor Julio Ortiz de Zárate realizó su collage *Naturaleza Muerta* (1926), marcando un hito en el proceso de expansión del soporte pictórico³³. Mediante retazos de pinturas anteriores (bodegones), el artista reconstruyó una nueva superficie pictórica que no surge de objetos ni materiales encontrados sino de la propia tradición de la pintura (figura 4.10). Este primer collage es entendido como un gesto aislado y excéntrico que será retomado, a mediados de los cincuenta, bajo un escenario donde la pintura abstracta de



4.10

Julio Ortiz de Zárate (1885-1946)
Naturaleza muerta,
1926.

Collage, óleo, tela y cartón, 45 x 42 cm.;
Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.

Fuente imagen:
<http://galeriaarte.uct.cl/g/pintura-y-representacion-en-chile/>

³³ De alguna forma esta obra rememora el célebre collage de Picasso *Nature morte à la chaise canée* realizado en 1912. Situación que nos hace pensar en la posibilidad que Ortiz de Zárate hubiera visto, en su primera estadía en Europa, los collages de los cubistas.

carácter geométrico pondrá en crisis el ilusionismo pictórico.

4.3.1. La abstracción geométrica

En 1955 Ramón Vergara Grez y Gustavo Poblete fundaron el grupo *Rectángulo*³⁴, con el objetivo de sentar las bases de una pintura abstracta que rompió el ilusionismo pictórico a partir de los principios de orden y geometría. Este grupo de artistas concibió el espacio pictórico como una superficie plana que es activada por el color y la forma. Una lección que la artista Matilde Pérez comprendió y desarrolló con rigor desde mediados de los cincuenta. Su búsqueda la llevó a dejar el óleo y el lienzo y adentrarse en las posibilidades del collage a partir del uso de papeles calados y maderas pintadas. De estas primeras experiencias, destacamos el collage óptico *Construcción de maderas N°2* realizado en 1962 (figura 4.11) y en el cual se evidencian las enseñanzas adquiridas por la artista en París bajo la guía de Víctor Vasarely.

A principios de los sesenta, la pintura abstracta de carácter geométrico amplió sus horizontes como resultado de la primera experiencia en la que se unieron arte y tecnología. Carlos Martinoya y Nahum Joël, son dos físicos que a partir de sus experiencias con la luz crearon *Abstractoscopio Cromático*, un objeto cinético-lumínico que generaba imágenes abstractas en movimiento. Mediante un motor eléctrico, trozos de papel celofán, material polarizado, un proyector de diapositivas y un telón. Estos científicos realizaron una secuencia cromática



4.11

Matilde Pérez (1916-2014)
Construcción de maderas N°2,
1962.

Collage de madera pintada sobre madera,
154 x 200 cm.;
Colección Privada, Santiago, Chile.

Fuente imagen:
Catálogo Matilde X Matilde. Espacio móvil, 2012

³⁴ El grupo estuvo igualmente integrado por Matilde Pérez, Elsa Bolívar Uwe Grumann, Mario Carreño y Virginia Huneus entre otros. El 25 de septiembre de 1956 el grupo realizó su primera exposición en el Círculo de Periodistas. A partir de 1965 el grupo pasa a llamarse *Forma y Espacio*, nombre que no cambió su opción por el uso tradicional de los recursos pictóricos.

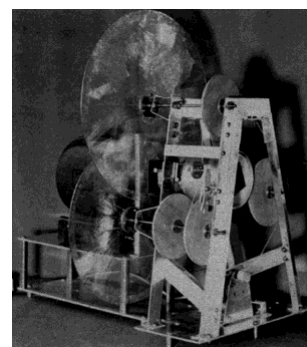
proyectable en el espacio. La pieza fue exhibida en la *Feria de Artes Plásticas* celebrada en 1960. En relación a esta experiencia los autores comentaron:

Los espectadores respondieron ávidamente al desafío, componiendo un gran número de diseños en celofán. Se creó así una forma muy popular de participación en una actividad creativa. Los niños fueron los menos inhibidos y crearon las composiciones más atrevidas. Todos se asombraron de que fuera tan fácil componer imágenes abstractas tan extrañas con coloridos tan inesperados. (Martinoya & Joël, 1968, pág. 173).

Martinoya y Joël proponen un objeto móvil y lumínico que nos recuerda el dispositivo creado por Moholy-Nagy en la década del veinte³⁵. Mediante esta obra el espectador se hace parte de la creación de una pieza abstracta-empírica que expande la superficie del cuadro (figura 4.12).

En 1967, la pintura constructivista de Gustavo Poblete experimentó un cambio radical al explorar las posibilidades de lo objetual. En ese contexto creó *Elementos de Integración Plástica EIP*, piezas tridimensionales que escapaban del muro para integrarse al espacio. En relación a esta idea, la historiadora del arte Soledad Novoa nos dice: «La idea de integración que predomina en estas obras se refiere a la adscripción tanto pictórica como escultórica del objeto y a la posibilidad real que éste plantea de ser incorporado estructuralmente a una obra arquitectónica.» (2007, pág. 13).

EIP N° 3 es un ejemplo de lo descrito, un prisma que es activado por volúmenes geométricos que definen su textura y que a su



4.12

Carlos Martinoya y Nahum Joël.
Abstractoscopio Cromático,
1960.

Objeto lumínico, diversos materiales, dimensiones desconocidas;
Feria de Artes Plásticas, Parque Forestal, Santiago, Chile.

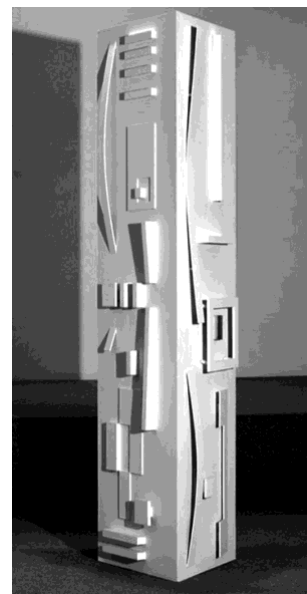
Fuente imagen:
<http://abierta.cl/cinetica/carlos-martinoya-y-nahum-joel/>

³⁵ *Licht Raum Modulador* (1922-1930). Ver sub capítulo 4. 4.1. Genealogía de la instalación (arte): Europa y Norteamérica.

vez evocan las formas presentes en su pintura (figura 4.13). Poblete anhelaba utópicamente la integración de las disciplinas en un todo desde donde emerge la arquitectura: «La integración de las Artes, arte público por excelencia. No como yuxtaposición de la pintura, cerámica, escultura y arquitectura, sino como una interdependencia de las mismas en la UNIDAD viva.» (Sala de Exposiciones, 1968). Esta integración nos recuerda los postulados de Kurt Schwitters en relación a su idea de obra integral: *Gesamtkunstwerk*.

4.3.2. La abstracción gestual

La abstracción geométrica se vio tensionada en los sesenta por el surgimiento de un tipo de abstracción de carácter expresivo y gestual, representada por los pintores José Balmes, Gracia Barrios, Eduardo Martínez Bonati y Alberto Pérez, quienes conformaron en 1961 el Grupo Signo³⁶ bajo los principios del arte informalista³⁷. Al igual que los pintores abstractos geométricos, el grupo puso en crisis el modelo representacional, inaugurando un camino de exploración de la superficie pictórica a partir del gesto expresivo y matérico. Mediante la incorporación de nuevos materiales (maderas, cartones y textiles) y procedimientos, los artistas de *Signo* integraron la realidad a la superficie pictórica: «Los informalistas se situaron en los límites de la pintura, aunque sin abandonar uno de los componentes esenciales del sistema cuestionado: el espacio del



4.13

Gustavo Poblete (1915-2005)
EIP N°3,
1968.

Objeto, madera pintada,
dimensiones desconocidas;
Colección privada, Santiago, Chile.

Fuente imagen:
<http://www.gustavopoblete.cl/destruccion-tenso-dinamica/>

³⁶ El grupo realizó su primera exposición en Chile en octubre 1961 en la Sala Universidad de Chile. Un mes antes los cuatro artistas habían presentado sus trabajos en la *II Bienal de París*.

³⁷ El movimiento informalista surge de la mano del crítico francés Michael Tapié quien acuñó el término, a principios de los cincuenta, para referirse a una pintura matérica que releva el azar y el gesto pictórico. Entre sus representantes destacan Jean Fautrier, Antoni Tàpies y Alberto Burri.

cuadro.» (Ivelic & Galaz, 1988, pág. 82). Una realidad que a mediados de los sesenta se tiñó de la contingencia local y latinoamericana. Al Respecto Gaspar Galaz comenta:

Diríamos que el informalismo, y sobre todo el postinformalismo, ponen en cuestión el concepto de representación y lo sustituyen por la imagen rescatada de los medios de comunicación, que estaba destinada a desaparecer. Ahí hay una retención de lo fugaz, ya que el cuadro se convierte entonces en el “cuadro testimonio de la historia.” (Galende, 2007, pág. 26)

Esta idea de “testimonio de la historia” es recogida por José Balmes en su serie *Santo Domingo, Mayo 65*, obra que denuncia los atropellos y violencia generados por la invasión norteamericana en tierras dominicanas³⁸. Esta pintura se hace parte de la contingencia política a partir de la violencia del gesto pictórico que enfatiza la información que la imagen fotográfica y el texto periodístico nos entrega. En este contexto la técnica del collage se politiza al poner en evidencia la crudeza de un hecho histórico (figura 4.14).

En igual período, Alberto Pérez creó su serie *Barricadas* (1965), pieza donde el lienzo tradicional desaparece para dar paso a un ensamblaje de maderas encontradas, fotografías, restos de arpillera y pintura (figura 4.15). El título de la pieza alude a aquellas construcciones que se levantan para protegerse y atrincherarse ante un escenario de protesta. Para el artista la precariedad formal de la obra pone en evidencia la marginalidad y pobreza en la que viven una parte importante de la población



4.14

José Balmes (1927-2016)
Pieza de la serie: *Santo Domingo, mayo 65*
1965
Acrílico y collages sobre lienzo
160 x 150 cm
Colección privada, Santiago, Chile

Fuente imagen:
<http://mediosclases.cl/andesaldiaii/?p=4878>



4.15

Alberto Pérez (1926-1999)
Barricada 2
1965.
Ensamblaje, maderas encontradas imágenes de prensa, tela y pintura, 100 x 100 cm.;
Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.

Fuente imagen:
<http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40213.html>

³⁸ El 28 de abril de 1965 Estados Unidos invadió por segunda vez República Dominicana con el objetivo de frenar la restitución del gobierno de centro-izquierda de Juan Bosch.

chilena, para la cual las políticas habitacionales del gobierno de Eduardo Frei son una esperanza.

4.3.3. Collages y ensamblajes residuales

Con una postura más radical que la de Balmes y Pérez, Francisco Brugnoli aparece en escena con sus collages³⁹ y ensamblajes que ponen en evidencia el vínculo entre arte y vida. A través de sus “pegoteos” de overoles, objetos y textos impresos, el artista indaga en el imaginario popular presente en la ciudad, a través de trabajos que se alejan de la bidimensionalidad del cuadro (figura 4.16). Brugnoli sustituye la representación pictórica del objeto por la presentación objetual del desecho, un accionar que camina bajo la senda duchampiana. En atención a su trabajo Brugnoli afirma:

[La] recolección de los tesoros de una sociedad en vías de industrialización, en la cual se atesoran envases de yogurt, cajas de huevos, envases de medicamentos; todos objetos cuya posesión maravillaba por la señal de participación en el mundo de bienestar que anunciaban. Esos fueron nuestros tesoros, los tesoros de nuestros trabajos, los tesoros que bañamos en oro, para entregar un sueño que entrañaban. (García & Berger, 2016)

Con estos primeros trabajos, el artista busca interpelar la pasividad del espectador con una obra que no habla del consumo de las sociedades industriales sino de las carencias de las sociedades sometidas al capitalismo (figura 4.17). En este sentido, el artista se opone, en voz de Galaz e Ivelic a «las



4.16

Francisco Brugnoli (n.1935)
Siempre Gana Público,
1965.

Collage, objetos, periódico, overol y pintura,
120 x 150 cm.;
Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile.

Fuente imagen:
<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-80405.html>



4.17

Francisco Brugnoli (n.1935)
Reportaje,
1966.

Ensamblaje, objetos, afiches, ropa, madera y pintura,
Dimensiones desconocidas;
Santiago, Chile.

Fuente imagen:
<http://revistadelpuebloarte.blogspot.com/2009/09/re-vista-del-pueblo-arte-objetual.html>

³⁹ Es importante mencionar que los antecedentes del collage en Chile se remontan a las intervenciones poéticas realizadas en 1952 por el Nicanor Parra en colaboración con Enrique Lihn y Alejandro Jodorowsky, conocidas con el nombre de *Quebrantahuesos*. El proyecto consistió en una apropiación del espacio público mediante poemas visuales creados a partir de recortes de periódicos.

connotaciones optimistas y conformistas con que se cargan los objetos de consumo en una sociedad que persigue, obsesivamente, su posesión.» (1988, pág. 164). El desecho en nuestra realidad latinoamericana siempre es reutilizable ya que acumula una memoria de uso: «Siempre está en condiciones de servir y funcionar, de acuerdo a una escala social descendente, en la que cada miembro de la sociedad va dejando a otro un objeto más y más residual» (Ivelic & Galaz, 1988, pág. 160). Estos objetos residuales ponen en evidencia las aspiraciones de un continente en vías de desarrollo que reconvierte los residuos producidos por las sociedades del primer mundo.

Junto a Brugnoli, Virginia Errázuriz pone en tensión el soporte pictórico desde su reconstrucción residual. Su propuesta surge de un interés por el espacio doméstico y urbano, lugares desde donde se apropia de materiales y procedimientos con los que da origen a sus collages textiles ⁴⁰. Sacos de arpillera, restos de telas y pequeños objetos encontrados son unidos mediante un hilván que a modo de un sinuoso dibujo recorre la superficie de estos “tapices”. Al respecto García y Berguer (2016) señalan:

La presentación de estos cuerpos, confronta la formación y los aprendizajes académicos para interiorizarse y asimilar la realidad. La naturaleza imperfecta e irregular de ellos y sus rostros es articulada por la artista a través de una nueva anatomía de trapos e hilachas. (pág. 43)

A partir de su quehacer, Errázuriz reconstruye los cuerpos de familiares y personajes anónimos desde una mirada expresiva e inquietante, que relea el hacer gráfico y pictórico (figura 4.18).



4.18

Virginia Errázuriz (n.1941)
Sin Título,
1966.

Collage, bordado, telas diversas y objetos,
82 x 40 cm.;
Museo de la Solidaridad Salvador Allende,
Santiago, Chile.

Fuente imagen:
Catálogo: *Emergencia del Pop Irreverencia y
Calle en Chile*, 2016

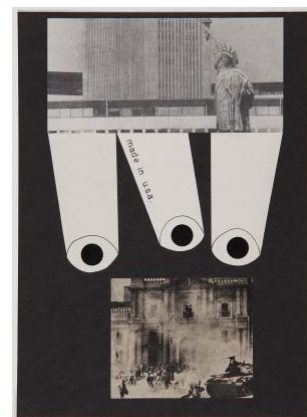
⁴⁰ Estos collages de Errázuriz nos recuerdan los *Crazy patchwork*, técnica de confección surgida en Inglaterra el siglo XIX, que se caracterizó por el uso de telas usadas que eran cosidas de forma azarosa dando origen a diseños exuberantes utilizados en la decoración de colchas.

4.3.4. Collages y objetos poéticos

Otro aporte a la escena experimental de fines de los sesenta es el cruce entre artes visuales y poesía, un cruce que materializan de manera elocuente Guillermo Deisler y Juan Luis Martínez.

En 1967 Deisler se traslada a la nortina ciudad de Antofagasta para hacerse cargo del taller de grabado del Departamento de Artes Plásticas, sede norte de la Universidad de Chile. En este contexto el artista contribuye a la consolidación de una escena experimental en Antofagasta que se potencia con la publicación en 1969 de su primer volumen de poesía visual titulado *GRRR*, un inventario sobre la violencia, obra publicada bajo el sello editorial *Mimbres*. A partir de esta obra experimental y de otras creadas por el autor, se propone un desplazamiento del lenguaje poético hacia la visualidad: «Deisler recurrió a la apropiación y montaje de imágenes y textos apuntando a torcer o desplazar los pactos de sentido con que los medios de comunicación y la industria cultural construyen y administran hegemonías visuales, representaciones e imaginarios.» (Davis, 2016, pág. 4). Estas apropiaciones y montajes tomaron el cuerpo de collages que se alimentaron de la contingencia política del momento. Es el caso de la obra *Sin título* de 1970, en la cual anticipa la confabulación que derrocará al gobierno de Allende (figura 4.19).

El escritor y artista Juan Luis Martínez inicia un trabajo de exploración poética y objetual desde la región de Valparaíso, alejado de la urbe santiaguina y de la academia. Martínez desarrolla esta labor a través de la recolección y montaje de objetos diversos que se convierten en versos de una poesía visual austera y sarcástica, que se vale de figuras retóricas (figura 4.20). Martínez a través de su obra nos propone una relectura de la vanguardia objetual desde una poética que se



4.19

Guillermo Deisler (1940-1995)
Sin título,
1970.

Collage, recortes y tinta sobre cartulina,
28,6 x 20,6 cm.;
Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España.

Fuente imagen:
<http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/obras/AD06640.jpg>



4.20

Juan Luis Martínez (1942-1993)
Recuerdo de la lluvia,
1972.

Objeto, frascos, cuerdas vidrio y estructura de
madera,
dimensiones desconocidas;
Colección privada, Santiago, Chile.

Fuente imagen:
<http://juanluismartinez.cl/jlm/obra/obra-plastica/>

construye al margen de la contingencia del momento, relevando una autonomía discursiva que inaugura un nuevo espacio dentro del campo visual.

4.3.5. Exploraciones objetuales

En igual periodo, Valentina Cruz comienza a explorar nuevos materiales y procesos escultóricos, motivada por el artista norteamericano Paul Harris⁴¹. En ese contexto surgen sus primeras obras antropomorfas hechas en malla metálica y arpillera encolada. Es el caso de *Las Parcas*⁴² una pieza que trasciende el volumen escultórico para abordar el espacio a partir de tres rostros que en su expresividad nos remiten a un imaginario precolombino (figura 4.21). Son rostros que en su materialidad y teatralidad tensionan el discurso escultórico presente en el periodo. Esta tensión se agudizó tras el periplo de la artista por las ciudades de New York y París, ciudades en las cuales descubrió las escenas emergentes y nuevos materiales como la goma látex y el acrílico. Es a partir de estos materiales que Cruz replanteó su trabajo escultórico desde una objetualidad cargada de humor e ironía, donde la figura humana se transformó en protagonista. De este periodo destacamos *Botiquín de Primeros Auxilios* (figura 4.22), obra exhibida en 1966 en la *Galería Patio*, en Santiago. La pieza estaba compuesta por un armario en cuyos compartimientos se encapsulan fragmentos de rostros realizados en látex, junto a ellos se almacenan utensilios de apariencia quirúrgica y cajas



4.21

Valentina Cruz (n.1940)
Las Parcas,
1963.
Escultura, arpillera, cola de hueso y cáñamo,
120 x 300 x 20cm.;
Santiago, Chile.

Fuente imagen:
© Archivo Valentina Cruz



4.22

Valentina Cruz (n.1940)
Botiquín de Primeros Auxilios,
1966.
Objeto, madera, frascos, piezas de látex y
objetos diversos, 84 x 49 x 23 cm.;
Galería Patio, Santiago, Chile

Fuente imagen: © Archivo Valentina Cruz

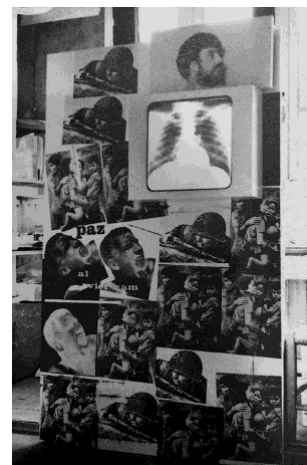
⁴¹ Fue profesor Fullbright (1961-1962) y fundador de la Escuela de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

⁴² En la mitología romana las *Parcas* son las diosas del destino que eran personificadas como hilanderas.

plateadas de diversos tamaños. El sarcasmo del objeto anuncia la deshumanización de una sociedad higienizada y normada por el consumo de las sociedades industrializadas.

Apelando a una misma sensibilidad, Guillermo Núñez propone una búsqueda formal que se vincula al lenguaje pictórico y gráfico. En 1966 realizó su obra *Autorretrato*, pieza realizada a partir de fotografías serigrafiadas sobre el lienzo y que recogen los horrores de la guerra de Vietnam. Junto a estas imágenes el rostro de Núñez se une a una radiografía de tórax proyectada en una caja de luz montada sobre el soporte. La heterogeneidad de la pieza nos recuerda a las obras de Rauschemberg, las que el artista conoce de primera fuente (figura 4.23). En este sentido, podemos afirmar que la aproximación de Núñez al *Pop* americano es formal y no temática, su interés se sitúa en los hechos bélicos y en la contingencia política local, condición que lo lleva a definir su trabajo como *Pop-lítico*, condición que lo vincula al quehacer de otros artistas chilenos del momento.

El trabajo objetual realizado por Carlos Ortúzar a fines de los sesenta, como resultados de su estadía en el Pratt Institute y en New School for Social Research en Nueva York, le permitieron explorar nuevas posibilidades materiales y acceder al uso de nuevas tecnologías. La incorporación de materiales como la fibra de vidrio, el acero inoxidable y la pintura industrial marcan una nueva forma de enfrentar la producción artística desde una óptica industrializada que se aleja del romántico proceso de producción artesanal⁴³. A través de su serie de cabezas realizadas en aluminio pintado, el artista buscó unir a estas



4.23

Guillermo Núñez (n.1930)
Autorretrato,
1966.

Pintura, serigrafía, radiografía y caja de luz,
82 x 40 cm.;
Sala Universidad de Chile, Santiago, Chile.

Fuente imagen:
© Archivo Guillermo Núñez

⁴³ En 1968 Carlos Ortúzar, Iván Vial, Eduardo Martínez Bonati y Angélica Quintana crearon el *Taller de Diseño Integrado*, colectivo que buscaba la integración del arte, el diseño y la tecnología mediante un trabajo multidisciplinar y colaborativo.

piezas de prolija manufactura objetos como relojes y lentes ópticos con los cuales crea nuevos objetos cargados de sarcasmo e ingenio (figura 4.24), que nos recuerda la obra dadaísta de Raoul Hausmann *Cabeza mecánica* (1919).

El rigor mental y formal que marca su producción nos permite entender su obra desde una óptica en la que arte y ciencia se unen. Citando las palabras de Carlos Ortúzar Galaz e Ivelic (1988) cometan:

El arte, en su proceso generador no tiene marcadas diferencias con la actividad creadora de un científico. El artista debe ser una persona con profunda capacidad de análisis y de síntesis; debe ser un investigador en el más amplio sentido de la palabra, un individuo dinámico y curioso por todo tipo de fenómenos que conforman el campo del mundo que nos rodea. Debe ser al mismo tiempo, un inventor como Edison, Copérnico o Marconi. (pág. 57)

La objetualidad en Ortúzar, finalmente abre un camino innovador donde la discursividad responde a un afán investigativo centrado en el uso de materialidades y tecnologías que rompen el canon académico de producción artística.

Al finalizar este apartado, podemos afirmar que el surgimiento de la objetualidad en Chile se sustenta en una crisis del sistema de representación pictórica, situación que genera una expansión de los soportes y de los límites disciplinares. Al respecto, Ivelic y Galaz (1988) afirman que «al incorporar el objeto al campo artístico se produjo la liberación respecto a los soportes, pero no se modificó el carácter mediador que seguía acompañando al arte objetual, aunque se haya acortado la distancia con la vida.» (pág. 191). Esta afirmación es relativizada al observar las obras de Valentina Cruz, Gustavo Poblete y Juan Luis Martínez,



4.24

Carlos Ortúzar (1935-1985)
Taller del artista trabajando en su serie cabezas,
1967.
Objeto, aluminio pintado y objetos diversos,
dimensiones desconocidas;
Santiago, Chile.

Fuente imagen:
<https://www.archivotallerdisenointegrado.cl/urban/?lightbox=dataitem-ixoudyz6>

trabajos en donde no solo se cuestionan los soportes sino también se evidencia una autonomía objetual que deja de ser mediadora para transformarse en una unidad discursiva en sí, que pone en tensión nuevas materialidades y cruces disciplinares.

Estas primeras obras objetuales rescatan materiales y objetos cotidianos potenciando el vínculo entre arte y vida desde una óptica surgida del acontecer social y político que vive el país. En este punto es necesario recalcar la importancia del rescate socio antropológico del objeto/desecho (Ivelic & Galaz, 1988), rescate que se encuentra estrechamente ligado a la condición precaria y efímera de ciertas obras objetuales. En igual sentido, el arte objetual se nutrió del uso de nuevos materiales y tecnologías, inaugurando un campo de investigación inusual donde se potenció el vínculo entre arte, ciencia y tecnología.

4.4. Antecedentes de la instalación (arte): análisis de casos

Los procesos sociales y su politización a inicios de los setenta en Chile tienen su correlato en una escena artística que vive la inmediatez del aquí y del ahora como imperativo de trabajo; imperativo que permite vislumbrar los primeros antecedentes de la instalación (arte) en la escena local.

A inicios de los setenta un grupo específico de artistas chilenos comenzaron a explorar intuitivamente el espacio museal y galerístico a partir de obras heterogéneas que piensan al espectador como un sujeto participativo. Son obras que sin dejar su condición objetual transitan desde una autonomía estética-formal a un compromiso político-social.

La contingencia del momento hizo que gran parte de los artistas del período, asumieran un rol activo frente a la revolución cultural que comenzaba a experimentar el país como resultado

del ascenso al gobierno de Salvador Allende⁴⁴. Bajo esta premisa hablamos de una praxis artística políticamente comprometida, cuyo norte era frenar el avance del capitalismo y la mercantilización de la cultura. Asimismo, la producción artística del periodo evidenció un compromiso con la realidad latinoamericana que se traduce en posturas antiimperialistas y antibélicas. Son obras donde los principios estéticos se encuentran subordinados a un mensaje político que busca relevar la importancia de un arte revolucionario, un arte que en voz de Miguel Rojas Mix:

[...] inicia la superación de las limitaciones esteticistas y elitistas, oponiéndose al imperialismo y a los valores de la burguesía dominante. La revolución libera al arte de los férreos mecanismos de la oferta y la demanda imperantes en la sociedad burguesa. El arte revolucionario no propone ningún modelo, ni se refiere a ningún estilo determinante, pero conlleva -como dice Marx- el carácter tendencioso que tiene el arte creador, en la medida en que afirma y define la personalidad de un pueblo y una cultura. (1973, pág. 38)

A través de este arte revolucionario, expresivo y metafórico, se desbordan los límites disciplinares con el fin de abrazar las posibilidades del espacio. Un espacio que a su vez acoge la fragilidad y la urgencia de una obra que reivindica el accionar colaborativo de un espectador emancipado. Asimismo, estas primeras experiencias espaciales se hacen parte de un régimen efímero, que cuestiona el principio de trascendencia y el carácter

Montajes y Ambientes

1969

Juan Pablo Langlois, *Cuerpos Blandos*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.

Félix Maruenda, *S/T*, Instituto Chileno Británico de Cultura, Sala Arturo Edwards, Santiago.

Félix Maruenda, *Peligro*, Hall Escuela de Bellas Artes, Universidad de Chile, Santiago.

Victor Hugo Núñez, *Espacios Escultóricos*, Sala Universitaria, Universidad de Chile, Santiago.

1970

Victor Hugo Núñez, *Población*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.

Matilde Pérez, *Tánel Cinético*, Instituto Chileno Norteamericano, Santiago.

1971

Juan Pablo Langlois, *Monumentos*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago

Francisco Brugnoli, *El Salvador*, Sala Universitaria, Universidad de Chile, Santiago

Victor Hugo Núñez, *Escena*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago

Cecilia Vicuña, *Salón de Otoño*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago

Juan Downey, *Ciclo de la vida: Luz eléctrica, Agua, Tierra, Flores, Abeja y miel*, Electric Gallery, Toronto

1972

Cecilia Vicuña, *El hilo Azul*, Casa de la artista, Concón.

Juan Downey, *Three-Way Communication by Light*, South Street Seaport Museum, Nueva York.

1973

Juan Downey, *Plato Now*, Everson Museum of Art, Siracusa.

⁴⁴ Bajo el gobierno de Salvador Allende, se adopta la idea de "Revolución Cultural" como una forma de fundamentar los cambios sociales y culturales que vivía el país. Esta idea se hace eco de la Gran Revolución Cultural Proletaria (1966-1976) movimiento político-social emprendido en China por el líder comunista Mao Tse-Tung. A través de este movimiento se busco erradicar la influencia capitalista y las ideas burguesas en la sociedad China. Como resultado de este accionar se generaron detenciones, exilio y ejecuciones que marcaron la historia de este país.

mercantil de la obra. En otras palabras, estas obras ponen de relieve el proceso como instancia investigativa, donde la obra se constituye como posibilidad.

A nivel conceptual estas obras fueron identificadas como *environment*⁴⁵ y montajes; nociones que formaban parte del léxico de los artistas y críticos a fines de los sesenta. Ambos términos dan cuenta de un tipo de obra que trasciende las dos dimensiones con el fin de abordar el espacio a partir de una experiencia perceptiva de carácter envolvente.

En consideración a que el término *environment* ya fue analizado en el capítulo tres, creemos importante abordar la noción de montaje con el objetivo de precisar su uso instrumental dentro del periodo estudiado. La noción de montaje alude a la «combinación de las diversas partes de un todo.» (Real Academia Española, 2014). Componer, dar un nuevo orden a elementos/partes disímiles con los que se busca generar una unidad. Para Jacques Aumont (2002) la noción montaje se relaciona con el campo del cine y hace referencia a la «yuxtaposición más o menos hábil de fragmentos pertenecientes a diferentes instantes» (pág. 248), fragmentos reconstruidos y que en voz del autor generan una nueva lógica espacio-temporal, en la cual las perspectivas se multiplican como resultado del propio montaje. En este punto, el montaje y la escenografía se complementan para proponer un espacio no euclidiano que se abre a múltiples puntos de vistas que amplían la experiencia espacial del espectador. Por su parte, Patrice Pavis (1998) señala

⁴⁵ Carlos Maldonado en el diario *El Siglo* del 13 de junio de 1969 se refiere a “ambiente” al comentar la obra de Liliana Porter en el Museo Nacional de Bellas Artes. Por su parte, Luz Pereira escribe en la *Revista Eva* de mayo de 1970 sobre la obra de Matilde Pérez Túnel *Cinético*, identificando este trabajo como un ejemplo de *environment*.

que el montaje es desde una lógica teatral «[...] el arte de la recuperación de materiales previos; no crea nada *ex nihilo*, sino que organiza la materia narrativa con vistas a su segmentación significativa.» (pág. 300). En relación a lo expuesto en las citas podemos afirmar que la noción de montaje en el campo de las artes visuales atiende a una lógica de distribución y organización espacio/temporal a través de la cual propone una nueva narratividad que hace participe al espectador.

En correspondencia con lo expuesto, y con el fin de poder entender y situar los primeros antecedentes de la instalación (arte) en el contexto local, proponemos estudiar cuatro casos de estudio a la vista de las siguientes categorías: lo museal, lo tecnológico y lo escenográfico. Estas nociones dan cuenta de aspectos formales y teóricos que responden a la diversidad de los casos de estudios seleccionados y a los contextos específicos de producción y exhibición.

4.4.1. Lo Museal

El Consejo Internacional de Museos ICOM (2007) define el museo como «[...] una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad con fines de estudio, educación y recreo.» A lo largo del siglo XX esta institución no ha estado exenta de cuestionamientos en torno a su función e importancia dentro del campo del arte; en este punto, las vanguardias jugaron un papel importante al poner en crisis el modelo decimonónico del museo. Caso emblemático de esta crisis son los *ready mades* de Marcel Duchamp, obras mediante las cuales el artista interpela al espectador y la institución

desestabiliza las categorías estéticas y los criterios que definen lo que entendemos por arte. Atendiendo a esta crisis del museo y en el contexto de las prácticas postvanguardistas surgidas en la década de los sesenta, Theodor Adorno (1962) reflexiona:

La expresión alemana "museal" tiene en alemán un aura hostil. Designa objetos respecto de los cuales el espectador no se comporta vitalmente y que están ellos mismos condenados a la muerte. Se conservan más por consideraciones históricas que por necesidad actual. Museo y Mausoleo no están solo unidos por la asociación fonética. Museos son como tradicionales sepulturas de obras de arte, y dan testimonios de la neutralización de la cultura (pág. 187).

A través de esta cita, Adorno sintetiza un momento crucial en el desarrollo de las artes visuales, en donde el mausoleo se abre a nuevas propuestas que democratizan la institución y empoderan al espectador.

En vista de lo anterior, la crítica al museo se transforma en una crítica a la institución que se fundamenta en un «análisis de las instituciones históricas y socio-políticas que tiene que ver con el arte y de su influencia o repercusión en la producción artística, especialmente en la percepción de los trabajos artísticos.» (Meinhardt, 2009, pág. 86) A partir de esta mirada, los artistas desarrollan obras cuya reflexión se centra en la crítica al espacio museal. Es el caso de la obra *Peinture-Sculpture*, (1969) de Daniel Buren, un *travail in situ* que critica a la institución museal a través del protagonismo de una arquitectura que fagocita la presencia de la propia obra. Buren establece una crítica desde la autorreferencialidad de una arquitectura pensada como obra y no como contenedora de obras. Al respecto, el artista francés comenta: «el Guggenheim Museum [...] es un

ejemplo perfecto de una arquitectura que, aunque envolvente y acogedora, excluye, de hecho, lo que se muestra (normalmente) en beneficio de su propia exposición.» (Sánchez, 2006, pág. 103). Buren y otros artistas del periodo desarrollan un trabajo «que pone al descubierto las instituciones y los discursos y explica cómo la sociedad percibe y concibe determinados objetos como obras de arte.» (Meinhardt, 2009, pág. 87). Desde esta lógica, el museo deviene en un contenedor activo que devela, a partir de ciertas obras, su poder, discurso función y estructura, a la luz de una mirada sociológica y crítica.

En síntesis, podemos afirmar que lo museal, en tanto categoría, permite entender ciertas obras que dialogan críticamente con el espacio físico y simbólico que representa el museo. Un diálogo que se estructura desde lo político, no como tema sino como acción emancipadora dentro del campo del arte. Esta situación queda claramente evidenciada en la obra de Juan Pablo Langlois *Cuerpos Blandos* (1969) que a continuación analizaremos.

4.4.1.1. Juan Pablo Langlois: Cuerpos Blandos (1969)

En 1957 como estudiante de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso, Juan Pablo Langlois (1936-2019) desarrolló su primera experiencia espacial, la cual es descrita por el artista:

Coloqué, delante de una fachada de tres paños de ventanales, una sábana de papel mantequilla de tres mts. de altura por 10 mts de largo, fijada por los bordes superiores e inferior y que levemente batida por el viento, unificaba la fachada, ablandaba el muro, creaba una atmosfera alrededor, una atmosfera visual diferente. (Langlois, 1969).

A través este trabajo, del cual solo existen bocetos, Langlois

exploró la incidencia de la luz a partir de un dispositivo frágil y transitorio que interviene el espacio (figura 4.25); al respecto el artista comenta:«[...] desde el momento que intervienes estás afectando un entorno también, entonces ya te sales del objeto mismo [...] y empieza a tomar valor también el lugar donde está ubicado» (Langlois, Comunicación personal, 2016). El espacio se ve afectado, comprometido por una acción mínima que altera la percepción del espectador.

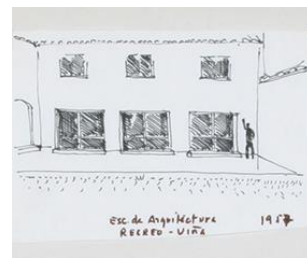
Concluidos sus estudios de arquitectura y tras un corto periodo como arquitecto independiente, Langlois comenzó a trabajar en la administración pública intentando compatibilizar su nueva labor con su interés por el quehacer artístico, vinculado en un primer momento al arte cinético y óptico.

A fines de la década de los sesenta y ya instalado en Santiago, Langlois construyó su taller como una pieza arquitectónica de frágil apariencia; fue a partir de este espacio que el artista desarrolló su primer montaje a partir de mangas plásticas y papel periódico (figura 4.26).

Su lógica de trabajo durante este periodo buscaba vaciarse de contenidos e influencias. Con este objetivo en mente, el artista comenzó a rellenar bolsas de plástico con trozos de diarios. Este acto catártico es descrito de la siguiente forma por el artista:

Un simple acto de liberación de todo prejuicio estético anterior, sin pretensión plástica y sin intención pública. Llenar anchas y largas mangas de polietileno con papel de diario arrugado, distraídamente, durante tardes completas. Lo importante era el acto que, por sí solo, en el tiempo iba conformando cuerpos, sin prejuicios, sin preforma. (Langlois, 1969)

El 31 de octubre 1969 Juan Pablo Langlois presentó, en el



4.25

Juan Pablo Langlois (1936-2019)
S.T.
1957.

Bocetos, plumón sobre papel,
dimensiones desconocidas;
Universidad Católica de Valparaíso, Chile.

Fuente imagen:
© Archivo Juan Pablo Langlois.



4.26

Juan Pablo Langlois (1936-2019)
Vista taller Pío Nono,
1968-69.
Registro fotográfico;
Santiago, Chile.

Fuente imagen:
© Archivo Juan Pablo Langlois.

Museo Nacional de Bellas Artes, el resultado de su proceso de vaciamiento, gracias a la invitación hecha por su director de facto Nemesio Antúnez. *Cuerpos Blandos* se tituló la pieza mediante la cual Langlois intervino el interior y exterior del museo a través de una manga de plástico de 150 metros de largo rellena de periódicos; el volumen recorría diversos espacios del museo concluyendo su periplo en el frontis del edificio, amarrado a una de las palmeras del jardín (figura 4.27). En relación a la obra el artista reflexiona:

El resultado de mi acción no tiene valor como objeto de arte, sino como acción creadora, como expresión de un concepto. El material usado no tiene valor sino como para comunicar una idea. El “oficio” no me interesa la idea puede ser ejecutada por otros. La obra material no es trascendente, puede desaparecer después de expuesta o cambiar varias veces durante la exposición. Un acto de “desubicación” de lo habitual crea lo “inhabitual” y por lo tanto la conciencia de ello. (Langlois, 1969, pág. 1)

La cita del artista permite vislumbrar la lección de Marcel Duchamp, para quien el gesto intelectual está por sobre el gesto mecánico-manual. En igual sentido, podemos constatar que la “desubicación de lo habitual” en Langlois responde a la descontextualización del objeto propuesta Duchamp, acción que cuestiona las categorías estéticas tradicionales y los principios que rigen la institución museal (figura 4.28). En concordancia con este punto, Langlois declara: «Una bolsa llena de papeles en una vereda es un hábito urbano. Una bolsa llena de papeles en un Museo es un concepto.» (1969, pág. 2). En esta declaración del artista, vislumbramos los atisbos de un arte conceptual que cuestiona la autoría y la trascendencia de la obra, a partir de un gesto impersonal, frágil y efímero.



4.27

Juan Pablo Langlois (1936-2019)
Cuerpos Blandos,
1969.

Montaje (vista exterior), mangas de plásticos y
periódicos, dimensiones variables;
Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.

Fuente imagen:
© Archivo Juan Pablo Langlois



4.28

Juan Pablo Langlois (1936-2019)
Cuerpos Blandos,
1969.

Montaje (vista interior), mangas de plásticos y
periódicos, dimensiones variables;
Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.

Fuente imágenes:
© Archivo Juan Pablo Langlois.

Cuerpos Blandos pone en crisis el espacio museal proponiendo una nueva relación entre los modelos de producción de obra, el espacio y el espectador. En este punto es importante relevar la nueva mirada otorgada al museo por Nemesio Antúnez. Bajo su óptica, el museo debía abrirse a la ciudadanía y a las nuevas manifestaciones del arte contemporáneo; en ese escenario la obra de Langlois responde plenamente a los nuevos lineamientos del museo. A través de la irreverente pieza, se intentó renovar la imagen decimonónica del museo a partir de un discurso crítico que pone en evidencia el poder simbólico de la institución.

Pese a lo rupturista de la obra de Juan Pablo Langlois la recepción del público y la prensa fue indiferente, la obra no logró generar el impacto que Antúnez pronosticaba, situación que tal vez se explica por la efervescencia política que definió un escenario donde los grandes cambios acontecían en la calle y no en el museo. Al respecto Langlois reflexiona sobre la recepción de su trabajo señalando:

Mi impresión es que el eventual público chileno está *en otra* en esa época; la contingencia política, las tomas sucesivas de las calles por unos y otros, tragaban toda atención. El Museo, que era el único museo entonces, no era prioridad ni representaba el conflicto, por lo que tampoco despertaba el interés de quienes podían hacer una recepción o difusión del arte. (Risco, 2009).

Los espacios de participación política eran variados y el arte en ese momento había dejado los muros del museo para implicarse en el espacio público, surge de esta manera un “arte de compromiso” como menciona Nelly Richard (2009) el cual lleva las consignas de cambio a la calle a través de la acción como las de las brigadas muralistas. En este contexto *Cuerpos Blandos* no

responde a la contingencia política del momento, sino más bien a una acción soberana que se apropia del museo para reestablecer nuevos vínculos que validan la autonomía de la obra como idea y proceso (figura 4.29).



4.29

Juan Pablo Langlois (1936-2019)
Cuerpos Blandos (vista interior),
1969.

Montaje, mangas de plásticos y periódicos, dimensiones variables;
Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.

Fuente imagen: © Archivo Juan Pablo Langlois

4.4.2. Lo Tecnológico

El término tecnología (Del gr. del τέχνη *téchnē* 'arte' y λόγος *lógos* 'tratado'.) responde a un «conjunto de teorías y de técnicas que permiten el aprovechamiento práctico del conocimiento científico.» De igual forma, alude a «los instrumentos y procedimientos industriales de un determinado sector o producto.» (Real Academia Española, 2014). A partir de estas definiciones podemos afirmar que la tecnología es el resultado de un conocimiento científico aplicado a la solución de un problema, en otras palabras, un hacer fundado en el saber que tiene como objetivo mejorar la calidad de vida de las personas.

La noción de tecnología como tal hace su aparición en el siglo XIX como consecuencia de la revolución industrial. Durante el siglo XX esta noción se hace parte de un modelo económico de libre mercado, que consolida el desarrollo productivo de las sociedades del primer mundo.

En Latinoamérica este desarrollo se inicia en la década de los cincuenta de la mano de un modelo de Industrialización basado en la sustitución de importaciones, modelo que se potenció gracias a la creación de la CEPAL (Comisión Económica para el Desarrollo de América Latina). Esta situación permitió un acceso gradual a la tecnología que impactó no solo en los sectores productivos sino también en el campo artístico.

Durante la segunda mitad del siglo XX comienzan a darse, en nuestro continente, las primeras experiencias en las que se vinculan arte y tecnología; es el caso del Grupo Madi en Argentina y del movimiento cinético en Venezuela. Este acceso a la tecnología, por parte de los artistas latinoamericanos, permitió explorar nuevas formas expresivas que impactaron en los modos de producción imperantes. Este trabajo colaborativo entre arte y ciencia halla su referente en la labor emprendida a mediados de los sesenta por los *Laboratorios Bell*.

Durante la década de los sesenta, los artistas se apropian libre y desprejuiciadamente de los avances de las ciencias aplicadas, dando origen a obras que se valen de los conocimientos que otorgan los campos de la acústica, mecánica, electrónica, informática y cibernética⁴⁶. Como resultado de estas

⁴⁶ En 1968 se celebró la exposición *Cybernetic Serendipity* en el Institute of Contemporary Art ICA, muestra curada por Jasia Reichardt. Por su parte en 1969 se realizó la exhibición *Arte y Cibernética*, en la Galería Bonino de Buenos Aires. La exposición fue organizada por el Centro de Arte y Comunicación y curada por Jorge Glusberg. Ambas muestras se centraron en dar a conocer las posibilidades del arte electrónico, cibernético e informática.

experiencias surgen obras heterogéneas que, en su búsqueda formalista aspiran a constituir un espacio donde la tecnología promueve la interacción con el espectador.

En este uso de la tecnología creemos importante mencionar los aportes del video, en tanto medio de expresión surgido en los sesenta de la mano Nam June Paik y Wolf Vostell. A través del video, los artistas del periodo experimentan las posibilidades técnicas de las imágenes en movimiento emanadas de la cultura de masas. Los monitores de televisión dejan de ser superficies de ensoñación para convertirse en objetos críticos, que modifican nuestra relación con el mundo.

En síntesis, podemos afirmar que lo tecnológico, como categoría de análisis, nos permite abordar aquellas obras que promueven los vínculos entre arte y tecnología; a través de un accionar que no solo suscita una indagación estético-formal sino también potencia una apropiación crítica de los medios tecnológicos.

Como una forma de validar esta categoría, planteamos analizar desde un prisma contextual la obra *Túnel Cinético* (1970) de Matilde Pérez.

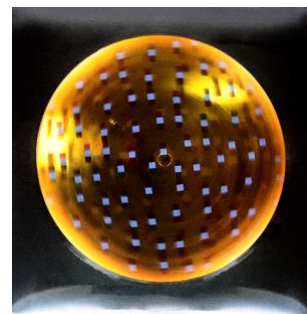
4.4.2.1. Matilde Pérez: Túnel Cinético (1970)

En 1960 Matilde Pérez (1916 - 2014) viajó a París gracias a una beca de estudio otorgada por el Gobierno francés, ciudad donde conoce al artista húngaro Víctor Vasarely iniciando su camino en el *arte cinético*. Durante su estadía tomó contacto con Julio Le Parc y con el recién creado *Groupe de Recherche d'Art Visuel GRAV*, instancia que le permitió conocer y ampliar su mirada sobre las posibilidades teórico-prácticas del arte cinético. A su regreso a Chile, la artista comenzó a explorar de manera concienzuda las posibilidades del movimiento real y de la luz

como agente cromático. En relación al problema del movimiento la artista reflexiona: «El movimiento forma parte de nuestro diario vivir. El movimiento es el problema de la vida. Si tú miras el universo es movimiento y tu vida es en el fondo un permanente movimiento mental.» (Pérez, 2004, pág. 81). Producto de estas investigaciones creó en 1964 una de sus primeras obras cinéticas compuesta por un círculo de acrílico sobre el cual se dispusieron trozos pequeños de igual material, pero en diversos colores (figura 4.30). A su vez este disco estaba iluminado y giraba a partir de un motor, pieza que en su accionar nos recuerda el círculo cromático de Newton y los discos hipnóticos de Duchamp. Mediante esta pieza, Pérez se convierte en una de las precursoras de un trabajo que fortalece el vínculo entre arte y tecnología.

En 1970 Matilde Pérez participó en la exposición colectiva *Arte Cinético en Chile*, en el Instituto Chileno Norteamericano junto a los Artistas Iván Vial, Carlos Ortúzar y Alejandro Siña entre otros. En relación a la muestra, el curador Ramón Castillo comenta: «Las obras contenían la utopía de la integración con el espacio cotidiano, donde la experiencia fuera una sorpresa y rompiera la rutina, que las personas vivieran una nueva experiencia desvestida de cualquier otra narrativa o referencia.» (Pérez, 2013, pág. 16). Las obras expuestas pusieron en cuestión los límites disciplinares y el rol pasivo del espectador.

En la exhibición la artista presentó su obra *Túnel Cinético*, un *environment* que consistió en un túnel de cuatro metros de largo por casi dos metros de alto fabricado en madera a partir de una estructura que reproduce un patrón de formas triangulares (figura 4.31). Mediante sensores dispuestos en el suelo la artista invitó al público a activar la obra mediante una iluminación



4.30

Matilde Pérez (1916-2014)
S/T,
1964.
Objeto cinético, círculo de acrílico y acero,
inoxidable con motor e iluminación eléctrica,
100 x 100 x 31.5 cm.;
Colección Matilde Pérez, Santiago, Chile.

Fuente imagen:
Catálogo Matilde X Matilde. Espacio móvil, 2012.



4.31

Matilde Pérez (1916-2014)
Túnel Cinético,
1970.
Ambiente, estructura madera, luces y sensores,
230 x 500 x 200 cm.;
Instituto Chileno Norteamericano, Santiago, Chile.

Fuente imagen:
<https://www.ed.cl/estilo-de-vida/articulos/retro-larga-vida-a-matilde-perez>.

secuencial que permitía ver treinta variantes de color. Esta acción permitió percibir un ambiente cromático y lumínico que radicalizó el vínculo entre la obra y el espectador. Matilde Pérez creó una experiencia de carácter perceptual y lúdico que no fue comprendida por un amplio sector de artistas, quienes opinaban que su obra era fría e impersonal, centrada en problemas formales, vinculados a la escena cinética internacional. En este sentido, podemos afirmar que *Túnel Cinético* no responde al paradigma de obra realizada por un artista políticamente comprometido, sino más bien responde a un artista investigador que centra su objeto de estudio en las lógicas perceptivas del movimiento y la luz/color. El no considerar el escenario político que vivía el país permitió a Pérez situar su obra en un contexto más amplio que trasciende la instrumentalización partidaria. Es una obra que desde su carácter indagador y lúdico potencia su autonomía y el rol activo del espectador (figura 4.32).



4.32

Matilde Pérez (1916-2014)
Túnel Cinético,
1970 (reconstrucción 2012).
Ambiente, estructura madera, luces y sensores, 230 x 500 x 200 cm.;
Sala de Arte Fundación Telefónica, Santiago, Chile.

Fuente imagen: Catálogo *Matilde x Matilde. Espacio Móvil*, 2012.

Las particularidades de *Túnel cinético* lo sitúan como un ejemplo único en el uso de la tecnología, entendiendo esta desde la perspectiva de un país latinoamericano, donde el desarrollo de la ciencia y la tecnología es una tarea pendiente en un continente que luchaba día a día por mayor justicia social. Asimismo, podemos afirmar que esta obra es heredera de las labores iniciadas por Carlos Martinoya y Nahum Joël a través de su pieza *Abstractoscopio Cromático* (1960) una obra que pese a las distancias comparte un interés por el vínculo entre arte y tecnología desde una lógica que potencia la interacción lúdica.

En el ámbito Latinoamericano *Túnel Cinético* dialoga con las obras cinéticas creadas por Carlos Cruz-Diez, Jesús Soto y el propio Julio Le Parc desde la década de los sesenta. Trabajos que abordan la relación espacio-temporal como principio organizador de una experiencia compartida que se desarrolla en un aquí y un ahora. Un principio que no solo se presenta en la obra de Matilde Pérez sino también en otras obras del periodo, reafirmando un espíritu de época que unifica el quehacer experimental de los artistas del periodo.

4.4.3. Lo Escenográfico

La Real Academia Española (2014) define el término escenografía como el «arte de diseñar o realizar decorados para el teatro, el cine o la televisión.» Por otra parte, relaciona este concepto con la acción de ambientar un espacio mediante decorados, iluminación, sonido y vestuario.

El término escenografía desde el campo teatral alude al arte de pintar en perspectiva un telón de fondo (Pavis, 1998); una acción que se transforma con el tiempo en una representación ilusionista del texto dramático. Desde una perspectiva más

reciente la escenografía permite: «abrir el espacio y multiplicar los puntos de vista para relativizar la percepción unitaria y fija, colocando al público alrededor y a veces en el seno mismo del acontecimiento teatral.» (Pavis, 1998, pág. 165).

Esta apertura del espacio escenográfico la podemos situar a fines de los sesenta de la mano del director de teatro y teórico Richard Schechner. Para él, el teatro debe disolver los límites entre espacio escénico y el espacio del espectador, a través de una práctica teatral no frontal que denominó “Teatro ambiental”. Mediante esta propuesta, el espectador se ve envuelto en una experiencia que limita su espacio y amplía el de los actores; potenciando una mayor interacción entre los actores y el público. En 1973 Schechner escribe el texto *Seis Axiomas para el Teatro ambiental* y establece los principios que rigen esta práctica teatral:

Teatralmente, el ambiental puede concebirse de dos maneras distintas: o como posibilidad de actuar dentro y sobre un determinado espacio, o como posibilidad de aceptar un determinado espacio [tal cual es]. En el primer caso se crea un ambiente nuevo modificando un espacio; en el segundo, se trata con un ambiente ya existente, iniciando un diálogo escénico con un espacio. En el ambiental creado es la propia representación la que, en cierto sentido, establece la colocación y el comportamiento de los espectadores; mientras que en el ambiental tratado la situación es más fluida permite algunas veces controlar la representación y a los espectadores (Schechner, 1994, pág. 30)⁴⁷

⁴⁷ La traducción es mía: *Theatrically, environment can be understood in two different ways. First, there is what one can do with and in a space. Secondly, there is the acceptance of a given space. In the first case one creates an environment by transforming a space; in the second case, one negotiates with an environment, engaging in a scenic dialog with a space. In the created environment the performance in some sense engineers the arrangement and behavior of the spectators; in a negotiated environment a more fluid situation leads sometimes to the performance being controlled by the spectators.*

Es interesante atender a la noción de “teatro ambiental” de Schechner con el fin de pensar en una noción ampliada de escenografía que permita leer desde otra óptica las experiencias espaciales desarrolladas a principios de los setenta en Chile. Son obras cuyo texto dramático emana de la contingencia política tanto nacional como internacional. Son trabajos que en igual sentido responden a la noción de acontecimientos en tanto experiencia vivenciada en la que prima la participación y el carácter interdisciplinario.

En relación a lo expuesto, podemos afirmar que lo escenográfico en tanto en categoría nos permite agrupar aquellas obras que ilustran la contingencia, mediante la escenificación del drama que esta representa. Son obras que recurren a un montaje precario y fragmentario, que rompe el espacio euclidiano con el fin de proponer un espacio descentrado que amplía no solo la experiencia perceptual sino también la mirada crítica de un espectador participante.

Finalmente, y en respuesta a las definiciones dadas nos proponemos a continuación analizar las obras *Peligro* (1969) de Félix Maruenda y *Población* de Víctor Hugo Núñez.

4.4.3.1. Félix Maruenda: Peligro (1969)

La Guerra de Vietnam durante la década de los sesenta fue una bandera de lucha para muchos jóvenes idealistas que creían en la libertad y en el poder de autodeterminación de los pueblos. A través de este conflicto se generó en el mundo un sentimiento anti-americanista que en Latinoamérica se incrementó producto de la influencia ideológica de la Revolución Cubana.

En este contexto de cambios y reivindicaciones, emerge la figura de Félix Maruenda (1942-2004) un escultor comprometido con

el quehacer artístico y político que demandaba el momento. Su camino de búsqueda y exploración en el campo de la escultura se cruza con un discurso que pone en evidencia la muerte y los estragos de la guerra. En 1967 Maruenda, bajo estas premisas discursivas, dio origen al trabajo *Avión norteamericano N17531 derribado en Vietnam el día de mi cumpleaños*⁴⁸, una pieza compuesta de un fragmento de fuselaje intervenido con luces y sonidos, que fue emplazado en el Museo de Arte Contemporáneo. Mediante una concepción escenográfica esta obra nos evocaba los horrores de la guerra mediante un remanente bélico recontextualizado (figura 4.33).

Los aportes de esta obra le permiten a Maruenda incursionar en 1969 en el colectivo titulado *Peligro*, pieza interdisciplinaria creada junto a docentes y estudiantes de artes, danza y música de la Universidad de Chile. La obra se emplazó en el Hall de la Escuela de Bellas Artes con el fin de generar un acontecimiento donde los estímulos visuales y sonoros buscaron potenciar el papel activo del espectador.

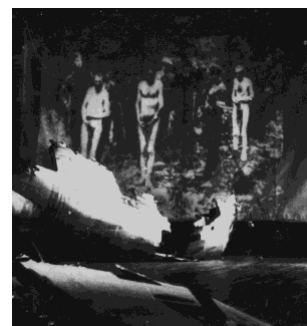
La obra se organiza a partir de piezas de fuselajes de aviones que fueron distribuidas en el espacio azorosamente. Tras este conjunto, se proyectaron diapositivas y películas que recogían escenas bélicas, las cuales eran acompañadas de una ambientación acústica en la que se alternaban sonidos de balas, bombas y piezas musicales (figura 4.34). El trabajo se completa con el dibujo de siluetas humanas sobre el suelo del hall, las cuales dialogaban con los cuerpos de los bailarines y sus improvisaciones. *Peligro* es un entorno sinestésico que



4.33

Félix Maruenda (1942-2004)
Avión norteamericano N17531 derribado en Vietnam el día de mi cumpleaños, 1965.
Montaje, fuselaje de avión, sonidos e iluminación, dimensiones desconocidas; Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile.

Fuente imagen: © Archivo Félix Maruenda.



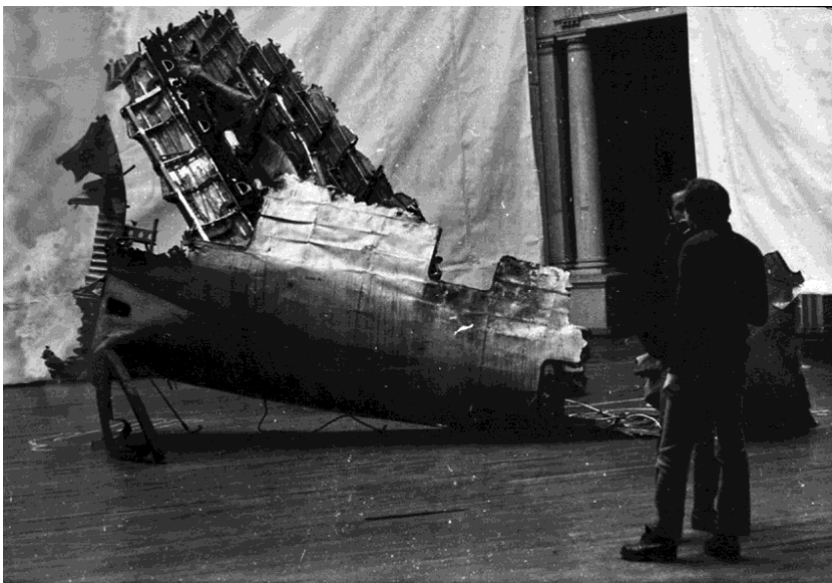
4.34

Félix Maruenda (1942-2004)
Peligro (detalles), 1969.
Montaje, fuselaje de avión, proyecciones, luces, sonidos y piezas de danza, dimensiones desconocidas; Hall Escuela de Bellas Artes, Santiago, Chile.

Fuente imagen: © Archivo Félix Maruenda.

⁴⁸ La obra fue exhibida en la *III Bienal de Escultura*, exposición realizada en el Museo de Arte Contemporáneo entre el 5 de septiembre y 1 de octubre de 1967. En este certamen Félix Maruenda obtuvo el tercer premio del jurado.

rememora los *happenings* de Kaprow, entendiendo estos como el encuentro transitorio de experiencias y materialidades en un espacio determinado, un encuentro donde el espectador se transforma en un agente dinamizador de la obra (figura 4.35).



4.35

Félix Maruenda (1942-2004)

Peligro.

1969.

Montaje, fuselaje de avión, proyecciones, luces, sonidos y piezas de danza,
dimensiones desconocidas;
Hall Escuela de Bellas Artes, Santiago, Chile.

Fuente imagen: © Archivo Félix Maruenda.

Maruenda en este sentido entiende la escultura como parte de una experiencia integral donde el espectador es un objeto más de este accionar. Al respecto el artista nos dice:

Queríamos que la escultura, que comenzaba a morir a causa de la fomedad⁴⁹ que significaban sus obras, tomara un impulso mayor, se vitalizara, adquiriera la vigencia de una lengua viva. En este caldo de cultivo apareció, se gestó, mejor dicho, la experiencia plástica llamada Peligro. La idea primera de Peligro fue la de un

⁴⁹ La palabra “fomedad” hace alusión a algo aburrido, sin interés.

espectáculo. El espectador sería parte de él, más que como actor pensante, como objeto. Queríamos que el hombre, en medio de nuestra obra, se reflejara en ella. Las sombras que el proyectara, junto a las sombras que producían los objetos, lo harían sentirse presente en esa realidad horrible. (Maruenda, 2007, pág. 26)

El espectador forma parte de una «escenografía» en la cual actúa como parte de la acción creada por el artista y que responde a una contingencia sumida en la violencia y la muerte.

Mediante esta obra, Maruenda pudo explorar las posibilidades que brinda la interdisciplinariedad a través de un trabajo colaborativo entre disciplinas donde las autorías se funden en una obra única. *Peligro* es una obra que amplía el quehacer escultórico del autor al incorporar la dimensión temporal, dimensión que queda en evidencia en la condición procesual que ostenta este trabajo.

Finalmente, las víctimas de Vietnam son la consecuencia de un orden mundial polarizado donde la tecnología se pone al servicio de la destrucción y del odio: «Nos revelamos contra la guerra, porque la odiamos. Destruimos el arma llamada avión porque amamos sus orígenes limpios y su capacidad de transformarnos en pájaro.» (Maruenda, 2007, pág. 17). *Peligro* hizo tomar conciencia de la irracionalidad de un conflicto y cómo este es leído desde una realidad lejana a través de la mediación que otorgan las imágenes.

4.4.3.2. Víctor Hugo Núñez: Población (1970)

A fines de la década de los sesenta surgió un movimiento escultórico neofigurativo del cual formó parte Víctor Hugo Núñez (n.1943), entre otros artistas. Al respecto, el historiador Miguel Rojas Mix se refiere a este grupo de artistas afirmando:

Las afinidades que existen entre ellos en la temática, centrada en el problema humano o en la circunstancia social, la utilización de medios nuevos como son los materiales perecibles, así como la renuncia a trabajar con elementos definitivos y a estimar el valor de una obra por la técnica o por el material del cual ella está hecha [...] (Mix, 1971, pág. 67).



4.36

Victor Hugo Núñez (n.1943)
Espacios Escultóricos,
1969.

Montaje, materiales diversos e iluminación,
dimensiones desconocidas;
Sala Universitaria, Santiago, Chile.

Fuente imagen:
<https://www.xn--victorhugonuez-1nb.com/galeriaIniciosComoEscultor.html>

El hombre y la contingencia se transformaron en los temas que estos artistas trabajaron. Temas que a su vez fueron explorados a través de materiales no tradicionales que evidenciaban su condición precaria y efímera. Asimismo, podemos afirmar que estos artistas concibieron sus obras desde la inmediatez de un montaje aleatorio del que hacen partícipe al espectador.

En este nuevo escenario escultórico, Víctor Hugo Núñez comenzó su trayectoria artística con la exposición individual *Espacios Escultóricos* (1969); muestra exhibida en la Sala Universitaria de la Universidad de Chile. Núñez a través de esta pieza explora las posibilidades espaciales del lugar a partir de una escenografía expresionista que reproduce su taller⁵⁰. El ingreso a este espacio se realiza por medio de un pasillo cubierto de azúcar y vidrios que crujía con el transitar del público. Este ambiente sonoro se veía intensificado por la penumbra que inundaba el lugar; la que era rota por las luces intermitentes presentes en el lugar. En el fondo de la sala una monumental cabeza hecha en papel maché era iluminada teatralmente; frente a ella un paralelepípedo almacenaba en su parte inferior un segundo rostro que nos observa desde su encierro (figura 4.36). Este montaje escenográfico se completó con un conjunto de vigas de madera y sacos rellenos de papel que se distribuyeron

⁵⁰ Esta pieza de Núñez nos recuerda la obra *Project Altered Daily* realizada coincidentemente en 1969 por Robert Morris.

aleatoriamente en el espacio. No conforme con este resultado el artista decidió, unos días antes de la inauguración, romper uno de los muros de la sala con el objetivo de instalar un volumen hecho de residuos; que unía el interior y exterior de la sala.

El interés de Núñez por introducir la calle y la contingencia en la sala, se concretó con la realización de una franja de 150 cm. de ancho pintada negra que se proyectaba desde la sala a la calle; uniendo las veredas sur y norte. Sobre esta franja se pintaron flechas y blancas siluetas de cuerpos yacientes; estas figuras fueron comentadas por el artista diciendo: «Quería simbolizar con esta acción que el país estaba de luto por la represión brutal en contra de los trabajadores en el norte del país.» (Núñez, 2002, pág. 49). En este contexto, el artista hace alusión a muerte de mineros en la mina El Salvador, hecho ocurrido en 1966 a manos de militares y policías.

Fiel a su compromiso político y a su interés por explorar el espacio, Víctor Hugo Núñez realizó la obra *Población* (1970) la cual fue exhibida en la exposición colectiva *América, no invoco tu nombre en vano*, muestra cuya idea central fue «[...] llevar al artista a un encuentro con la realidad, a una toma de conciencia de si el arte es epigonal o surge del mundo en el que estamos viviendo.» (Saul, 1970, pág. 73). Bajo esta premisa, la obra de Núñez consolida su compromiso con la contingencia política y social; sin dejar de lado su filiación con el lenguaje escultórico.

Población es una obra que evoca escenográficamente la marginalidad social en la que vivían un amplio grupo de chilenos⁵¹. La pieza presentaba un conjunto de escombros y

⁵¹ Bajo el gobierno de Eduardo Frei aumentaron los índices de desigualdad pese a las políticas sociales implementadas. Con Salvador Allende la esperanza de disminuir estos índices, se hizo real como parte de una política de redistribución del ingreso.

materiales heterogéneos emplazados en el espacio emulando precarias construcciones que eran habitadas por solitarios personajes contruidos con igual material. A primera vista la obra nos remite, en su entropía espacial, a ciertas obras del arte povera y el arte procedimental; movimientos vigentes en el periodo, pero desconocidos por el artista. Este desconocimiento, que el propio Núñez reconoce, es suplido por la intuición y la espontaneidad de un trabajo que recoge la contingencia para transformarla en un dispositivo metafórico que reivindica las luchas que marcan el periodo (figura 4.37).



4.37

Víctor Hugo Núñez (n.1943)
Población,
1970.

Montaje, materiales diversos, dimensiones variables;
Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile.

Fuente imagen: Catálogo *Imagen del hombre* (1971).



5. DESARROLLO DE LA INSTALACIÓN (ARTE)
EN CHILE 1974 - 1989

Gonzalo Díaz (n.1947)
Lonquén 10 años (detalle),
1989.

Instalación, 200 piedras de río, cuartones de madera y neón azul,
dimensiones variables;
Galería Ojo de Buey, Santiago, Chile.

Fuente imagen:
© Archivo Gonzalo Díaz.

5.1. El quiebre institucional: La dictadura cívico-militar

Tras el Golpe Militar del 11 de septiembre de 1973 se inició en el país un camino marcado por la violencia política ejercida por una «dictadura revolucionaria de carácter terrorista» (Moulian, 1998, pág. 217), que destruyó la institucionalidad democrática del país. El afán de este nuevo régimen fue reconstruir el país en base a un modelo autoritario que buscó, en voz de sus autores, “restituir, por medio de la fuerza, el orden y la moral pérdida”. Al respecto, los propios militares justifican la “intervención militar”, remitiéndose a la historia y afirmando:

Los últimos años del Gobierno de la nación han arrastrado al país a variados trastornos destinados a producir entre los chilenos la miseria, el odio y la violencia. Por ello, como paliativo a tan nefastos sucesos, intervinieron las Fuerzas Armadas y Carabineros de Chile, inspirados en la noble misión que, como hombres de armas, les dispone la ley, la que no sólo es preservar fundamentalmente la soberanía de la nación cuando ésta se ve amenazada interna o externamente, sino velar por mantener el orden interno y la seguridad física y moral de todos los conciudadanos. (Junta Nacional de Gobierno de Chile, 1974, pág. 39)

Durante la dictadura Cívico-Militar (1973-1989), el país fue gobernado por una junta militar presidida por el General Augusto Pinochet Ugarte e integrada por las tres ramas de las fuerzas armadas y carabineros¹. El control de los poderes del estado se hizo absoluto, permitiendo un actuar de la junta al margen de toda legalidad. Entre las primeras medidas impuestas

¹ Comandante en jefe de la Fuerza Aérea Gral. Gustavo Leigh Guzmán, Comandante en Jefe de la Armada Almirante José Toribio Merino y el General Director de Carabineros Gral. César Mendoza. La Junta Militar asume el poder legislativo y el Gral. Augusto Pinochet asume el poder ejecutivo.

Contexto internacional

1974

Asumió la presidencia del Brasil el Gral. Ernesto Geisel.

Willy Brandt renunció a su cargo como canciller del República Federal Alemana.

Dimitió el presidente Richard Nixon como resultado del caso *Watergate*.

1975

Concluyó la guerra de Vietnam con la toma de ciudad de Saigón.

Bill Gates y Paul Allen fundaron la empresa Microsoft.

Falleció el dictador Francisco Franco y Juan Carlos de Borbón fue coronado rey de España.

1976

Tras un golpe militar Gral. Jorge Videla asumió el gobierno de Argentina.

Fue elegido como presidente de España Adolfo Suárez.

Milton Friedman recibió el Premio Nobel de Economía.

1977

Jimmy Carter asumió el gobierno de los Estados Unidos.

Las madres de Plaza de Mayo realizaron su primera marcha en Argentina.

Se firmó el tratado de Torrijos-Carter, acuerdo mediante el cual el Canal de Panamá pasa a manos panameñas.

por los militares señalamos: la clausura del Congreso Nacional y del Tribunal Constitucional, el cese de funciones de los partidos políticos, las restricciones al actuar de los sindicatos, la suspensión de las libertades civiles, la censura de los medios de prensa y el establecimiento del estado de sitio en todo el país. Entre tanto el Poder Judicial, bajo este nuevo contexto, conservó sus funciones y se transformó en un aliado incondicional de la dictadura militar.

El 11 de marzo de 1974 se dio a conocer la “Declaración de Principios del Gobierno de Chile”, texto donde se establecen las bases doctrinarias del nuevo gobierno, las cuales se sustentan en una defensa de los valores que constituyen el «alma nacional». A través de esta defensa se buscaba desarticular el orden anterior y la institucionalidad democrática que nos rigió hasta 1973.

5.1.1. La institucionalización del terrorismo de estado

El terrorismo de estado que imperó en el país se hizo sentir desde el primer día a través de las detenciones, torturas y muertes llevadas a cabo en centros de detención y tortura² creados por el régimen a lo largo del país (figura 5.1).

Según Tomás Moulian a través de la tortura, el asesinato y la desaparición: «Se estaba entregando la señal de que el régimen tenía un poder absoluto, sin freno legal ni moral, porque poseía medios y tenía asegurada la impunidad». (1998, pág. 184). En este contexto la creación de la Dirección de Inteligencia



5.1

Estadio Nacional como centro de detención,
1973.
Fotografía en blanco y negro (detalle);
Museo de la Memoria y los Derechos Humanos,
Santiago, Chile.

Fuente imagen:
<http://www.archivomuseodelamemoria.cl/index.php/155474;isad>

² Entre 1973 y 1990 existieron en Chile más de mil centros de tortura y detención establecidos por la dictadura entre los que se cuentan el Estadio Nacional, la oficina salitrera Chacabuco, el campo de prisioneros de Pisagua, Villa Grimaldi, Tejas Verdes y Londres 38.

Nacional (DINA)³ vino a institucionalizar los actos de terroristas emprendidos por el estado, actos cuyo móvil fue extirpar la ideología marxista con el objetivo de restituir las libertades individuales, el orden institucional y los principios morales.

En el contexto de la dictadura la Iglesia Católica, a través del Cardenal Raúl Silva Henríquez, asumió un papel protagónico en pro de la defensa de los derechos humanos. Atendiendo al difícil momento que vivía el país surgió el 6 de octubre de 1973 el “Comité Pro Paz”, un organismo cuyo fin fue otorgar asesoría jurídica y apoyo social a los familiares de los detenidos. El año 1975 el Comité fue disuelto por orden de Pinochet, quien veía en este organismo una instancia difamadora del régimen. Un año después y contraviniendo esta decisión el Cardenal Silva Henríquez creó la Vicaría de la Solidaridad (1976), entidad que reemplazó la labor realizada por el Comité Pro Paz.

Ante la incompetencia del poder judicial frente a los casos de violación de los derechos humanos, el régimen militar promulgó la Ley de Amnistía⁴ el 18 de abril de 1978, disposición que fue recibida por los familiares de detenidos desaparecidos y por las organizaciones de derechos humanos como un acto de impunidad ante los crímenes y torturas del régimen.

En este contexto de impunidad jurídica, la opinión pública estremeció ante los hechos acontecidos el 7 de octubre de 1973 en Isla de Maipo, la localidad rural cercana a Santiago. Ese día

³ En junio de 1974 se fundó la Dirección Nacional de Inteligencia DINA, organismo que estuvo a cargo del coronel Manuel Contreras e integrado por personal de las Fuerzas Armadas y Carabineros, además de civiles. La DINA participó en los asesinatos del Gral. Carlos Prats y su esposa en Buenos Aires (1974) y del exministro de Salvador Allende Orlando Letelier en Washington D.C. (1976). Además, este organismo perpetró el atentado contra el político Demócrata Cristiano Bernardo Leighton y su esposa en Roma (1975)

⁴ Esta ley indultó a aquellas personas que en calidad de autores, cómplices y encubridores participaron en hechos delictivos y de connotación política entre el 11 de septiembre de 1973 y el 10 de marzo de 1978.

Contexto internacional

1978

El Gral. Hugo Banzer rompió relaciones con Chile a raíz del fracaso del tratado de Charaña.

Nació el primer niño gracias a la técnica de fecundación in vitro.

El cardenal polaco Karol Wojtyła fue nombrado Papa con el nombre de Juan Pablo II.

1979

Margaret Thatcher fue elegida Primera Ministra del Reino Unido.

En Nicaragua el Frente Sandinista de Liberación Nacional derrocó la dictadura de Anastasio Somoza.

Sadam Hussein asumió el poder en Irak estableciendo una dictadura.

1980

Se inició la guerra entre Irak e Irán.

Ronald Reagan asumió como presidente de los Estados Unidos.

Explotó la crisis de la deuda Latinoamericana.

1981

Juan Pablo II sufrió un intento de asesinato.

Despegó por primera vez desde Cabo Cañaveral el transbordador espacial Columbia.

Se dieron a conocer los primeros casos del Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida Sida.

15 campesinos fueron detenidos en extrañas circunstancias, sus cuerpos sin vida reaparecieron el 30 de noviembre de 1978 en unos hornos de cal ubicados en la zona de Lonquén⁵ (figura 5.2). La amnistía impuesta por los militares, no logró borrar la brutalidad de uno de los primeros casos de detenidos desaparecidos constatados durante el periodo. En 1977 y en respuesta a este y otros casos, la ONU, condenó al país por los atropellos a los derechos humanos perpetrados por los organismos represores del régimen militar.

Como una forma de salir al paso de las críticas y el aislamiento internacional, Pinochet propuso un plebiscito para legitimar el actuar del gobierno. Esta consulta se llevó a cabo el 4 de enero de 1978, sin un padrón electoral ni garantías institucionales que validaran la consulta. La aprobación a la gestión de Pinochet alcanzó un 75%, pese a esto no se logró revertir la mala imagen del país en el exterior, la cual la dictadura atribuía a una campaña de difamación de los movimientos de izquierda internacional.

5.1.2. Vínculos y conflictos limítrofes del régimen

Como parte de la política exterior del régimen podemos mencionar los vínculos existentes entre la dictadura de Pinochet y las dictaduras del cono sur, relaciones que se cimentaron en labores de inteligencia militar que buscaban frenar el avance del comunismo en Latinoamérica en el contexto de la Guerra Fría.

Ejemplo representativo de estos lazos de colaboración es la “Operación Cóndor” una acción militar asesorada por la CIA y



5.2

Hornos de cal en Lonquén,
1978.
Fotografía en blanco y negro;
Museo de la Memoria y los Derechos Humanos,
Santiago, Chile.

Fuente imagen:
<http://www.archivomuseodelamemoria.cl/index.php/249719:isad>

⁵ En 1978, la artista Roser Bru presentó, en la Galería Sur, su obra gráfico-pictórica *Cal Viva* en homenaje a este caso. En 1989, el artista Gonzalo Díaz exhibió, en la Galería Ojo de Buey, la instalación *Lonquén 10 años*.

emprendida por las dictaduras de Chile, Argentina, Brasil, Bolivia, Uruguay y Paraguay. El objetivo de esta operación fue eliminar a los opositores de izquierda que amenazaban la estabilidad de los regímenes dictatoriales.

En igual periodo y pese a los vínculos de amistad generados con otras dictaduras, Pinochet tuvo que enfrentar un conflicto limítrofe con Argentina por la posesión de las islas Picton, Nueva y Lennox ubicadas en el Canal de Beagle en la zona austral del país. El 2 de mayo de 1977 y tras el arbitraje británico se reconoció la soberanía de Chile sobre las islas, decisión que fue objetada por el dictador General Jorge Rafael Videla, tensionando las relaciones entre ambos países. Ante la inminencia de un conflicto bélico entre los dos países, se solicitó a fines del año 1978 el arbitraje de Juan Pablo II, quien a través del Cardenal Antonio Samoré inició la mediación la cual culminó con la firma del “Acta de Montevideo” el 8 de enero de 1979. Este documento se constituyó en la antesala del “Tratado de Paz y Amistad” firmado el 29 de noviembre de 1984; tratado mediante el cual se estableció la soberanía de las islas a Chile y gran parte de la soberanía marítima a Argentina. De igual forma, se establecieron zonas de soberanía compartida por ambos países.

5.1.3. El modelo económico neoliberal

En lo económico, la dictadura se inició bajo un modelo económico de corte desarrollista-nacionalista el cual fue remplazado, a mediados de los setenta, por un modelo neoliberal. Este modelo se fundamentó en la defensa de la propiedad privada, la privatización de las empresas del estado y la reducción del gasto fiscal. La implantación de estas políticas

Contexto internacional

1982

Se inició la guerra de las Malvinas entre Argentina y el Reino Unido.

Gabriel García Márquez recibió el Premio Nobel de literatura.

El cirujano William DeVries realizó el primer trasplante de corazón artificial.

1983

Con la elección de Raúl Alfonsín Argentina restableció su democracia

Ronald Reagan presentó su Sistema Estratégico de Defensa, iniciativa con la que buscaba enfrentar un posible ataque nuclear.

Se creó el Ejército Zapatista de Liberación Nacional, movimiento guerrillero de inspiración marxista.

1984

Apple lanzó al mercado *Macintosh* el primer computador personal.

Murió asesinada la primera ministra de la India Indira Gandhi.

La hambruna de Etiopía generó más de un millón de muertos.

1985

Mijaíl Gorbachov fue elegido Secretario General del Partido Comunista en la Unión Soviética.

Uruguay recuperó su democracia con el gobierno de Julio María Sanguinetti.

En Colombia aconteció la tragedia de Armero, hecho donde murieron más 25.000 personas producto de un aluvión.

fue llevada a cabo por un grupo de economistas chilenos conocidos con el nombre de “Chicago Boys”⁶. Este grupo era «partidario de la libertad absoluta de mercado y las técnicas monetaristas, impusieron una política de shock destinada a la reconversión privatizadora de la economía chilena» (Gazmuri, 2012, pág. 408). Con la incorporación de estos economistas en las carteras de hacienda y economía, se puso en marcha un programa de recuperación económica que no dimensionó el costo social de las medidas impuestas. Los frutos de esta revolución neoliberal comenzaron a verse a partir de 1976 con una tasa de crecimiento por sobre el 7 por ciento, la disminución de la inflación y un leve descenso del desempleo. El llamado “milagro económico” se sustentó en una reducción del gasto público⁷, la reforma del código laboral, la reducción de los aranceles aduaneros, el libre ingreso de inversiones y divisas, la privatización de empresas estratégicas del estado y la desregulación del mercado. El éxito de este modelo macroeconómico, en voz de Ivelic y Galaz:

[...] trastocó por completo el comportamiento individual y social frente a la adquisición de bienes. El principio de la libre competencia y el rol subsidiario del Estado, la disminución progresiva de los aranceles aduaneros y el tipo de cambio fijo por casi cuatro años permitieron un escenario económico proclive al ingreso de miles de productos importados que invadieron el mercado

⁶ Este grupo de economistas se formaron en la Universidad de Chicago bajo las premisas de Milton Friedman, principal defensor de la economía de libre mercado. A inicio de la década de los setenta este grupo planteó un modelo económico alternativo conocido como “El Ladrillo”, propuesta que sería recogida por la dictadura convirtiéndose en la base del modelo neoliberal impuesto por el régimen.

⁷ Durante el periodo se traspasó la administración de los fondos de salud y previsión a manos privadas. De mismo modo, se entregó la gestión de los colegios a los municipios y se potenció la creación de colegios particulares subvencionados.

nacional. [...] El vuelco transformador que trajo consigo el imperativo económico consumista afectó, profundamente, la capacidad reflexiva y crítica de la sociedad en su conjunto. Las voces disidentes apenas tuvieron resonancia. La economía pasó a ser una especie de trascendental ontológica en torno al cual giró toda actividad nacional; el ser se definió y actuó conforme a este nuevo trascendental descubierto por una generación de jóvenes economistas neoliberales. (1988, pág. 205).

El arribismo consumista gestado por este modelo tuvo sus días contados, la crisis de 1982⁸ provocó que bancos y empresas tuvieran que ser salvados o declarados en quiebra, demostrando las debilidades del modelo económico, situación que llevó al Estado a replantearse este modelo. Los índices de cesantía aumentaron al igual que el endeudamiento de gran parte de los chilenos, a primera vista el “milagro económico” se esfumo generando pobreza e incertidumbre. A partir de 1985, la política económica se propuso reactivar el crecimiento poniendo como prioridad el pago de la deuda externa, incrementando y diversificando las exportaciones, manteniendo el plan de privatizaciones del sector público y de reducción del gasto público. Mediante este nuevo incentivo de la economía se mejoraron los índices macroeconómicos, no así los índices de pobreza, incrementado el clima de tensión social.

5.1.4. La nueva constitución de la dictadura

Otro hecho relevante del periodo fue la creación de una nueva constitución que buscaba consolidar el sistema político y económico impuesto por la dictadura. Esta carta constitucional

⁸ Esta crisis, que se inició en 1980 y afectó principalmente a las economías Latinoamericanas, tuvo sus causas en la caída del precio del petróleo, el aumento de las tasas de interés de la deuda externa y el cese de los créditos de las entidades financieras internacionales.

Contexto internacional

1986

Estalló el transbordador espacial *Challenger*, tras su despegue

En la Unión Soviética se produjo el desastre nuclear de Chernóbil.

Fuji presentó su primera cámara fotográfica desechable

1987

Helmut Kohl ganó las elecciones en Alemania Federal.

Estados Unidos y Unión Soviética firmaron el tratado INF el cual se establece la eliminación gradual de las armas nucleares.

Rebecca Cann y Alan Wilson establecieron el árbol genealógico de la humanidad a través del estudio del ADN.

1988

Finalizó la guerra entre Irak e Irán.

Georges H.W. Bush ganó las elecciones presidenciales en Estados Unidos.

El Estado Palestino fue reconocimiento internacional por la ONU.

El científico James Hansen dio a conocer los efectos del “Calentamiento Global”.

1989

En Plaza Tiananmén la República Popular China aconteció la matanza

Cayo el Muro de Berlín iniciándose el proceso de reunificación alemana.

Tim Berners-Lee creó el sistema World Wide Web y el lenguaje HTML.

comenzó a gestarse en el año 1976 en el contexto de la Comisión Ortúzar⁹. En agosto de 1978 se entregó el anteproyecto de la nueva constitución al Consejo de Estado¹⁰, quien introdujo algunas modificaciones y presiones al documento. Finalmente, el 11 de septiembre de 1980 se organizó el plebiscito para aprobar la constitución¹¹, el cual no contó con las garantías institucionales requeridas (figura 5.3).

Con esta nueva constitución se creó un cuarto poder; el militar, que se instaló sobre los otros poderes (ejecutivo, legislativo y judicial) como garante de la nueva institucionalidad, que dio paso a lo que se conoció como “democracia protegida”. Esta nueva carta constitucional declaró:

[...]inconstitucional todo acto u organización que propugnara una concepción contraria a la familia o fundada en la lucha de clases. Estableció, además, un modelo fuertemente presidencialista (con facultad para disolver la Cámara de Diputados); un Consejo de Seguridad Nacional, cuyos miembros eran en su mayor parte militares; un Tribunal Constitucional con la atribución de resolver la constitucionalidad de los actos del ejecutivo, legislativo y organizaciones en general; Fuerzas Armadas constituidas en garantes de la institucionalidad, con comandantes en jefe inamovibles en sus cargos; un sistema electoral binominal, favorecedor de la existencia de sólo dos grandes conglomerados políticos; un Senado compuesto en parte por senadores designados; gobiernos locales presididos por alcaldes designados y severas restricciones a la



5.3

Augusto Pinochet votando en el plebiscito, 1980.
Fotografía blanco y negro;
Fondo Archivos Vicaría de la Solidaridad, Santiago,
Chile.

Fuente imagen:
<https://www.gettyimages.pt/imagens/augusto-pinochet-93107>

⁹ La comisión fue mandatada por el Gral. Pinochet en 1973 y estuvo presidida por Enrique Ortúzar e integrada por Jaime Guzmán, Jorge Ovalle, Sergio Diez, Gustavo Lorca, entre otros.

¹⁰ El Consejo de Estado era un organismo gubernamental creado por la dictadura el año 1976, cuyo objetivo fue asesorar y legitimar el actuar del régimen. Este órgano estaba compuesto por expresidentes, exministros, miembros de las fuerzas armadas entre otros.

¹¹ La constitución fue aprobada por un 67,04 % contra un 30,19 % por ciento. Esta votación fue realizada sin registros electorales ni espacios de propaganda para la oposición.

posibilidad de reformar la Constitución. (Biblioteca Nacional de Chile, s.f., párr. 2)

Esta nueva ordenanza jurídica fue pensada para perpetuar el régimen impidiendo el ejercicio democrático del poder civil, el cual quedó supeditado a los poderes políticos y fácticos que esta constitución validó.



5.4

Primeras jornadas de protesta en Santiago, 1983.
Fotografía blanco y negro,
Archivos Histórico Servicio Paz y Justicia, Chile.

Fuente imagen:
<https://archivohistoricoserpaj.wordpress.com/2016/02/24/manifestaciones/#jp-carousel-112>

5.1.5. Las jornadas de protesta civil

A partir de año 1983 se reactivaron las jornadas de protesta como resultado de la crisis económica y social que se experimentaba. Estas protestas manifestaron dos maneras de entender los procesos de cambios que necesitaba el país. Al respecto el historiador Armando de Ramón identifica estas dos tendencias señalando:

Una violenta, que deseaba la caída del régimen por métodos duros y agresivos que impulsara el inicio de una revolución, y otra pacífica que buscaba un consenso opositor para imponer al gobierno una negociación y una transición pactada para llegar a la democracia. (2015, pág. 267).

Por su parte, el demócrata cristiano Patricio Aylwin comentó que estas jornadas de protesta se materializaron a través del «ausentismo laboral, drástica caída de las ventas en el comercio, manifestaciones en las universidades, silencio en las empresas, cacerolazos y bocinazos en la noche, barricadas en las poblaciones e incluso en los sectores residenciales.» (de Ramón, 2015, pág. 269). Las manifestaciones se intensificaron durante la década de los ochenta y con ellas el número de detenidos y muertos (figura 5.4).

Hechos sangrientos y despiadados marcaron este escenario de

protestas: la muerte del dirigente sindical Tucapel Jiménez (1982), el asesinato de los tres militantes del partido comunista: Santiago Nattino, Manuel Guerrero y José Parada (1985) o el caso del fotógrafo Rodrigo de Negri y la estudiante Carmen Gloria Quintana, quienes en 1986 en el contexto de una protesta fueron apresados por una patrulla militar y quemados vivos. El joven fotógrafo murió y Quintana sobrevive al atentado, convirtiéndose en el fiel reflejo de la brutalidad de un régimen sin control.

Pese al accionar pasivo de la oposición, debemos mencionar una de las acciones más radicales emprendidas por este sector, el emblemático atentado a Augusto Pinochet perpetrado por el Frente Patriótico Manuel Rodríguez¹² el 7 de septiembre de 1986, atentado del cual Pinochet salió ileso. En respuesta a este accionar, el régimen militar inició una labor de inteligencia que culminó con la “Matanza de Corpus Christi”, hecho ocurrido entre el 15 y el 16 de junio de 1987 y donde murieron doce frentistas en manos de la Central Nacional de Informaciones CNI¹³.

Bajo este clima de violencia y represión aconteció la visita del Papa Juan Pablo II en abril de 1987. Los encuentros masivos celebrados por el papa permitieron a la población expresar su sentimiento de agobio y frustración. Sin lugar a dudas esta visita empoderó el accionar de una sociedad que anhelaba la libertad y la democracia, a través de un diálogo franco entre civiles y militares.

¹² El Frente Patriótico Manuel Rodríguez fue una organización armada creada por el partido comunista chileno en 1983.

¹³ La Central Nacional de Información fue la policía política del régimen militar creada en 1977 y que vino a sustituir a la disuelta Dirección de Inteligencia Nacional DINA.

5.1.6. La reorganización de la centroizquierda

Durante los años ochenta, los partidos de centroizquierda se renovaron conformando un bloque opositor que recogió las tendencias del nuevo escenario político mundial, en el cual la socialdemocracia comenzó a ganar terreno a través de figuras como la de Felipe González y François Mitterrand (de Ramón, 2015).

En este contexto es importante destacar los intentos por parte de la oposición de llegar a acuerdo con los partidos de derecha y con el régimen. Estos intentos se materializaron en instancias como la Alianza Democrática (1983), el Acuerdo Nacional (1985) y la Asamblea Nacional de Civilidad (1986), acciones que pese a las voluntades no lograron surtir el efecto deseado.

Respondiendo a los lineamientos de la nueva constitución, la Junta Militar recomendó a Augusto Pinochet para un segundo periodo presidencial (1989-1997), esta designación fue plebiscitada el 5 de octubre de 1988. Esta nueva consulta se hizo respetando las garantías institucionales que consideraron una ley de inscripciones electorales y de la constitución de un Tribunal Calificador de Elecciones. Bajo este nuevo escenario, la oposición se organizó dando origen a la “Concertación de Partidos por el No”, una coalición de partidos de izquierda y centro sucesora de la Alianza Democrática disuelta en 1987. A través de esta alianza se buscó frenar las aspiraciones de Pinochet, instando al rechazo de su candidatura y la continuidad del régimen. Mediante el mencionado plebiscito, el país se manifestó con un rotundo “No” que alcanzó el 54,71 por ciento por sobre el 43,01 por ciento de la opción “Sí” (figura 5.5). Ante la derrota, la dictadura abrió un espacio de diálogo con la oposición con el objetivo de modificar la constitución y abrir



5.5

¡Adiós General, adiós carnaval! Gobierno reconoció triunfo del no, 6 octubre 1988. Portada del diario Fortín Mapocho; Santiago, Chile.

Fuente imagen:
<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-85814.html>

la posibilidad a elecciones democráticas.

Tras un largo trabajo de comisiones, el 30 de julio de 1989, las reformas fueron aprobadas mediante plebiscito, situación que llevó a llamar a elecciones presidenciales y parlamentarias. Durante el mes de diciembre se celebraron los comicios en los que triunfó el candidato de la oposición Patricio Aylwin Azocar, hecho que marcó el fin de la dictadura cívico-militar y el inicio de la transición democrática.

5.2. El campo de las artes visuales bajo la dictadura

Tras el Golpe, la dictadura cívico militar estableció los lineamientos de una nueva política cultural¹⁴ y con esto el surgimiento de una «escena oficial de arte en dictadura» (Ávalos & Quezada, 2014). Mediante esta política se buscó reconstruir y normar el tejido social, en respuesta al escenario ideologizado y caótico dejado por el gobierno anterior:

El arte no podrá estar más comprometido con ideologías políticas, sino que con la verdad del que lo creó, y esa verdad tendrá que ser reflejo del ambiente de decencia, de honestidad, del concepto de destino trascendente que anima a un pueblo que sabe que su meta futura es hacer de Chile una sociedad integrada y justa, participativa y próspera. (Política Cultural del Gobierno de Chile, 1974, pág. 40)

A partir de este ideario se restituyó un concepto de arte que releva el orden, la moral y la identidad nacional, aspectos que conformaron un imaginario sustentado en la trascendencia de la

¹⁴ La Política Cultural del Gobierno de Chile (1974) es un documento creado por la Asesoría Cultural de la Junta de Gobierno y el Departamento de Cultura de la Secretaría General del Gobierno, con el fin de normar los lineamientos generales en los temas relacionados con la cultura. Véase el respecto Errazuriz H. (2006). Política cultural del régimen militar chileno (1973-1976). *Aisthesis*, (40), 62-78.

obra y en la subjetividad del autor; aspectos que se oponen radicalmente a la experimentalidad y al compromiso político que caracterizó el arte del periodo anterior.

Esta escena oficial pone en valor la tradición de los grandes maestros de la pintura chilena, construyendo un imaginario estético autocomplaciente, despolitizado y ajeno al momento histórico que se vive.

[...] la exaltación de un arte que aporta a la construcción y ratificación de la identidad nacional, por medio de la instrumentalización de ciertos tópicos de la pintura chilena (el paisaje campestre y marino, por ejemplo) que son apropiados y sacados de sus contextos para calzar con estos nuevos lineamientos. (Ávalos & Quezada, 2014, pág. 29)

Esta política de restitución valórica en el campo político y cultural generó una fractura que se materializó en persecuciones, exoneraciones y exilios de un número importante de artistas e intelectuales, situación que se contrapuso a aquellos que apoyaron de forma incondicional al régimen participando de las diversas instancias generadas desde la institucionalidad cultural¹⁵.

A esta “Escena Oficial” se opuso una “Escena de Resistencia”, la cual agrupó a un número importante de artistas e intelectuales opositores al régimen militar¹⁶. Son estos que, a fines de los setenta y en respuesta a este escenario represivo, crearon la

¹⁵ El 3 de enero de 1978 se realizó la proclama *Los intelectuales y artistas dicen Sí a Chile*, instancia de apoyo a la dictadura como resultado de la condena de la Organización de las Naciones Unidas ante el atropello a los derechos humanos.

¹⁶ A partir de esta “Escena de Resistencia” se generaron diversas acciones político-artísticas desde el extranjero. Es el caso del Museo Internacional de la Resistencia (1975-1990), instancia que se gestó a partir de la donación de obras hechas por artistas extranjeros y chilenos en el exilio. Este fondo de obras actualmente forma parte del Museo de la Solidaridad Salvador Allende.

Unión Nacional por la Cultura U.N.A.C. (1977), agrupación que buscó aunar distintos grupos y colectividades con el objetivo de velar por los derechos de los trabajadores (as) vinculados al campo de la cultura y las artes.

Los primeros años de la dictadura (1973-1977) forjaron un espacio «de “negación” del pasado, y se caracterizó por medidas fuertemente represivas que buscaban confiscar la memoria de los colectivos que aún retenían la fuerza ideológica y simbólico-cultural del gobierno de la Unidad Popular.» (Richard, 2014, pág. 125). El miedo y el horror orientaron las prácticas artísticas que se hacen cargo de la contingencia desde un lenguaje cada vez más cifrado que se nutre de un diálogo abierto en el que confluyen literatura, filosofía y sociología. Esta escena disidente, durante los primeros años de la dictadura se agrupó en tres espacios emblemáticos de resistencia: El Taller de Artes Visuales TAV, el Departamento de Estudios Humanísticos DHE y el Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística CENECA, entidades orientadas a la investigación, formación y difusión del quehacer artístico y cultural.

5.2.1. Resistencia artística, académica e investigativa

En 1974 un grupo de docentes-artistas exonerados del Departamento de Artes Plásticas de Universidad de Chile crearon el Taller y la Galería Bellavista. Entre los socios fundadores se encontraban los artistas Francisco Brugnoli, Gustavo Poblete, Virginia Errázuriz, Fernando Undurraga y Raúl Bustamante. Un año después se dio origen al Taller de Artes Visuales TAV con el objetivo de generar un espacio de reflexión centrado en el desarrollo experimental del grabado (figura 5.6). Este fue un espacio de diálogo que a través de

Montajes, Ambientes e Instalaciones

1974

Carlos Leppe, *Happening de las gallinas*, Galería Carmen Waugh.

Ronald Kay *Tentativa Artaud* Departamento de Estudios Humanísticos, Universidad de Chile, Santiago.

Cecilia Vicuña *Ruca Abstracta (Allende's Eyes)* Royal College of Art, Londres.

1975

Guillermo Núñez, *Esculturas - Pinturas*, Instituto Chileno Francés de Cultura, Santiago

Juan Downey, *Anaconda Map of Chile*, Center for Inter-American Relations, Nueva York.

Carlos Leppe, *El Perchero*, Galería Modulo y Forma, Santiago.

1976

Juan Downey, *Trans América*, Contemporary Arts Museum Houston, Texas.

1977

Calos Altamirano, *Tránsito*, Galería Cromo, Santiago.

Catalina Parra, *Imbunche*, Galería Época, Santiago.

1978

Hernán Parada, *Obra Abierta "A"*, Convento San Francisco, Santiago.

TAV, *Archivo de reflexión pública*, Convento San Francisco, Santiago.

Luz Donoso *Huíncha sin fin*, diversos lugares en Santiago.

seminarios y conversatorios convocó a artistas y teóricos como Carlos Leppe¹⁷, Juan Downey, Eugenio Tellez, Enrique Lihn Raúl Zurita, Pablo Oyarzún, Nelly Richard, Adriana Valdés y Ronald Kay entre otros.

Dentro de los hitos relevantes del TAV estuvo la creación de la obra colectiva *Archivo de reflexión pública* (1978), pieza presentada en el contexto de la Exposición Internacional de la Plástica realizada en el convento de la Iglesia San Francisco. A través de este trabajo de carácter objetual y procesual se puso al alcance del público un archivo en construcción sobre la vulneración de los derechos humanos que vivía el país:

La obra constaba de dos archivos tipo kárdex, típicos de oficina, que tenían una luz fluorescente encima y al lado unos tableros en que se colocaban cosas que contenían los kárdex. En un cajón, por ejemplo, estaban los antecedentes del asesinato del ex canciller Orlando Letelier en Washington. En el cajón dos, material referente a los torturados; en el tres, los detenidos desaparecidos, etc. Todo ello registrado en recortes de prensa nacional guardados en carpetas en los cajones. La gente lo abría, veía lo que había adentro y a veces agregaba cosas. La obra se daba en la forma de un proceso; no se encontraba cerrada ni finita hasta que no se resolvieran todos los casos que allí se denunciaban. (Saul, 1991).

La obra desde su contingencia busca hacer cómplice al espectador de una realidad silenciada y negada por el régimen.

En igual exhibición, el artista Hernán Parada, presentó su *Obra Abierta "A"* (1978 - 1979), pieza objetual conformada por



5.6

Taller de Artes Visuales,
1982.

Fotografía en blanco y negro, fachada taller y
registro seminarios de los viernes en el TAV;
Santiago, Chile.

Fuente imágenes:
<http://tallerartesvisuales.blogspot.com>
© Archivo Elfas Adasme

¹⁷ El 25 de septiembre de 1981 Carlos Leppe presentó en el TAV la obra *Prueba de Artista*, una acción corporal realizada junto al escritor Marcelo Mellado.

objetos personales, fotografías y documentos. Mediante esta obra el artista reconstruye la historia de su hermano desaparecido en manos de la DINA. La noción de archivo, en Parada, se transforma en un dispositivo de socialización y denuncia, frente a la desaparición forzosa de hombres y mujeres ocurrida bajo dictadura (figura 5.7).

Al igual que Parada, la artista Luz Donoso se valió de la práctica del archivo para vincularse directamente a las asociaciones de familiares de detenidos y desaparecidos, con el fin de dar rostro a sus demandas. En este contexto surgió su trabajo *Huíncha sin fin* (1978), obra de carácter procesual y móvil que se sitúa en el espacio interpelando la mirada del espectador a partir de documentos y fotografías que denuncian los casos de personas detenidas/desaparecidas, el “dónde está” (figura 5.8).

El Departamento de Estudios Humanísticos DEH¹⁸, tras el golpe Cívico Militar, fue uno de los pocos espacios académicos no intervenidos por las fuerzas castrenses, lo cual le permitió mantener una independencia a nivel formativo e intelectual. Bajo la dirección del escritor Cristian Huneeus (1972-1975), se logró aglutinar en los primeros años de la dictadura a un grupo importante de intelectuales entre los que se cuenta Patricio Marchant, Enrique Lihn, Nicanor Parra y Ronald Kay. Este último fue quien introdujo el pensamiento de Walter Benjamín en la escena local además de dirigir el emblemático seminario *Signometraje* en torno a los escritos de Antonin Artaud. Fue en contexto de este curso que Ronald Kay creó, junto a los



5.7

Hernán Parada (n.1953)
Obra Abierta "A",
 1978-1979 (reconstruida 2011).
 Montaje, mueble, fotografías y documentos,
 Dimensiones variables;
 Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile.

Fuente imagen:
 Catálogo Chile años 70 y 80. *Memoria y
 Experimentalidad* (2012).



5.8

Luz Donoso (1921-2008)
Huíncha sin fin,
 1978.
 Intervención, fotografías y documentos diversos,
 Dimensiones variables;
 Santiago, Chile.

Fuente imagen:
<https://lajugueramagazine.cl/wp-content/uploads/2019/03/huinchajpg>

¹⁸ El Departamento de Estudios Humanísticos DEH fue creado en 1964 como parte de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de Universidad de Chile. Su primer director fue el filósofo Roberto Torreti, a quien se le encomendó la tarea de dar forma a un centro orientado a la formación humanista de los estudiantes de la Facultad.

participantes del seminario la pieza *Tentativa Artaud* (1974), un happening expandido realizado en el ático del DEH y en el cual participaron Juan Balbontín, Eugenio García, Raúl Zurita y Catalina Parra (figura 5.9).



5.9

Ronald Kay (1941-2017)

Tentativa Artaud.

1974.

Acción teatral, dos grabadores magnetofónicos, televisor, micrófonos, auriculares, polietileno, scotch, tijeras, gasa radiografías, pala, tierra, dimensiones desconocidas; Departamento de Estudios Humanísticos, Santiago, Chile

Fuente imágenes:

<https://www.pinterest.co.uk/pin/533113674617002559/>

El conocimiento que tenía Kay de Wolf Vostell y Joseph Beuys permite hoy constatar las transferencias en el modo de operar de esta pieza. El uso de las tecnologías, unido al vínculo entre cuerpo y espacio son los rasgos característicos de esta obra, rasgos a través de los cuales se reflexiona sobre la crueldad y el terror que impera en el país.

Complementado el trabajo investigativo realizado por el DEH surgió en 1977 el Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística CENECA, institución orientada a la investigación en los ámbitos del sistema cultural, las comunicaciones y la animación socio-cultural en el Chile de la dictadura. El propósito principal de este grupo fue:

[...]reunir a una serie de profesionales-sociólogos, comunicadores, antropólogos, historiadores, animadores socioculturales y literatos-para reflexionar e investigar

los procesos culturales y de la comunicación que estaban emergiendo durante los años posteriores al golpe de Estado de septiembre de 1973. (Archivo CENECA, s.f.)

La labor de CENECA contribuyó, durante el periodo, a mantener el quehacer investigativo en el campo de las ciencias sociales en un contexto donde las artes y las humanidades fueron consideradas una amenaza para el régimen, por su apuesta emancipadora sustentada en el pensamiento crítico.

Hecha esta primera revisión creemos importante conocer otros aspectos del quehacer artístico cultural para comprender las particularidades del periodo en estudio.

5.2.2. Formación artística

En relación a los espacios universitarios de formación artística, podemos afirmar que estos fueron en su mayoría intervenidos por el régimen¹⁹. Tras el golpe, se instalaron rectores delegados quienes se encargaron de despolitizar los planteles, exonerar a docentes y funcionarios, perseguir y expulsar estudiantes y sentar las bases de un modelo de autofinanciación. El debilitamiento del sistema universitario público permitió el surgimiento de universidades privadas al alero de la Ley General de Universidades (1981)²⁰, situación que favoreció el surgimiento de nuevas escuelas de arte.

El Departamento de Artes Plásticas de la Universidad de Chile vivió uno de los periodos más complejos producto de la

¹⁹ Se detuvo el proceso de Reforma Universitaria, se disolvieron las federaciones de estudiantes y con ello se prohibió toda actividad política al interior de las universidades.

²⁰ Con esta ley la Universidad de Chile perdió sus sedes provinciales y el Instituto Pedagógico, incrementado su deuda y la crisis interna. Esta ordenanza permitió la creación de las primeras universidades privadas, acción que marcó el inicio de la crisis del modelo universitario estatal.

intervención y expulsión de un número importante de académicos-artistas; situación que generó un quiebre generacional que afectó a la formación de los futuros artistas. En igual sentido, la vigilancia y la censura se transformaron en estrategias de control que aislaron aún más la labor académica y artística de este departamento.

Por su parte, la Escuela de Artes de la Pontificia Universidad Católica PUC, fue igualmente intervenida, sin embargo, no sufrió el desmantelamiento experimentado por la Universidad de Chile. El actuar de las fuerzas armadas se hizo respetando los protocolos de acuerdo establecidos por las autoridades de la universidad²¹. Este escenario permitió un desarrollo académico que no generó grandes conflictos pese a la incorporación, durante la década de los ochenta, de un grupo de artistas vetados por el régimen²².

A estos dos centros universitarios se unió en 1978 el Instituto de Arte Contemporáneo, una entidad privada orientada a la formación artística, que contó entre sus fundadores a los artistas Gonzalo Díaz, Eduardo Garreaud y al escritor Fernando Sáez.

Por su parte en 1983 el Instituto Superior de Artes y Ciencias Sociales ARCIS creó su Escuela de Arte, proyecto educativo privado que buscaba reactivar la alicaída enseñanza de las artes y ciencias sociales bajo dictadura. La escuela inició sus labores con un grupo de destacados artistas-docentes entre los que se contaba a Francisco Brugnoli, Virginia Errázuriz, Fernando

Montajes, Ambientes e Instalaciones

1979

Gonzalo Mezza, *Marilyn Monroe versus Andy Warhol* Instituto Cultural de las Condes, Santiago.

Gonzalo Mezza, *Deshielo de Venus 1,2,3*, Instituto Cultural de las Condes, Santiago.

Colectivo de Acciones de Arte C.A.D.A. *Para no morir de hambre*, Galería de Arte Centro Imagen, Santiago.

1980

Carlos Leppe, *Sala de Espera*, Galería Sur, Santiago.

Carlos Leppe, *Iluminación durante veinticuatro horas*, Seminario 960, Santiago.

Gonzalo Mezza, *Cruz de Sur*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.

Mario Irarrázaval, *Caballitos balancines y sillas de niños* Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.

Hernán Puelma, *Zapatos*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.

1981

Gonzalo Mezza, *N:S:E:O de Chile* Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.

Diamela Elit y Lotty Rosenfeld, *Traspaso Cordillerano*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.

Carlos Altamirano, *Tránsito Suspendido*, Galería Sur, Santiago.

Arturo Duclos, *Cinco Árboles*, Escuela de Artes Pontificia Universidad Católica, Santiago.

1982

Víctor Hugo Codoceo, *En el nombre del Padre*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.

Carlos Leppe, *El objeto de la movida*, Galería Sur, Santiago.

Nancy Gewöld, *Fantomas*, Centro Cultural Mapocho, Santiago.

²¹ La Universidad Católica durante la dictadura estuvo bajo el influjo de la Marina. Por su parte la Universidad de Chile estuvo intervenida por los militares y los organismos de seguridad.

²² Un hecho significativo ocurrió el año 1986 cuando Gaspar Galaz y Gonzalo Cienfuegos gestionaron la incorporación a la Escuela de Arte de los artistas José Balmes, Gracia Barrios y Alberto Pérez, tres emblemáticos artistas-profesores expulsados de la Universidad de Chile como consecuencia del Golpe Cívico-Militar.

Undurraga, José Balmes, Gracias Barros y Eugenio Dittborn. Todos ellos aportaron a la consolidación de un sello donde primó el pensamiento crítico y el quehacer creativo de carácter interdisciplinar.

La oferta formativa universitaria en otras ciudades del país se incrementó con la creación del Instituto de Artes Plásticas de la Universidad Austral (1977)²³ en la ciudad de Valdivia y la Facultad de Artes de la Universidad de Playa Ancha (1986)²⁴ en la ciudad de Valparaíso.

Finalmente, la Universidad de Concepción UdC, al igual que todas las universidades públicas, fue intervenida violentamente, situación que quedó en evidencia con el cierre abrupto del Instituto de Sociología y la Escuela de Periodismo y el Teatro de la Universidad de Concepción. En este contexto de intervención, el Departamento de Artes Plásticas de la UdC se transformó en una academia tradicional de artes, donde el grabado asumió un papel relevante de la mano del artista-profesor Pedro Millar.

A la luz de estos hechos, las propuestas experimentales de los estudiantes se comenzaron a dar fuera de la universidad, como una manera de protestar contra el sistema represivo imperante. Es el caso del Teatro Urbano Experimental TUE, quienes realizaron la acción de arte titulada *Azul* (1982) en los patios de la UdC (figura 5.10). Seis personas vestidas y pintadas de azul irrumpieron en campus universitario con el objetivo de romper la rutina a través de una experiencia plástica y teatral que se



5.10

Teatro Urbano Experimental
Azul,
1982.

Registro acción;
Foro Universidad de Concepción, Concepción, Chile.

Fuente imágenes:
Diario *El Sur*, Concepción, Domingo 25 de abril 1982.

²³ El Instituto de Artes Plásticas es sucesor de la Escuela de Artes Plásticas fundada en 1954 y cerrada en 1963. El instituto funcionó hasta 1988 año en que fue nuevamente cerrado por la universidad. Es importante constatar que durante el periodo que funcionó el instituto la escena cultural en la ciudad de Valdivia se activó producto de las exposiciones realizadas por artistas locales y extranjeros.

²⁴ La Facultad de Artes se orientó a la formación de profesores en las áreas de música, artes plásticas y tecnología.

apropió del espacio público.

Igualmente, importante para la región fue la creación en 1985 del Centro de Experimentación y Formación Artística CENFA, un espacio que cubrió las necesidades de formación, expresión y debate fuera el espacio académico.

5.2.2.1. Taller de grabado de la PUC

Hito importante en la formación artística del periodo fue el taller de grabado de la Escuela de Artes de la Pontificia Universidad Católica. Este taller fue dirigido por el artista y grabador Eduardo Vilches, quien a través del actuar irreverente de sus estudiantes rompió la parsimonia que caracterizaba a este espacio de formación²⁵. Fue en este contexto y siendo estudiante del taller de grabado de Vilches que Mario Soro realizó *900 cruces de cal*, la pieza a partir de la cual propuso un desplazamiento del grabado hacia un nuevo soporte, el patio de la escuela (figura 5.11). Mediante la técnica del esténcil Soro grabó sobre el patio de la Escuela de Arte la imagen de un centenar de cruces hechas con cal. Este campo de cruces concluía con la presencia de una precaria animita (lugar de veneración). Soro a través de esta intervención transformó un espacio de esparcimiento en un espacio de inhumación (Ivelic & Galaz, 1988) que nos recuerda la violencia acontecida.

En igual periodo y siendo igualmente estudiante, Arturo Duclos presentó el ejercicio *Cinco árboles* (1981) en el contexto del Taller de grabado de Eduardo Vilches. La obra fue emplazada



5.11

Mario Soro
900 cruces de cal
1980.

Intervención, cruces realizadas con cal sobre tierra;
Dimensiones variables.
Patio Escuela de Artes, Pontificia Universidad
Católica de Chile, Santiago, Chile.

Fuente imágenes:
© Archivo Mario Soro

²⁵ El taller de Eduardo Vilches se transformó a inicios de los años ochenta en un espacio de experimentación y discusión propiciado por los estudiantes y del cual formaron parte teóricos y artistas como Nelly Richard, Carlos Leppe, Carlos Altamirano y Eugenio Dittborn. Igualmente, interesante de constatar es la organización de los Salones de Gráfica UC (1978-1983) instancia que puso de relieve esta nueva mirada del quehacer gráfico.

en el exterior y contempló cinco sacos de yute rellenos de viruta de madera. Sobre los sacos se imprimió el verso de Nicanor Parra “*lo reconozco bien este es el árbol que mi padre plantó frente a la puerta.*”²⁶ A través de este trabajo, Duclos da cuenta de su interés por los restos y fragmentos en tanto nociones que le permiten leer un periodo marcado por la violencia política ejercida por la dictadura. Al respecto el propio artista señala:

En la instalación *Cinco árboles* recojo presuntos restos de virutas de madera, la expresión casi impalpable de la disolución, en sacos de yute, como lo haría un funcionario enajenado que tiene que realizar su trabajo de limpieza luego que los peritos forenses trataran de descifrar entre el polvo de las estrellas, los hallazgos inciertos del cuerpo delictuoso.

La condición objetual y efímera de *Cinco árboles* permite entender hoy esta y otras obras como ejemplos de instalaciones que responden a las ansias de exploración de una generación formada bajo dictadura (figura 5.12).

Otro estudiante destacado del taller de grabado fue Rubén Reyes, quien al igual que sus colegas comenzó a explorar las posibilidades desplazatorias del grabado a partir de los principios propuestos por Luis Camnitzer y que Viches tomó como cuerpo fundante de su praxis pedagógica²⁷. De este periodo se destacan los trabajos *Acumulación de mis recuerdos* (1984) pieza taxonómica surgida del ordenamiento objetual de piezas que remiten a la propia biografía del autor y



5.12

Arturo Duclos (n.1959)
Cinco Árboles,
1981 (reconstruida 2016).
Instalación, sacos de yute, viruta de madera e
impresión, dimensiones variables;
Galería D21, Santiago, Chile.

Fuente imágenes:
Registro directo Rodrigo Bruna exposición *Ejercicio
Forense* (2016).



5.13

Rubén Reyes (n.1959)
Enfrentamiento,
1984.
Montaje, papel y pintura,
Dimensiones variables;
Taller de grabado, Escuela de Artes PUC,
Santiago, Chile.

Fuente imagen: © Archivo Rubén Reyes

²⁶ Este verso de Nicanor Parra (1914) pertenece al poema *Hay un día feliz*, incluido en el libro *Poemas y Anti-poemas* publicado en 1954.

²⁷ El texto recoge los postulados del The New York Graphic Workshop, grupo integrado por Luis Camnitzer, José Guillermo Castillo y Liliana Porter.

Enfrentamiento (1984) una silueta monumental del propio autor pintada y recortada en papel (figura 5.13).

Mario Soro, Arturo Duclos y Rubén Reyes²⁸ lograron generar un espacio de experimentación único al interior del taller de Eduardo Vilches que permitió desplazar el quehacer del grabado hacia búsquedas objetuales y espaciales inéditas.

5.2.3. Espacios de exhibición: museos

En relación al rol cumplido por los museos en dictadura podemos señalar que estos fueron instrumentalizados con el objetivo de instalar un sistema que abogaba por un arte despolitizado que rescataba los valores y la identidad nacional. En 1974 y respondiendo a este nuevo escenario, asume la dirección del Museo Nacional de Bellas Artes la escultura Lily Garafulic. Su gestión tuvo que lidiar con la falta de presupuesto, baja afluencia de público y un debilitamiento de las relaciones con los artistas. Las primeras exposiciones organizadas tuvieron como foco la reconstrucción del país²⁹ (Ávalos & Quezada, 2014). De igual forma, se buscó poner en valor a los grandes maestros de la pintura chilena, iniciativa que concordaba con los nuevos lineamientos de la política cultural en torno al recate de la tradición y los valores³⁰. En respuesta a este objetivo, el museo junto al Departamento de Extensión del Ministerio de

Montajes, Ambientes e Instalaciones

1983

Colectivo de Acciones de Arte C.A.D.A. *Residuos americanos*, Washington Project for the Arts, Washington.

Francisco Brugnoli y Virginia Errázuriz, *Paisaje*, Galería Sur, Santiago.

Alfredo Jaar *Estrellas* Washington Project for the Arts, Washington.

Víctor Hugo Codoceo, *Retorno*, Galería Sur, Santiago.

Gonzalo Mezza, *Santiago punto cero* Galería Sur, Santiago.

Arturo Duclos, *Lección de anatomía*, Galería Bucci, Santiago.

1984

Gonzalo Díaz, *¿Qué hacer?*, Galería Sur, Santiago.

Eduardo Vilches, *Fotografías*, Instituto Chileno norteamericano, Santiago.

1985

Virginia Errázuriz, *Trama- Des-Trama*, Galería Bucci, Santiago.

Víctor Hugo Codoceo, *Eclipse*, Galería Bucci, Santiago.

Carlos Altamirano, *Pintor como un estúpido*, Galería Bucci, Santiago.

Eliás Freifeld, *Estrellato*, patios Facultad de Artes Universidad de Chile, Santiago.

1986

Mario Soro, *La Salud Pública o Política Eléctrica Chilena*, Galería Bucci, Santiago.

Rubén Reyes, *Jefe de Hogar*, casa taller del artista, Molina.

Nancy Gewölb, *Cordilleras-desmemorias*, Galería Arte Actual, Santiago, Chile

²⁸ También formaron parte de esta generación los artistas Carlos Gallardo Silvio Paredes, y Rodrigo Cabezas.

²⁹ Durante los primeros años de dictadura cívico-militar, se levantó la idea de la *Reconstrucción Nacional*, iniciativa que buscaba la restitución de los valores cívicos y morales perdidos durante el gobierno anterior. Con este fin se generó una campaña nacional de donación de fondos para la reconstrucción. En este contexto, se organizaron las exposiciones *Pintura y escultura para la reconstrucción* (1973) y *Donación Brasileña al gobierno de Chile* (1974).

³⁰ A mediados de 1974 la Junta Militar levantó una nueva reorganización político administrativa del país, a partir de la creación de doce regiones y un área metropolitana. Esta nueva división territorial se valió de la cultura como una instancia de integración y reconocimiento identitario.

Educación organizó la exposición *200 Años de Pintura Chilena* (1977), muestra itinerante que recorrió el país de norte a sur, con el objetivo de integrar el territorio desde una mirada despolitizada del quehacer artístico (figura 5.14).

Paradójicamente Garafulic dio cabida a otras muestras que se escapaban al itinerario conversador descrito; es el caso de las exposiciones internacionales *Made in Chicago* (1974) y *Video Art USA* (1976) y la muestra individual de Eugenio Dittborn *22 acontecimientos para Goya, pintor* (1974). Mediante estos ejemplos deducimos que los criterios curatoriales del museo comenzaron a flexibilizarse sin perder su norte de acoger un arte despolitizado. Atendiendo a este punto, Maite de Cea comenta:

En una primera etapa, existía una línea totalizante y homogeneizante, donde se podía apreciar una tendencia cultural de corte nacionalista. Aparecen las concepciones de Doctrina de Seguridad Nacional, nacionalismo cultural y el pensamiento católico tradicional. Ya hacia fines de la década de los 70, la influencia de este pensamiento totalizante comienza a debilitarse, dando paso a una concepción que se acomodaba a los preceptos neoliberales que se instalaban en la sociedad chilena. (2012, pág. 1).

Completando esta cita podemos afirmar que a mediados de la década de los setenta la empresa privada asumió un rol protagónico en el desarrollo y promoción de iniciativas culturales³¹, esta situación puso en evidencia la falta de compromiso del régimen con el desarrollo cultural. Al respecto Ivelic y Galaz señalan:

³¹ En 1976 se fundó *Amigos del Arte* una entidad privada vinculada al mundo empresarial, cuyo objetivo fue apoyar el trabajo de los artistas chilenos a través de un programa de becas que potenciara el desarrollo artístico local. Entre los artistas beneficiados por la beca se encuentra Gonzalo Díaz quien recibió una beca especial para realizar una estadía en Florencia.



5.14

200 años de pintura chilena
1977.
Portada catálogo;
Departamento de Extensión del
Ministerio de Educación, Chile.

Fuente imagen:
<https://imgserver1.fierro.com.ar/get/thumb/360/509/COCI-3181.jpg>

El Gobierno, al no asumir responsabilidad en la circulación y consumo de los productos de arte, dejó esta iniciativa en manos de la empresa privada, proyectando al medio cultural los postulados del neoliberalismo aplicados a la economía. En forma creciente, aquella absorbió la función del Estado en la promoción y difusión de los valores artísticos [...] (1988, pág. 18).

En este nuevo escenario y tras la salida de Garafulic el año 1977 asumió la dirección del museo la periodista Nena Ossa, quien a partir de una alianza estratégica con la empresa privada logró reactivar el decaído museo a través de la gestión de exposiciones y concursos³² que posibilitaron un espacio de experimentación en torno al uso del objeto, el espacio y los nuevos medios. Dentro de las instalaciones exhibidas en el museo a principios de los ochenta, destacamos *Caballitos balancines y sillas de niños* (1980) de Mario Irrázaval, *Cruz del Sur* (1980) y *N.S.E.O* (1981) de Gonzalo Mezza, *Traspaso Cordillerano* (1981) de Lotty Rosenfeld y Diamela Eltit, *Campos de Luz* (1982) de Ximena Prieto y Juan Castillo y *En el nombre del padre* (1982) de Víctor Hugo Codocedo (figura 5.15).

Este resurgir del museo gracias al vínculo entre el sector público y privado tuvo su fecha de caducidad como lo observan Galaz e Ivelic (1988):

Pero esta colaboración empresarial se mantuvo mientras las condiciones económicas fueron favorables, derivadas del “boom económico”. Cuando este desapareció, la ayuda privada se redujo prácticamente a cero, fenómeno que se produjo a partir de 1982. (pág. 119)



5.15

Víctor Hugo Codocedo (1954-1988)
En el nombre del padre
1982.

Instalación, impresión fotográfica, caja de madera,
pintura, televisor y video; dimensiones variables.
Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.

Fuente imagen:
http://victorhugocodocedo.cl/wp-content/uploads/2020/05/AVHC_O17_01.jpg

³² A principios de los ochenta el Museo Nacional de Bellas Artes acogió los *Encuentros de Arte e Industria*, el *Salón Nacional de Gráfica, Dibujo y Grabado* y los concursos de la Colocadora Nacional de Valores. Un punto a parte representó la exposición de Robert Rauschenberg en el museo en 1985.

La crisis de 1982 hizo decaer el accionar del museo no así el emergente circuito de galerías surgido a mediados de los setenta. En relación al Museo de Arte Contemporáneo podemos afirmar que durante el periodo en estudio tuvo un papel secundario producto de la crisis que vivió la Universidad de Chile bajo la dictadura. En 1985 el museo fue cerrado como consecuencia del terremoto y abrió nuevamente sus puertas en 1991.

La actividad de los museos en regiones durante el periodo estuvo supeditada a las itinerancias realizadas por el Museo Nacional de Bellas Artes. Esta labor tenía un afán territorial, que buscaba salvaguardar los principios estéticos e ideológicos que sustentaban el modelo cultural de la dictadura.

Dentro de las iniciativas gestadas desde regiones, podemos mencionar la creación del Primer Salón Sur Nacional de Pintura y Gráfica realizado en la ciudad de Concepción en 1976. Esta muestra contó con el apoyo de la Universidad de Concepción y el *Diario El Sur* y tuvo como principal objetivo reactivar el quehacer artístico de la región³³.

Un caso excepcional ocurrido a fines de la década de los ochenta fue la creación, en el sur del país, del Museo de Arte Moderno de Chiloé MAM (1988)³⁴, iniciativa privada abocada a potenciar la difusión del arte contemporáneo local. Al respecto sus creadores afirman: «No fue fruto de una planificación cultural ni de una política descentralizadora, fue y sigue siendo el fruto de la gestión de un grupo de personas apasionadas por el arte

Montajes, Ambientes e Instalaciones

1987

Claudio Bertoni, *1334 Miembros de la comunidad del calzado nacional marchando sobre nuestras conciencias*, 7º Bienal Internacional de Arte de Valparaíso, Valparaíso.

Juan Pablo Langlois, *60 piezas de plastilina*, 7º Bienal Internacional de Arte de Valparaíso, Valparaíso.

Mario Irrázaval, *Suba no más, y experimente el vértigo del poder*, 7º Bienal Internacional de Arte de Valparaíso, Valparaíso.

Bernardita Vattier *Capítulo III – Artículo 19 Nº8*, 7º Bienal Internacional de Arte de Valparaíso, Valparaíso.

Nancy Gewölb, *Y los Onas no navegaron nunca*, 7º Bienal Internacional de Arte de Valparaíso, Valparaíso.

Gonzalo Mezza, *Al Este del sol de rapa Nui al Oeste de Hiroshima cuerpos quemados*, Círculo de Bellas Artes de Madrid, Madrid.

Carlos Leppe, *Self-Portrait (La casa de Troya)*, Círculo de Bellas Artes de Madrid, Madrid.

Gonzalo Mezza, *Santa Teresa de los Andes y el Cristo de Velázquez*, Galería Arte Actual, Santiago.

Colectivo Plano Ramón Carnicer, *Perdimos la Patria, pero ganamos un lugar en la foto*, Galería Bucci, Santiago.

Víctor Hugo Codoceo, *Eclipse II*, Garage Internacional Matucana, Santiago.

1988

Gonzalo Díaz, *Banco/Marco de Prueba*, Galería Arte Actual, Santiago.

Alicia Villareal, *Los archivos de la galería*, Galería Polynero, Amberes, Bélgica.

1989

Gonzalo Díaz, *Lonquén, 10 años*, Galería Ojo de Buey, Santiago.

Lotty Rosenfeld, *Cautivos*, Edificio abandonado, Santiago.

Carlos Leppe, *ST (Cirugía Plástica)*, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlín.

Virginia Errázuriz, *Al Tresbolillo*, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlín.

³³ Esta primera versión del Salón fue exhibida en el Museo Nacional de Bellas Artes en junio del mismo año. Posteriormente las otras tres versiones se efectuaron en 1982, 1989 y 1994.

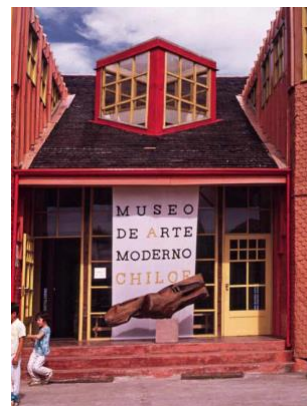
³⁴ El Museo de Arte Moderno de Chiloé MAM está ubicado en la ciudad de Castro en la isla de Chiloé, al sur del país. El museo cuenta con una colección de arte chileno surgida de las donaciones hechas por los artistas. Actualmente cuenta en sus fondos con más de 600 obras entre las que se cuentan: pinturas, esculturas, grabados, fotografías e instalaciones.

contemporáneo.» (Museo de Arte Moderno de Chiloé, 2014). En 1989 se inauguró la *Primera Muestra del MAM Chiloé*, la cual se realizó en el Internado Campesino de San Francisco y contempló la exhibición de pinturas, esculturas grabados e instalaciones resumiendo el estado actual de las artes visuales en el país (figura 5.16).

5.2.3.1. Galerías de arte

Por su parte, las galerías de arte en Santiago tuvieron una existencia efímera como resultado del escenario político-económico que vivía el país. Pese a esto, las galerías lograron generar un circuito alternativo no comercial que apelaba a una labor divulgativa que potenciaba el diálogo y el debate. En igual sentido, estos espacios lograron potenciar el desarrollo editorial a través de la publicación de catálogos y revistas, que otorgaron un importante espacio al desarrollo teórico y crítico del periodo. Entre los espacios que se mantuvieron post-golpe se encuentra la Galería Carmen Waugh, espacio que acogió la emblemática obra de Carlos Leppe el *Happening de las gallinas* (1974), pieza que marcó un hito en el desarrollo de la instalación bajo dictadura. El artista organizó el espacio a partir de un conjunto de gallinas de yeso instaladas en el suelo y sobre peanas negras. En el centro de la sala un pequeño escenario en el cual se ubicó una silla sobre la que Leppe ejecutó su acción performativa:

La acción comenzó cuando Leppe ingreso a las salas con una corona de siemprevivas moradas puestas en el cuello y se sentó en la silla ubicada en el pequeño escenario. Una vez allí simuló que ponía un huevo, mientras que el público, que atiborró la sala, participaba de un coctel en el que se repartía vino, pan amasado y huevos duros. Mientras realizaba la acción, la crítica de arte Ana



5.16

Primera Muestra del MAM Chiloé,
1989.

Vista exterior;
Internado Campesino de San Francisco, Chiloé, Chile.

Fuente imágenes:
Catálogo *MAM Chiloé 27 Años* (2014).

Helfant tomó una de las gallinas de yeso y la arrojó contra un muro, esto dio pie para que el resto de los asistentes tomaran las gallinas con total libertad (Leppe, 2017, pág. s/p).

En uno de los muros el artista instaló un ropero de dos puertas en cuyo costado de ubicó un chelo. En el interior del armario se dispusieron huevos de yeso y fotografías familiares del artista. Finalmente, la pieza se completó con una ambientación acústica en la que se escuchaban los compases de un bolero (figura 5.17). Destacable fue también el trabajo realizado por la Galería Época (1975), espacio a cargo de Lily Lanz³⁵ donde Eugenio Dittborn exhibió *Delachilenapintura* (1976) y Wolf Vostell exhibió en su environment *El huevo* (1977) gracias a la gestión de Ronald Kay marcando un hito en la escena local³⁶. En igual periodo, Catalina Parra realizó *Imbunches*³⁷ (1977) montaje que recoge el mito chilote del imbunche como una analogía que le permitió hablar de la tortura y la violencia existente en el país:

Catalina Para revivió y reactivó el mito para proyectarlo a una realidad desagarrada y remendada precariamente [...] La precariedad de los remiendos sobre el cuerpo social ponían al descubierto la fragilidad de las suturas que trataban de unir los trazos del ser colectivo. (Ivelic & Galaz, Chile Arte Actual, 1988, pág. 182)



5.17

Carlos Leppe (1952-2015)
Hapening de las gallinas
1974.

Acción corporal, 100 gallinas de yeso, plintos
negros, ropero, cello, fotografías, huevos de
yeso y ambientación acústica; Dimensiones
variables.
Galería Carmen Waugh, Santiago, Chile.

Fuente imágenes:
© Archivo Carlos Leppe, Galería D21

³⁵ Mediante su gestión Lily Lanz logró vincular el empresariado con el mundo de la cultura, alianza que tuvo entre sus logros el concurso Arte-Industria, presentado por primera vez en el Museo Nacional de Bellas Artes.

³⁶ En el catálogo de la muestra, Wolf Vostell incorporó textos de Allan Kapow, situación que permitió un entendimiento mayor de lo que hasta ese momento se entendía por *environment*, *happenings* y *assemblage*.

³⁷ Sonia Montecino en su libro *Mitos de Chile. Dccionario de seres, magia y encantos* (2003) señala que la palabra “imbunche” proviene del mapudungun *ivun* (pequeño) y *che* (hombre) hombrecillo de apariencia monstruosa que cuida la cueva de los brujos chilotes. Este personaje mitológico es víctima de deformaciones y torturas realizadas por los brujos, las cuales consistían en quebrar la pierna izquierda y adosarla a la espalda, torcer cabeza y coser todos los orificios del cuerpo a excepción de la boca donde la lengua era partida para que no pudiera hablar.

Parra retoma con esta obra el recurso de la costura, introducido en la escena local por Virginia Errázuriz en la década de los sesenta, como una posibilidad de pensar los procesos de reparación al interior de la sociedad chilena (figura 5.18).

En igual periodo comenzó a funcionar la Galería CAL, Coordinación Artística Latinoamericana (1971-1979) espacio dirigido por Luz Pereira³⁸, donde Carlos Leppe presentó la performance *Acción de la Estrella* (1979). Pieza que cita la tonsura realizada por Marcel Duchamp de 1919.

Otro espacio relevante en la escena local fue la Galería Cromo (1977-1981), espacio dirigido por Nelly Richard y donde Carlos Altamirano presentó su montaje, *Tránsito* (1977), una pieza que revierte, a partir de la fragmentación, la unidad y el orden de un espacio urbano vigilado (figura 5.19). Sobre limpias placas de acero remachadas, el artista pinta siluetas de transeúntes que se mezclan con señaléticas de tránsito y fotografías de escaleras mecánicas y vistas del interior del Metro de Santiago. Mediante estas imágenes y materialidades, Altamirano traslada fragmentos de la ciudad al interior de la galería, evidenciando la modernización de una sociedad que vive el espejismo de un boom económico que es el resultado de las políticas económicas impulsadas por la dictadura.

Destacada labor cumplió la Galería Bucci (1975-2003), espacio dirigido por Enrico Bucci y que a mediados de los ochenta fue una importante vitrina para un grupo de artistas vinculados al desarrollo de la instalación. Entre estos artistas, destacamos el trabajo de Virginia Errázuriz quien exhibió en la galería *Trama-*



5.18

Catalina Parra (n.1940)
Imbunche gigante,
1977 (reconstrucción 2017).
Montaje, tela, algodón hilo, cuerda, plástico y barra
de metal, 176,5 x 105,4 x 20,3 cm;
Galería Época, Santiago, Chile.

Fuente imagen:
<https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/imbunche-gigante-giant-imbunche/>



5.19

Carlos Altamirano (n.1954)
Tránsito,
1977.
Montaje, fotografía, óleo, madera y acero,
194 x 290 x 99 cm;
Galería Cromo, Santiago, Chile.

Fuente imagen:
<https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40262.html>

³⁸ Luz Pereira inició su actividad con la Galería de Bolsillo, a principios de la década del setenta, posteriormente se trasladó al centro de Santiago, inaugurando la Galería CAL.

Destrama (1985) un trabajo donde prevalece el orden y la pulcritud de un conjunto de objetos que la artista recopila y dispone como “señales” en el espacio. Un gran triángulo de madera pintada, fotos de naturalezas muertas enmarcadas y trozos de plástico se instalan en el suelo de la galería. Estos objetos son iluminados mediante ampolletas cuyos cables delimitan azarosamente el espacio que la instalación ocupa (figura 5.20). En relación a la forma de instalar estos objetos en el espacio Pablo Oyarzún señala:

La colocación de las cosas se ofrece como una pista o trama de pistas, estelas marcadas de un dédalo de gestos que no acaba de ausentarse, que por eso sigue haciéndose sentir allí, en todo el espacio. Esa constelación de ademanes lo es, ante todo, de un cuerpo -es precisamente la impronta de éste lo que sella y patentiza, en los objetos puestos, la operación de instalar – de un cuerpo y de sus menudos desplazamientos que son la medida implícita de aquel espacio. (Oyarzún, *El rabo del ojo*, 2003, pág. 47).

La condición cotidiana de estos objetos es suprimida para ser remplazada por una condición ontológica que determina las posibles lecturas que el espectador puede hacer de esta obra.

Otra instalación exhibida en la galería fue *Lección de anatomía* (1983) de Arturo Duclos, pieza compuesta por un conjunto de osamentas humanas pintadas con símbolos y dispuestas sobre una toalla blanca emplazada en el piso de la sala. Duclos toma el nombre de la obra de Rembrandt *La lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp* (1632) como un recurso elusivo para abordar la problemática de las personas desaparecidas bajo la dictadura (figura 5.21).

Igualmente, la galería Bucci acogió exposiciones colectivas como *Fuera de Serie* (1985), *Perdimos la patria, pero ganamos*



5.20

Virginia Errazuriz (n.1941)
Trama-Des-Trama
1985.

Instalación (detalle), objetos diversos,
Dimensiones variables;
Galería Enrico Bucci, Santiago, Chile.

Fuente imagen:
Catálogo, *Contemporary Art From Chile*, (1991).



5.21

Arturo Duclos (n.1959)
Lección de anatomía,
1983.

Instalación, 124 huesos humanos, pintura y toalla blanca,
Dimensiones variables;
Galería Enrico Bucci, Santiago, Chile.

Fuente imagen:
© Archivo Arturo Duclos

un lugar en la foto (1987) del colectivo El piano de Ramón Carnicer³⁹, exposición que parodió el imaginario patriota a partir de emblemas y personajes que desbordaron formal e icónicamente el espacio de exhibición (figura 5.22).

Otro espacio importante del periodo fue Galería Sur (1980-1985), lugar dirigido por Roser Bru y María Inés Solimano. En este espacio, Gonzalo Mezza exhibió su video instalación *Santiago Punto Cero* (1983) una pieza que abordó la catástrofe nuclear a partir del relato de un sobreviviente de Hiroshima y cómo este relato se vinculaba a la realidad local.

Para llevar a cabo esta obra, Mezza diseñó junto a un equipo de programadores computacionales una secuencia computacional que simulaba un ataque nuclear a la Isla de Pascua. A su vez, desde el techo colgaban rollos de papel impresos con el relato testimonial del bombardeo en código computacional y en lengua japonesa (figura 5.23). La pieza se completó con la proyección de la secuencia en un monitor acompañada de una ambientación acústica que evocaba el sonido de una impresora. Mezza hace confluir lo análogo y lo digital con el objetivo de reflexionar sobre el uso de las nuevas tecnologías, los modelos de información y los desastres naturales, en un país que aun vive la represión⁴⁰.

Un año después en la Galería Sur, Gonzalo Díaz exhibió la instalación *¿Qué hacer? (modus operandi)*, obra colaborativa realizada junto al teórico y curador Justo Pastor Mellado⁴¹.



5.22

Colectivo El piano de Ramón Carnicer
Perdimos la patria, pero ganamos un lugar en la foto,
1987.
Instalación, materiales diversos,
dimensiones variables;
Galería Bucci, Santiago, Chile.

Fuente imágenes:
Catálogo *Cirugía Plástica* (1989).



5.23

Gonzalo Mezza (n.1949)
Santiago Punto Cero,
1983.
Instalación, fotografía, video, impresiones y sonidos,
300 x 400 cm;
Galería Sur, Santiago, Chile.

Fuente imagen:
http://www.mezza.cl/html/instalacion_galeriasur.htm

³⁹ Integrantes Iván Godoy, Hernán Meschi, Álvaro Oyarzún, Patricio Rueda y Francisco Zañartu.

⁴⁰ Véase al respecto Vidal, S. (2012) "Santiago Punto Cero. Gonzalo Mezza y el inicio del arte con computadores en Chile" en *En el principio. Arte archivos y tecnologías durante la dictadura*, Santiago: Metales Pesados.

⁴¹ Como parte de la exposición se publicó *Modus Operandi Acuerdo de mayo / protocolo 1*, una pieza editorial autónoma que potenció en vínculo entre imagen y texto.

Ambos desarrollaron un trabajo reflexivo y de escritura frente al cual afirman: «[...] esta escritura no es solamente paralela o anexa de las obras, sino el andamio que les permite ponerse de pie y presentarse» (Díaz y Mellado, 1984, pág. 7). A través de la metáfora del andamiaje, podemos pensar esta obra como un constructo conceptual que se vale de una materialidad en la que se conjuga lo sofisticado (texto de neón) y lo rudimentario (alzaprimas de madera). A través de esta instalación, Díaz propone una deconstrucción del lenguaje pictórico y de los preceptos ideológicos que marcan el discurso ideológico imperante (figura 5.24).

De igual forma, Galería Sur acogió las instalaciones *Sala de Espera* (1980) de Carlos Leppe, *Retorno* (1983) de Víctor Hugo Codocedo y *Tránsito Suspendido* (1981) de Carlos Altamirano. Durante los años ochenta, otras galerías que potenciaron el desarrollo de la instalación fueron: Galería Arte Actual, espacio donde Gonzalo Mezza exhibió *Santa Teresa de los Andes* y el *Cristo de Velázquez* (1987) y Gonzalo Díaz presentó *Banco de Pruebas* (1988) y Galería Ojo de Buey donde el mismo Díaz llevó a cabo *Lonquén, diez años* (1989).

Finalmente podemos contar que el desarrollo de las galerías en regiones fue casi inexistente durante este periodo, como resultado de una política centralizada que concentró este quehacer mayoritariamente en Santiago.

5.2.3.2. Espacios alternativos e institutos binacionales

Igualmente, destacable fue la labor desarrollada por espacios alternativos surgidos a mediados de los ochenta. Es el caso del Garage Internacional Matucana 19 (1985-1990), lugar que se constituyó en un espacio de libertad creativa que aglutinó los



5.24

Gonzalo Díaz (n.1947)
¿Qué Hacer? (modus operandi)
 1984.
 Instalación, andamios de madera, textos de neón,
 refrigerador, carbón, hachas, ladrillos, pintura y
 proyector de diapositivas.
 320 x 1200 x 100 cm;
 Galería Sur, Santiago, Chile.

Fuente imágenes:
 © Archivo Gonzalo Díaz.

movimientos de contracultura durante la dictadura. En este espacio en 1987 Víctor Hugo Codoceo presentó la ecléctica instalación *Eclipse II*, pieza que contemplaba la proyección de *Nosferatu de Murnau* sobre la bandera chilena, una silla iluminada cuya sombra fue pintada, tres troncos de madera apoyados en los muros y un caballo vivo que pernoctó en el espacio recordando la obra de Jannis Kounellis (figura 5.25).

Junto al circuito de galerías y espacios privados, destacamos la labor desarrollada por los institutos binacionales en Santiago, entidades que tuvieron que lidiar con la persecución y la censura imperante en el periodo. Caso representativo de este accionar estatal fue la clausura, por parte de efectivos de la DINA, de la exposición *Exculturas-Pinturas* de Guillermo Núñez en el Instituto Chileno Francés de Cultura el 19 de marzo de 1975. La muestra estaba compuesta por 25 objetos entre los que se cuentan jaulas de pájaros en cuyo interior el artista dispuso objetos tan diversos como zapatos viejos, panes amarrados, trampas de ratones, espejos, telas desgarradas y reproducciones de la Gioconda y Guernica entre otras (figura 5.26). A través del simbolismo de estas piezas, que nos recuerdan las obras de Duchamp, Núñez exorciza el dolor y el sufrimiento colectivo de muchos chilenos y chilenas que fueron perseguidos, torturados y asesinados por defender sus ideales ⁴².

Durante la década de los ochenta, el Instituto Chileno Francés de Cultura tuvo un papel protagónico en la difusión del video arte en el país. Dicha tarea se llevó a cabo a partir del *Festival Franco - Chileno de Video Arte*, una instancia que potenció el



5.25

Víctor Hugo Codoceo (1954-1988)
Eclipse II,
1987.

Instalación, proyecciones, fotografías caballo vivo y
objetos diversos, dimensiones variables;
Garage Internacional Matucana 19, Santiago, Chile.

Fuente imágenes:
<http://victorhugocodoceo.cl/1987-eclipse-ii/>
© Fotografías Jorge Brantmayer.



5.26

Guillermo Núñez (n.1930)
Exculturas-Pinturas,
1975 (reeditada 2015).

Jaulas, plintos y objetos diversos,
dimensiones desconocidas;
Instituto Chileno Francés de Cultura, Santiago, Chile.

Fuente imagen:
© Archivo Guillermo Núñez.

⁴² Tras la clausura de la muestra Guillermo Núñez fue detenido por más de tres meses para ser posteriormente expulsado del país.

intercambio entre creadores franceses y chilenos⁴³. Mediante este festival se dio a conocer el trabajo de artistas y cineastas locales como Carlos Flores, Gonzalo Justiniano, Lotty Rosenfeld y Eugenio Dittborn. Fue en el contexto del primer festival que Carlos Leppe presentó su emblemática acción performática *Cuerpo Correccional* (1981), acción que contemplaba el visionado del video *Las Cantatrices* (1980).

Por su parte, el Instituto Chileno Alemán acogió en 1978 la muestra *Recreando a Goya*, muestra colectiva en la que Virginia Errázuriz presentó su montaje *Homenaje a Goya: serie cancelados* (1978-1979) pieza compuesta por bolsas de polietileno en cuyo interior se depositaron fotocopias de los grabados de Goya junto a objetos cotidianos recopilados por la artista. En igual muestra, Luz Donoso presentó *Calados para marcar Fechas y lugares determinados en la ciudad* (1978) pieza objetual a partir de la cual la artista propone un desplazamiento del grabado (esténcil) hacia el espacio público.

En 1984 Eduardo Vilches presentó en el Instituto Chileno Norteamericano *Fotografías*, una instalación compuesta por siete fotografías monumentales surgidas del registro que Vilches realizó durante dos años desde la ventana de su casa-taller:

[...] empecé a tomar fotografías desde la ventana de mi casa a una plaza que hay al frente durante dos años estuve en un punto fijo tomando foto a distintas horas del día era con la idea más bien de captar el transcurso del tiempo [...]. (Vilches, 2016).

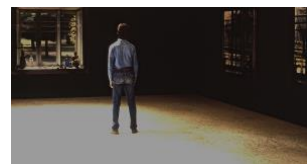
Las fotografías fueron ampliadas respetando la escala real de la

⁴³ El festival se desarrolló entre los años 1981 y 1992 y fueron organizados por el Servicio Cultural de la Embajada de Francia y el Instituto Chileno Francés de Cultura.

ventana, asimismo estas fueron instaladas conservando la altura y disposición de las vidrieras de su casa-taller (figura 5.23). A través de este montaje, Vilches logra generar una atmósfera ilusoria y atemporal que envuelve la precepción del espectador evocando los ambientes lumínicos del pintor Johannes Vermeer. Un papel relevante cumplió el Instituto Chileno Norteamericano en la ciudad de Concepción, entidad que desde fines de los años setenta dio espacio a las propuestas más experimentales excluidas de los espacios institucionales de la región. Es el caso de *Inauguración como Acción de Arte* (1979)⁴⁴, pieza de carácter performático y procesual realizada por los estudiantes-artistas del Departamento de Artes Plásticas de la UdC Pilar Hernández y Manuel Fuentes. Este fue un trabajo donde no existían obras solo personas convocadas a interactuar al interior de un espacio artístico. El solo hecho de reunir a un grupo de personas a dialogar se transformó en un gesto subversivo que rompía las lógicas de aislamiento y silencio impuesto por el régimen (figura 5.24). Los resultados de este trabajo (registros fotográficos y grabaciones de audio) fueron posteriormente exhibidos en la misma sala como una forma de reflexionar sobre el proceso vivenciado.

5.2.3.3. Otras iniciativas y espacios de exhibición

Posterior al golpe, la escena cultural de Valparaíso se silenció al igual que en el resto del país. Bajo esta condición de retraimiento y silencio surge *El Pozo* (1976), una obra inédita en la región realizada por el artista Claudio Girola para la Ciudad



5.23

Eduardo Vilches (n.1932)
Fotografías,
 1984.
 Montaje, siete fotografías color análogas, 180 x
 180 cm. c/u;
 Instituto Chileno Norteamericano, Santiago,
 Chile.

Fuente imágenes:
 © Archivo Eduardo Vilches.
<https://merreader.emol.cl/2018/12/22/content/pag>



5.24

Inauguración como Acción de Arte,
 1979.
 Registro fotográfico de la acción;
 Instituto Chileno Norteamericano,
 Concepción, Chile.

Fuente imagen:
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10156507358391319&set=pb.588016318.-2207520000.&type=3>

⁴⁴ La obra iba a ser previamente exhibida en la Sala Universitaria de la UdC, entidad que desistió y suspendió la exposición sin razón justificada. Ante esta situación los artistas gestionaron la realización del trabajo en el Instituto Chileno Norteamericano.

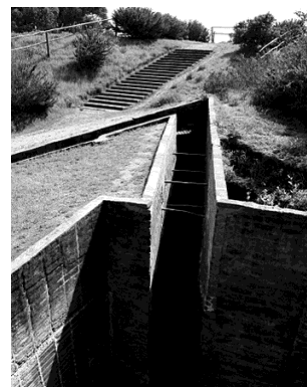
Abierta de Ritoque. Esta obra de carácter in situ inauguró un espacio de reflexión inédito a partir del vínculo entre arquitecturas y paisaje, vínculo que dos años más tarde Rosalind Krauss analizó en su celebre ensayo “La escultura en el Campo expandido” (1978).

Girola construyó en mampostería una profunda zanja a nivel de tierra. A partir de esta estructura, el espectador desciende y se introduce en un laberíntico pasillo que concluye en un estrecho foso que se abre al cielo e invita al recogimiento bajo la sombra de la violencia y el asilamiento (figura 5.25).

La falta de espacios culturales⁴⁵ en la Región del Maule, a mediados de la década de los ochenta, no impidió al artista visual Rubén Reyes generar nuevas estrategias de difusión de su trabajo. En este contexto, Reyes creó el grupo Convergencia (1985-2003), colectivo de artistas que organizaban exposiciones que dieron cabida a la práctica instalativa. En el marco de este trabajo colaborativo, Reyes realizó una de las primeras instalaciones documentadas en la región, *Jefe de Hogar* (1986-87) trabajo biográfico a partir del cual el autor evoca la imagen del padre ausente a través de objetos y materiales que permiten la reconstrucción del espacio patriarcal (figura 5.26).

Esta obra fue realizada, en su primera versión, en el propio hogar del artista, acción que puso en valor el lugar de creación/privado por sobre el espacio de exhibición/público⁴⁶.

Al respecto, el artista francés Daniel Buren puntualiza: «Así,

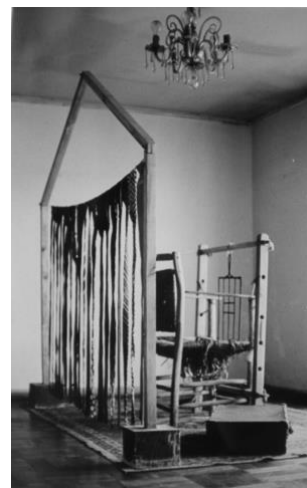


5.25

Claudio Girola (1923-1994)
El pozo,
1976.

Intervención, mampostería y estructura de hierro,
dimensiones desconocidas;
Ciudad Abierta de Ritoque, Valparaíso, Chile.

Fuente imagen:
<http://www.barqo.cl/vl/proyecto.php?tipo=163>



5.26

Rubén Reyes (n.1959)
Jefe de Hogar,
1986-1987.

Instalación, estructura de madera, corbata, sillón, telar,
parrilla, panty, maleta con diversos objetos, platos de
greda y maíz sobre alfombra, dimensiones variables;
Casa-Taller del artista, Molina, Chile.

Fuente imagen: © Archivo Rubén Reyes

⁴⁵Durante el periodo, la única institución orientada a la difusión de las artes en la región era el Museo de Bellas Artes y la Casa del Arte, dos espacios situados en la ciudad de Talca.

⁴⁶ Rubén Reyes realizó un registro en video de la instalación *Jefe de Hogar* que fue exhibido en la Biblioteca Pública de Molina (1986-987). Posteriormente incorporó este registro en la reconstrucción de la instalación, la cual fue exhibida en el marco del *II Encuentro de Artistas Visuales del Maule* (1998), en el Centro de Extensión Pedro Olmos de la Universidad de Talca.

cuando el trabajo está en su lugar, no tiene lugar (para el público), mientras que tiene lugar (para el público) sólo cuando no está en su lugar, es decir, en el museo.»⁴⁷ (1979, págs. 53-54). De igual forma, podemos afirmar que esta instalación actúa en el lugar a partir de la propia historia familiar que el espacio guarda y que el artista pretende reconstruir.

5.2.4. VIII Bienal Internacional de Arte de Valparaíso

La primera versión de la *Bienal Internacionales de Arte de Valparaíso*⁴⁸ se realizó en el año 1973, de ahí en adelante la bienal comenzó a tener gran notoriedad traspasando las fronteras del país. Relevante para esta investigación fue la octava versión celebrada en 1987 y cuya convocatoria privilegió la presentación de instalaciones y montajes⁴⁹, cuestión que marcó un hito en la visibilización y validación de esta práctica en el país. El comisario asesor de la bienal Carlos Lastarria señaló respecto: «la comisión organizadora y el jurado no se pusieron de acuerdo para poder definir qué es lo que se entendía como instalación y al final entregaron a Milan Ivelic y a Hernán Puelma hacer una definición para poner en un catálogo». (C. Lastarria, comunicación personal, 4 de enero de 2017).

La definición aludida englobó las nociones de instalación y montaje, afirmando que estas eran una: «Creación de estructura espacial configurada artísticamente que envuelve al espectador.

⁴⁷ La traducción es mía: *Thus, when the work is in place, it does not take place (for the public), while it takes place (for the public) only when not in place, that is, in the museum.*

⁴⁸ Se realizaron diez bienales entre los años 1973 y 1991, las cuales contaron con el apoyo de la Ilustre Municipalidad de Valparaíso y del Museo Municipal de Bellas Artes de Valparaíso.

⁴⁹ Los artistas chilenos que presentaron instalaciones fueron: Tatiana Álamos, Verónica Astaburuaga, José Basso, Claudio Bertoni, Roser Bru, Victor Hugo Codoceo, Nancy Gewöld, Mario Irrázaval, Peter Kroeger, Pablo Langlois, Gonzalo Mezza, Pablo Miquel, Luis Bernardo Oyarzun, Ángela Riesco, Jacqueline Unanue, Mauricio Valenzuela y Bernardita Vattier.

Este ambiente establece por si mismo una realidad agudizando en el espectador sus capacidades sensoriales (tacto, oído, olfato y visión).» (Bienal de Internacional de Arte Valparaíso, 1987, pág. 127). Esta situación evidenció la complejidad que generaba el uso del término instalación, durante el periodo, considerando la presencia de los términos montaje y ambiente. En voz de Lastarria, esta versión de la bienal acogió la instalación como resultado de una presencia cada vez mayor de esta práctica en el medio local, dada principalmente por los concursos de la Colocadora Nacional de Valores.

Entre las instalaciones exhibidas en la bienal destacamos la obra del artista y poeta Claudio Bertoni⁵⁰ titulada *1334 miembros de la comunidad del calzado nacional marchando sobre nuestras conciencias* (1987). La pieza surge de la recolección de zapatos hecha por el artista en las playas del litoral chileno, los cuales fueron ordenados meticulosamente sobre el suelo (figura 5.27). Mediante esta acción taxonómica, Bertoni reconstruye una historia de usos y abusos que aún se mantienen en nuestras conciencias, como resultado de la represión política.

Otra de las instalaciones presentadas en la bienal fue *60 piezas de plasticina* (1987) instalación realizada por Juan Pablo Langlois y premiada en el certamen. El artista se tomó la libertad de construir un espacio específico al interior del Galpón España, un espacio con una planta libre de aproximadamente 3.200 m² que permitió no solo emplazar obras tridimensionales de gran escala, sino también aislar las obras acentuando la precepción de los espectadores.



5.27

Claudio Bertoni (n.1946)
1334 miembros de la comunidad del calzado nacional marchando sobre nuestras conciencias, 1987.
Montaje, zapatos encontrados;
VIII Bienal Internacional de Valparaíso, Valparaíso, Chile.

Fuente imagen: http://atlasiv.com/wp-content/uploads/2014/05/claudio-bertoni_1334-miembros-de-la-comunidad-del-calzado-nacional-1.jpg

⁵⁰ Claudio Bertoni al Igual que Raúl Zurita y Juan Luis Martínez desarrollaron una obra en la que se borran las fronteras entre artes visuales y poesía.

Al interior de este espacio, Langlois instaló un conjunto de objetos realizados en plasticina (mascaras clásicas, lechugas, pollos, ratones, libros, etc.). Estos objetos fueron organizados en series de cinco y dispuestos en el suelo a partir de una grilla pintada sobre blancos pliegos de papel (figura 5.28). A través de esta instalación se pone en crisis el valor artístico del objeto único a partir de la construcción en serie de objetos banales que evidencian la precariedad y fragilidad en la ejecución.

Las obras de Bertoni y Langlois apelan a una precariedad y fragilidad que cuestiona el aura benjaminiana de la obra, poniendo de relieve la serialidad de un gesto recolector que relea la cotidianidad.

Otra de las instalaciones destacadas es la realizada por Bernardita Vattier titulada *Capítulo III-Artículo 19 N° 8* (1987). La pieza se valió de un antiguo tranvía de Valparaíso en cuyo interior la artista instaló un conjunto de prendas de ropa trabajadas y volumétricas que evocan la presencia de cuerpos deshumanizados que transitan a través de una ciudad gris que pone en entredicho el “derecho a vivir en un espacio libre de contaminación”⁵¹ (figura 5.29). Mediante esta realidad escenificada, Vattier apela a un espectador activo que descodifica el ambiente y los objetos presentes en esta escena.

Finalmente, entre las instalaciones presentadas a gran escala se encuentra *Y los onas no navegaron* (1987) obra de Nancy Gewöld que evoca hechos históricos y biográficos a partir de una fragilidad que monumentaliza el relato (figura 5.30).

Al trabajo realizado por la Bienal de Valparaíso se unió la



5.28

Juan Pablo Langlois (n.1936)
60 piezas de plasticina,
1987.

Instalación, 60 figuras hechas de plasticina; figuras:
30 cm., espacio: 600 x 800 cm.:
VIII Bienal Internacional de Valparaíso, Valparaíso,
Chile.

Fuente imágenes:
© Archivo Juan Pablo Ganglios.



5.29

Bernardita Vattier (n.1944)
Capítulo III – Artículo 19 N°8,
1987.

Instalación, objetos diversos;
VIII Bienal Internacional de Artes, Valparaíso, Chile.

Fuente imagen:
Catálogo VIII Bienal de Internacional de Arte de
Valparaíso (1987)

⁵¹ El título de la obra alude a un artículo 19 de la Constitución Chilena de 1980, en el cual se establece el derecho a todo ciudadano a vivir en un ambiente libre de contaminación.

creación en 1979 del *Salón de Artes Plásticas*, instancia organizada por el Departamento de Arte de la Universidad de Chile, sede Valparaíso y cuyo fin fue dar a conocer los trabajos de los estudiantes de pedagogía en artes plásticas que estudiaban en la universidad. La iniciativa fue organizada en su origen por el artista e historiador del arte Víctor Carvacho Herrera. En 1980 el salón paso a llamarse Concurso de Creación Plástica y comenzó a realizarse en la recién inaugurada Sala el Farol de la nueva Universidad de Valparaíso. A través de este concurso y la Bienal, la escena porteña de los ochenta se activó rompiendo la hegemonía impuesta por la escena santiaguina.

5.2.5. Desarrollo teórico y crítico

A partir del museo como institución normadora, la escena oficial propició una crítica de corte conservador que tenía como principal objetivo despolitizar el discurso de la obra. Con este fin utilizó como plataforma de difusión revistas y periódicos afines al régimen. Entre los críticos vinculados a esta escena encontramos a Ana Helfanf, José María Palacios, Víctor Carvacho, Nena Ossa, Pedro Labowitz y Waldemar Sommer.

En contraposición, el desarrollo teórico y crítico de la escena opositora estuvo vinculado a las primeras lecturas (traducciones) de Walter Benjamin, Michel Foucault Jacques Derrida, Roland Barthes y Gilles Deleuze, en otros. En respuesta a estas lecturas y al contexto artístico del momento emergió la escritura crítica de Nelly Richard, Ronald Kay, Justo Pastor Mellado, Adriana Valdés, Pablo Oyarzún, Fernando Balcells, Patricio Marchant y Gonzalo Muñoz.

Una característica importante que caracterizó la escritura de este momento fue el trabajo colaborativo surgido entre artistas y



5.30

Nancy Gewöld (n.1939)
Y los onas no navegaron nunca,
1987.

Instalación, objetos y materiales diversos;
VIII Bienal Internacional de Artes, Valparaíso, Chile.

Fuente imagen:
Catálogo *Recovering Histories: Aspects of
Contemporary Art in Chile since 1982*, (1993)

teóricos, el cual tuvo un impacto focalizado en un público específico vinculado a la académica y al ámbito artístico. Al respecto Galaz e Ivelic señalan: «El teórico no solo conoce, también se involucra en el proceso de producción. Discute los planteamientos con el artista, analiza cuidadosamente el repertorio de signos por utilizar y fundamenta la elección de los soportes» (1988, pág. 201). Ejemplos de este trabajo colaborativo son los textos: *Cuerpo correccional* (1980)⁵² de Nelly Richard a partir de la obra de Carlos Leppe (figura 5.31), *El espacio de acá* (1980) de Ronald Kay a partir de la obra de Eugenio Dittborn (figura 5.32) y *Modus Operandi* (1984) texto realizado por Justo Pastor Mellado y Gonzalo Díaz.

En el marco de esta revisión, destacamos el trabajo de Nelly Richard quien amplió el campo discursivo de las obras desde un lenguaje hermético y autónomo que buscó sortear los mecanismos de censura imperantes: «Durante los años en que rige la censura, las obras y los textos van perfeccionando modelos de despiste mediante el uso de toda una serie de recursos elusivos o desplazatorios.» (Richard, 2014).

En este contexto, la publicación en 1986 del libro de Richard *Márgenes e Instituciones* (figura 5.33) se transformó en un hito fundacional que logró articular formal y conceptualmente las obras que integraron la llamada Escena de Avanzada.

5.2.6. La Escena de Avanzada

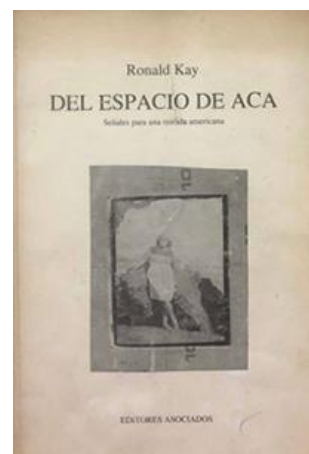
A través de la Escena de Avanzada (1981-1983), Richard buscó unificar formal y teóricamente, pese a las diferencias existentes



5.31

Nelly Richard
Cuerpo correccional,
1980.
Portada libro;
Santiago: Francisco Zegers, Chile.

Fuente imagen:
<http://centrodedocumentaciondelasartes.cl/g2/collect/cedoc/images/pdfs/606.pdf>



5.32

Ronald Kay
El espacio de acá,
1980.
Portada libro;
Santiago: Editores Asociados, Chile.

Fuente imagen:
<http://centrodedocumentaciondelasartes.cl/g2/collect/cedoc/images/pdfs/551.pdf>

⁵² En la portada de *Cuerpo correccional* aparece registrada la instalación de Carlos Leppe *Iluminación durante veinticuatro horas*.

entre los grupos que la conformaban. Atendiendo a las implicancias que tuvo la Escena de Avanzada, Nelly Richard afirma:

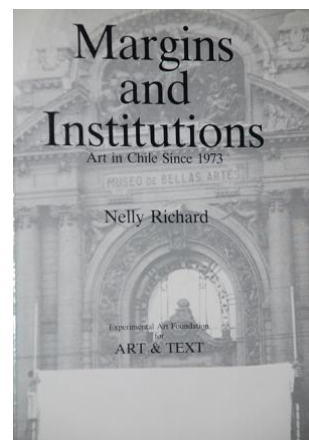
Una marca constitutiva de la producción de la “avanzada” es que, a diferencia de manifestaciones culturales ligadas a las organizaciones militantes de la izquierda partidaria, esta “avanzada” nunca operó en la semi-clandestinidad de un “afuera” del cerco de reglamentación pública: las obras ocuparon el circuito de galerías y Museos, muchas de ellas fueron recogidas y hasta promocionadas por las tribunas críticas de la prensa oficial, algunos de sus autores fueron premiados en concursos universitarios y hasta becados por la empresa privada que auspiciaba los concursos de la época del boom económico. (Richard, 1991, pág. 49).

El carácter fundacional dado por Richard a la “escena de avanzada” es criticado por ciertos artistas y teóricos que ven en este gesto una omisión/desconocimiento de la escena experimental de los sesenta.

[...] las producciones que se hicieron en los 80’s vienen de un arte experimental que ya había tenido lugar desde los 60’s. En ese sentido, toda la renovación del lenguaje referido a la obra, venía de movimientos experimentales que se habían empezado en los 60’s en la Universidad de Chile. (Galende, Filtraciones I Conversaciones sobre arte en Chile, 2007, pág. 98).

En voz de la artista visual Virginia Errázuriz, la “escena de avanzada” viene a instalar una reflexión que desconoce el trabajo realizado por el arte experimental de mediados de los sesenta, un arte que pone en crisis la representación pictórica.

Ampliando este último punto, la artista comenta: «el trabajo con el cotidiano, el problema de la localidad, la experimentación con



5.33

Margen e Instituciones
1986.

Portada libro;
Melbourne: Art & Text, Australia.

Fuente imagen:
<http://centrododocumentaciondelasartes.cl/g2/collect/cedoc/images/pdfs/5602.pdf>

los medios de producción de la obra, la crisis representacional de la pintura, todo esto estaba desde antes.» (Galende, *Filtraciones I Conversaciones sobre arte en Chile*, 2007, pág. 100). En atención a lo expuesto por Errázuriz, podemos constatar que la escena de avanzada no generó un quiebre con la escena crítico-experimental de los sesenta, sino que aprovechó sus hallazgos y les dio un marco teórico que la sustentara y actualizara.

Dentro de los colaboradores activos de la “escena avanzada” se encontraba el Colectivo de Acciones de Arte C.A.D.A. (1979), agrupación integrada por los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, los escritores Diamela Eltit y Raúl Zurita y el sociólogo Fernando Balcells. A través de sus propuestas de carácter interdisciplinario este grupo tensionó el circuito artístico tradicional mediante una obra que retomó el vínculo entre arte y vida a partir de una nueva concepción temporal y espacial de la obra. Sus trabajos se apropiaron de la ciudad como soporte a partir de una propuesta de carácter procesual que se materializó mediante acciones de arte, fotografías y videos, en tanto medios de producción⁵³. Al respecto, Ivelic y Galaz amplían este punto señalando:

La característica fundamental de C.A.D.A. es su actitud francamente distante respecto a los circuitos habituales de difusión artística, su posición crítica frente al mecanismo tradicional de producción de arte, su decidido afán por trabajar en los espacios abiertos y públicos y su anhelo de relacionarse con el grueso público, que no tiene ningún contacto con la actividad artística. (Ivelic & Gaspar, 2009, pág. 363)

⁵³ Nelly Richard afirmó que, a través de estos medios de producción, los artistas de la avanzada eran leídos por el régimen como agentes modernizadores que legitiman el modelo económico.

Con su primera acción *Para no morir de hambre en el arte* (1979) el grupo se propuso desarrollar una obra que cuestiona la institucionalidad cultural y critica la institucionalidad política y económica impuesta por la dictadura. A través de este trabajo el colectivo el C.A.D.A. reivindica la noción de “escultura social” propuesta por Joseph Beuys, afirmando que:

Entendemos por escultura social una obra y acción de arte que intenta organizar, mediante la intervención, el tiempo y el espacio en el cual vivimos, como modo, primero, de hacerlo más visible y luego, más vivible. El presente trabajo (*Para no morir de hambre en el Arte*) es escultura en cuanto organiza volumétricamente un material como arte; es social en cuanto ese material es nuestra realidad colectiva. (Colectivo de Acciones de Arte CADA, 1979, pág. 24)

*Para no morir de hambre en el arte*⁵⁴ (figura 5.34). tomó la leche como “significante real” a partir del cual evidenció no solo una carencia alimentaria del momento sino también la falta de acceso a los bienes culturales de los sectores más desposeídos de la sociedad (Richard, 2014).

Otra obra emblemática del C.A.D.A. es *American Residues*⁵⁵ (figura 5.35), pieza compuesta por un cajón de madera repleto con ropa usada importada desde Estados Unidos y que a principios de los ochenta era vendida en Chile en ferias libres.

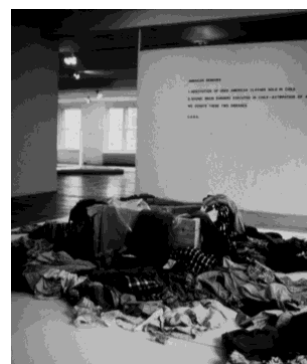


5.34

Colectivo de Acciones de Arte C.A.D.A.
Para no morir de hambre en el arte,
1979.

Montaje, bolsas leche, revista, cita de audio, texto,
video, monitor y caja de acrílico,
dimensiones variables;
Galería de Arte Centro Imagen, Santiago, Chile.

Fuente imagen:
<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/no-morir-hambre-arte>



5.35

Colectivo de Acciones de Arte C.A.D.A.
American Residues,
1983.

Ambiente, ropa usada cajón de madera y ambientación
sonora, dimensiones variables;
Washington Project for Arts, Washington,
Estados Unidos.

Fuente imagen:
<http://archivosenuso.org/cada-accion/residuos-americanos>

⁵⁴ El trabajo *Para no morir de hambre en el arte* se articuló a partir de cinco momentos: la repartición de bolsas de leche en una población del sector de La Granja, la intervención poética de la *Revista Hoy*, el discurso pronunciado en las afueras del edificio de las Naciones Unidas ONU, la exhibición en la Galería Arte Centro Imagen de una caja acrílica con 40 bolsas de leche, un ejemplar de la revista intervenida y la cita del discurso leído y finalmente el cortejo de diez camiones lecheros que se estacionaron en la afueras del Museo Nacional de Bellas Artes donde los artistas instalaron una gran sábana blanca que clausuraba la puerta del museo.

⁵⁵ Esta instalación formó parte de la exposición *In/Out. Four Projects by Chilean Artists*, muestra exhibida en Washington Project for the Arts en 1983. En el catálogo de la muestra, los artistas del CADA identificaron su trabajo como un ambiente, lo cual nos lleva a pensar que el uso del término instalación en Chile es posterior, no así la práctica.

El trabajo se completaba con una ambientación acústica en la que se reproducía el sonido de una cirugía en la que se extirpaba un tumor cerebral a una indigente. Estos residuos son resignificados en el contexto de la instalación:

Como *táctica denunciante*, ya que acusaba la situación de desequilibrio que obligaba al Tercer Mundo a vivir de las sobras consumistas del Primer Mundo, y como *revancha paródica* al diseñar una contra-ofensiva que finge participar del intercambio con algo también sobrante pero inutilizable por su destinatario (una mente dañada). (Richard, 1998, pág. 119)

Centro y periferia se encuentran a partir de una instalación que evidencia a través de los residuos la dependencia de un modelo en el plano político, económico y cultural.

5.2.7. Publicaciones

Atendiendo al desarrollo editorial durante el periodo, podemos señalar que la escena oficialista contó con el apoyo estatal y empresarial, situación que permitió la edición de catálogos y libros monográficos que pusieron en el valor a los grandes maestros de la pintura y la escultura. La característica principal de estas publicaciones fue su modelo de corte historiográfico: «[...] cargado hacia la exaltación de una pintura completamente autónoma respecto a contenidos políticos-sociales, soportada sobre lecturas de tipo biográfico y anecdótico al poner en relación artista el y su obra.» (Ávalos & Quezada, 2014, pág. 46). Dentro de estas publicaciones señalamos: *Los pintores de medio siglo en Chile* (1978) de Ana Helfanf, *Historia de la escultura en Chile* (1983) de Víctor Carvacho *Dibujo y Grabado en Chile* (1987) de Enrique Solanich y *La mujer chilena en el*

Arte (1986) de Nena Ossa. A través de estas publicaciones se evidenció una puesta en valor del canon académico y de las disciplinas que lo sustentan.

En el marco del trabajo editorial ⁵⁶ independientes destacamos la creación de la revista *Manuscritos* (1975) publicación gestada desde el Departamento de Estudios Humanísticos DEH de la Universidad de Chile y que marcó el inicio de una nueva editorialidad marcada por la relación entre escritura y visualidad (figura 5.36).

En 1976 y como resultado del trabajo realizado con *Manuscritos* surge V.I.S.U.A.L., colectivo editorial creado por Ronald Kay, Catalina Parra y Eugenio Dittborn al alero del DEH. A partir de los catálogos (figura 5.37), creados para la Galería Época, V.I.S.U.A.L. potenció un trabajo editorial donde texto, gráfica y visualidad se integran en un todo:

Cada página es un pequeña obra y en cada una de esas pequeñas obras la tensión y relación entre lo visual y lo escritural forman un objeto en sí mismo: la escala cromática, el uso de los colores, el manejo de las tramas, los vínculos entre la trama y la impresión, la relación entre la fotografía con el dibujo, las marcas, las huellas, el montaje de las piezas visuales que conectan mundos escindidos, etc. (Galende, 2014, pág. 224)

A partir de esta experiencia, se estrechó el lazo entre editorialidad y espacios galerísticos dando origen a catálogos, manuscritos y revistas. Es el caso de la Galería CAL, espacio que no solo dio cabida a la escena rupturista del momento sino también potenció la creación de la Revista CAL (1979),



5.36

Revista *Manuscritos*
1975.
Portada revista;
Santiago: Departamento de Estudios Humanísticos
Universidad de Chile, Chile.

Fuente imagen:
<http://www.memoriachilena.gov.cl/archivos2/pdfs/MC0054807.pdf>



5.37

Dittborn, Dibujos
1976.
Portada catálogo;
Santiago: V.I.S.U.A.L / Galería Época, Chile.

Fuente imagen:
<http://centrododocumentaciondelasartes.cl/g2/colle/ct/cedoc/images/pdfs/1477.pdf>

⁵⁶ En el campo literario destacable fue la publicación de *La nueva novela* (1977) de Juan Luis Martínez; *Purgatorio* (1979) de Raúl Zurita y *Lumpérica* (1983) de Diamela Eltit.

publicación que con solo cuatro números reactivó la escena brindando un soporte de discusión y difusión del quehacer artístico de la época (figura 5.38).

Por su parte y bajo el alero de la Galería Sur surgen las publicaciones *Arte y Texto* (1983) y *La Separata* (1981-1983), esta última a cargo de Nelly Richard, Carlos Altamirano y Fernando Balcells. Estas publicaciones recogían textos teóricos y ensayos críticos en torno a las obras presentadas en la galería.

En 1987 y bajo el patrocinio del Instituto Superior de Arte y comunicación ARCO se creó la revista *Ojo de Buey* (1987-2004) publicación que estuvo a cargo de Jorge Michell, Jaime Muñoz y Néstor Olhagaray (figura 5.39). Esta revista estuvo vinculada a la crítica y al trabajo desarrollado por la galería, surgida en igual momento con el mismo nombre.

Otras publicaciones del periodo vinculadas al campo artístico fueron *La Bicicleta* (1978-1990), *Pluma y Pincel* (1983-1993) *El espíritu de la época* (1983-1988), *Margen* (1980-1985) *Número Quebrado* (1988-1989) *Revista Arte UC* (1987-1995)

La década de los ochenta concluyó con la publicación de *Chile, Arte Actual* (1988) de Gaspar Galaz y Milan Ivelic, libro que sintetiza el desarrollo de las artes visuales desde fines de los cincuenta hasta fines de la década de los ochenta.

5.2.8. Medios de comunicación

En relación a los medios (diarios, radios y televisión) bajo dictadura podemos afirmar que estos estuvieron intervenidos y en algunos casos cesados de sus funciones. Bajo este nuevo escenario se estableció la Dirección Nacional de Información DINACOS, organismo encargado de controlar los contenidos audiovisuales y escritos emanados de los medios de



5.38

Revista CAL
1979.

Portada revista;
Santiago: Galería CAL, Chile.

Fuente imagen:
www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/thumb750/MC0044711.jpg



5.39

Revista Ojo de Buey
1989.

Portada revista;
Santiago: Galería Ojo de Buey, Chile.

Fuente imagen:
<http://centronacionaldearte.cl/sin-categoria/revistas-de-transicion-80-90/>

comunicación. Pese a este control, los medios de la oposición lograron organizarse a mediados de los setenta y luchar contra la falta de información y la censura imperante. En este camino se destaca la labor de las revistas Hoy (1976-1998), Cauce (1983-1989), APSI (1976-1995), Análisis (1977-1993) y los diarios La Época (1987-1998) y Fortín Mapocho (1984-1991), medios que denunciaron los atropellos a los derechos humanos y la falta de libertad de expresión, siendo censurados y perseguidos. La política que propusieron fue establecer una mirada crítica e independiente de la contingencia nacional.

Por su parte, la nueva política televisiva buscó igualmente controlar los contenidos priorizando el entretenimiento por sobre la información ⁵⁷. En este escenario de restricciones y desinformación surgieron a mediados de los ochenta dos programas culturales emitidos por el Canal 5 de la Universidad Católica de Valparaíso. Nos referimos a *Demoliendo el Muro* conducido por Milan Ivelic y Gaspar Galaz (1983) y *En torno al video* (1984), conducido por Carlos Flores. Estos programas escaparon a estas lógicas imperantes, atendiendo a la difusión de las artes visuales y el video en Chile. Los programas se llevaron a cabo a partir de la realización de entrevistas y la exhibición de obras que eran comentadas para un público no especializado.

5.2.9. Exposiciones y bienales internacionales

Pese a las restricciones existentes durante el periodo la escena no oficial logró sortear el aislamiento impuesto participando en exposiciones y bienales, que permitieron situar esta escena en el

⁵⁷ En este contexto surgió *Teleanálisis* (1984-1989) un medio audiovisual independiente que buscó dar cuenta del escenario político de los ochenta que la televisión abierta ocultaba y tergiversaba.

contexto internacional. Es el caso de la *XII Bienal de París* (1982) cuya curadora fue Nelly Richard y en la cual participaron el Grupo CADA, Eugenio Dittborn, Carlos Altamirano y Carlos Leppe, quien presentó la performance *Épreuve d'artiste (prueba de artista)* en los baños del Musée d'Art Moderne de Ville de París. A partir de esta participación, la Escena de Avanzada logró visibilizar y validar un discurso neovanguardista y crítico en el contexto internacional.

Igualmente, Nelly Richard fue la responsable del envío a la *V Bienal de Sídney* (1984), muestra en la cual participaron los artistas Gonzalo Díaz y Eugenio Dittborn y de la exposición *4 Artistas Chilenos* (1985) en el Centro de Arte y comunicación CAyC de Buenos Aires. Esta última exposición fue realizada en conjunto con Jorge Glusberg y en ella expusieron Gonzalo Díaz, Carlos Leppe, Eugenio Dittborn y Alfredo Jaar.

En 1987 se inauguró en el Círculo de Bellas Artes de Madrid *Chile Vive*, muestra comisariada por Rafael Blázquez y que tuvo como finalidad dar a conocer el quehacer artístico y cultural surgido en el país bajo dictadura⁵⁸. Bajo esta premisa curatorial se dieron cita un conjunto de obras heterogéneas y divergentes que potenciaron el discurso político e institucional dado a la exposición. En este contexto, las obras de la escena de avanzada⁵⁹ quedaron desdibujadas ante obras tan diversas en su origen y discurso. Es el caso de las pinturas informalistas de José Balmes exhibidas junto a las aeropostales de Eugenio

⁵⁸ *Chile Vive* contempló la presentación de manifestaciones vinculada a las artes visuales, arquitectura, música, literatura, poesía, teatro, cine y medios de comunicación. La muestra no contó con el apoyo del gobierno chileno, siendo íntegramente financiada por el Ministerio de Cultura Español, la Comunidad de Madrid, el Instituto de Cooperación Iberoamericano y el Círculo de Bellas Artes. En Chile la iniciativa contó con el apoyo del Centro de Expresión e Indagación Cultural Artística CENECA.

⁵⁹ En la muestra participaron: Carlos Leppe, Eugenio Dittborn, Lotty Rosenfeld y Gonzalo Díaz.

Dittborn o el conceptualismo crítico de Gonzalo Díaz que exhibió junto a las pinturas neoexpresionistas de Sammy Benmayor y las esculturas en bronce de Mario Irarrázabal.

En el marco de esta exhibición, Carlos Leppe presentó la instalación *Self portrait (La casa de Troya)*⁶⁰, pieza que se montó en un espacio individual presidido por una estructura de madera que se asemeja a una mediagua⁶¹. En su interior, el artista dispuso periódicos, una botella y una ampolleta encendida que humanizaba el espacio creado (figura 5.40).



5.40

Carlos Leppe (1952-2015)
Self Portrait (La Casa de Troya),
1987.

Instalación, estructura de madera y objetos
diversos, dimensiones variables;
Círculo de Bellas Artes, Madrid, España.

Fuente imagen:
©Archivo Carlos Leppe, Galería D21

El artista incorporó ruedas a la mediagua con el fin de emular cierta movilidad a la casa al igual que el Caballo de Troya⁶². Al respecto Maríairis Flores señala:

Es a través de esta construcción típica de las tomas de terreno chilenas que Leppe infiltra en la ciudad española parte de la cultura marginal chilena, aquella que remite a

⁶⁰ Otras instalaciones presentadas en Chile Vive fueron Fractal A2RA de Francisco Brugnoli y Al este del sol, al oeste de Suramérica (Hiroshima - Isla de Pascua) de Gonzalo Mezza.

⁶¹ Es un tipo de vivienda de emergencia de construcción ligera utilizada por las personas sin techo y que fue característica de las tomas de terreno a partir de los años sesenta.

⁶² En el relato de Homero se hace mención al *Caballo de Troya*, una estructura de madera de tamaño monumental que se asemejaba a un caballo y en cuyo interior se ocultaba el ejército griego, listo para atacar a los troyanos.

la pobreza y también a una historia de resistencia de las clases populares. Al mismo tiempo, esta correspondía a una visualidad que la dictadura se había esforzado por esconder al contrario de lo que había ocurrido en el gobierno de la Unidad Popular, donde eran emblemáticas del origen de los protagonistas de las transformaciones sociales. (Flores, 2017).



5.41

Carlos Leppe (1952-2015)
Self Portrait (La Casa de Troya),
1987.
Instalación (detalle), objetos diversos,
dimensiones variables;
Círculo de Bellas Artes, Madrid, España.

Fuente imagen:
©Archivo Carlos Leppe, Galería D21

En los costados de la mediagua, Leppe dispuso un conjunto de objetos que evocaban los mercadillos de baratijas (feria de las pulgas), en tanto lugar de encuentro azaroso donde los objetos confrontan sus historias de usos y abusos. Una rueda de madera y metal, un lavatorio, un espejo, una correa de perro y un cúmulo de huesos cortados (figura 5.41), fueron ofrecidos como fragmentos de una obra que demandaba la presencia de un espectador activo e informado, que leyera el imaginario de un país mas allá de los clichés de prensa de la época. Un imaginario que no solo se sustenta en la cultura popular chilena sino también en el yo biográfico y su crítica paródica del quehacer disciplinar de la pintura⁶³.

A meses de la caída del muro de Berlín y en el marco de esta internacionalización del arte chileno, se inauguró la exposición *Cirugía Plástica. Konzepte Zeitgenössischer Kunst Chile 1980-1989*⁶⁴, muestra que tuvo como finalidad exhibir la vanguardia artística surgida bajo dictadura dando cuenta de «un arte que trata visual y teóricamente temas culturales, sociales y políticos.» (Beirbaum, Gunter, & Matthias, 1989, pág. 10). Un

⁶³ En diálogo con esta instalación, Carlos Leppe presentó en un monitor dispuesto en la sala el registro de la acción corporal titulada *Siete acuarelas*, obra realizada previamente y cuyos vestigios materiales quedaron a la vista del espectador e integrados a la instalación.

⁶⁴ La muestra se llevó a cabo en el Neue Gesellschaft für Bildende Kunst de Berlín desde el 14 de septiembre al 18 de octubre de 1989 y en ella participaron 38 artistas chilenos que exhibieron piezas objetuales, instalaciones, performance, pintura y video arte.

arte que en el contexto alemán fue recibido a destiempo, situación que no impidió instalar una discursividad, que desde la periferia contaminó las prácticas contemporáneas del primer mundo a partir de un contexto político y social en crisis.



5.42

Mario Soro (n.1957)
La salud pública o la política eléctrica chilena.
 1989.

Instalación, proyecciones y objetos diversos, dimensiones variables;
 Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlín, Alemania.

Fuente imagen: ©Archivo Mario Soro

Entre las instalaciones presentadas ⁶⁵ destacamos *La salud pública o la política eléctrica chilena* (1989) de Mario Soro, una pieza que en su compleja referencialidad propone un diagrama en el que se cruza lo biográfico, lo político y lo religioso⁶⁶. La mirada fragmentaria con que Soro asume el espacio le permite crear micro-escenas que un posible espectador informado puede descifrar (figura 5.42).

5.2.10. El resurgir de la pintura

A mediados de los ochenta y junto a la internacionalización de las prácticas conceptuales de la *Escena de Avanzada* renace la

⁶⁵ La exposición contó con instalaciones de Carlos Leppe, Francisco Brugnoli, Virginia Errázuriz, Gonzalo Mezza y el colectivo Lüger de Luxe.

⁶⁶ Una primera versión de esta instalación fue presentada en la Galería Bucci en 1986.

pintura de la mano de *transvanguardia*⁶⁷ italiana y del retorno de los pintores exiliados (José Balmes, Gracias Barrios y Nemesio Antúnez)⁶⁸. En igual sentido, este retorno de la pintura coincidió con el boom económico experimentado por el país a inicios de la década. Al respecto, Julie Reiss comenta sobre el surgimiento de la pintura en los ochenta a nivel internacional y cómo este fenómeno impactó en el desarrollo de la instalación:

La pintura resurgió fuertemente en los años ochenta y, con el "Retorno" de la pintura se produjo un boom del mercado del arte. Esto coincidió con el auge económico de los años ochenta y un fenómeno generalizado durante los años de Reagan que es mejor descrito como la "cultura de la codicia". El clima general del consumismo no era uno en el que el arte de la instalación, tal como se encontraba a finales de los años setenta, podría florecer fácilmente, aunque nunca cesó completamente. (Reiss, 2001, págs. 131-132)⁶⁹.

En contraposición a lo expuesto por Reiss, en Chile el desarrollo de la instalación se vio beneficiado por el auge económico al igual que la pintura. En este sentido, no fue el mercado el que favoreció este desarrollo, sino los apoyos económicos (premios y becas) otorgados por entidades privadas y empresas.

⁶⁷ Este fue un movimiento surgido a principios de los ochenta de la mano del crítico italiano Achille Bonito Oliva. A partir de una pintura ecléctica y subjetiva, los artistas se opusieron a los preceptos del arte conceptual imperante durante la década de los setenta. Entre sus representantes más destacados se encuentran Sandro Chia, Enzo Cucchi, Francesco Clemente, y Mimmo Paladino.

⁶⁸ Un hito de este retorno fue la exposición colectiva *30 años después*, muestra realizada en 1985 en la nueva Galería Carmen Waugh. En el marco de esta muestra los artistas exiliados se encontraron con una naciente escena neoexpresionista que retomaba el quehacer pictórico.

⁶⁹ La traducción es mía: Painting reemerged strongly in the 1980s, and with the "return" of painting came an art market boom. This coincided with the economic boom of the 1980s, and a widespread phenomenon during the Reagan years that is best described as the "culture of greed." The general climate of consumerism was not one in which Installation art, as it stood at the end of the 1970s, could easily flourish, although it never completely ceased.

Para los jóvenes pintores del periodo⁷⁰ el resurgir de la pintura puso de relieve la vitalidad y subjetividad del yo creador, a través de una pintura donde prima el gesto y el color por sobre la reflexión crítica del propio quehacer pictórico. Ampliando este punto Ivelic y Galaz afirman:

Si la generación de mediados de los setenta necesitó la mediación teórica para definir y fundamentar su posición, no ha ocurrido lo mismo con la promoción que aparece al iniciarse los años ochenta. Su pintura no necesita ni reclama el fundamento teórico porque parece no nacer de la teoría; se origina y se desarrolla en la propia subjetividad y emerge en el gesto rápido e instantáneo de la mano. (Ivelic & Galaz, 1988, pág. 21)

La vuelta a la pintura pone de manifiesto la subjetividad y el yo creador, cualidades que el arte oficial buscó instaurar como una forma de borrar la tradición vinculada al arte político. En este nuevo escenario, las prácticas crítico-experimentales desarrolladas desde los setenta mantuvieron una presencia que favoreció el desarrollo de la instalación (arte), bajo el patrocinio de galerías de arte no comerciales y espacios alternativos.

5.3. Desarrollo de la instalación (arte): análisis de casos

La dictadura cívico militar no solo destruyó la institucionalidad democrática del país, sino también el modelo cultural levantado bajo el gobierno de Allende. En respuesta a este nuevo escenario, las prácticas artísticas de carácter crítico-experimental se replegaron, como resultado de las acciones de censura y persecución impuestas por el régimen.

⁷⁰ Entre los artistas participantes de ese movimiento se encuentran: Carlos Maturana (Bororo), Sammy Benmayor, Ismael Frigerio y Pablo Domínguez entre otros.

En atención a lo expuesto, hablar de instalación (arte) en dictadura es hablar paradójicamente de un desarrollo paulatino, que amplió formal y teóricamente las búsquedas objetuales y espaciales del periodo anterior. En este sentido, es relevante la incorporación del cuerpo, el video, la fotografía y el espacio público como soporte de producción. De igual forma, es determinante el desarrollo teórico generado como resultado de los cruces disciplinares y las lecturas acuciosas de nuevos autores. Todo esto permitió a inicios de los ochenta una consolidación de esta práctica a la luz de espacios e iniciativas institucionales. Es importante recalcar en este punto cómo el término instalación comienza a incorporarse, por un lado, como una puesta al día de lo que ocurre en la escena internacional⁷¹ y, por otro, como resultado de la escritura crítica de la época, que busca nominar esta práctica. Creemos en este sentido que el uso de la palabra instalación se institucionalizó definitivamente a partir de la *VII Bienal Internacionales de Arte de Valparaíso* (1987) y de los aportes léxicos y teóricos realizados por Pablo Oyarzun, Nelly Richard, Gaspar Galaz y Milan Ivelic.

Pese a lo señalado durante la década de los setenta y ochenta, es común encontrar obras identificadas como montajes o ambientes, situación que se aclara parcialmente en la década de los ochenta con el uso paulatino del término instalación por parte de los artistas y críticos del arte.

⁷¹ Esta puesta al día por parte de los artistas, producto del aislamiento, vino de la mano principalmente de la circulación de revistas de arte. Al respecto, Mario Soro comentó cuando se le entrevistó que: «[...] el gran consumidor de revistas internacionales era el artista Carlos Leppe». M. Soro, comunicación personal, 25 de agosto de 2016. Esta afirmación se complementa con las emitidas por Eduardo Vilches en relación a sus estudiantes del taller de grabado, a inicios de la década de los ochenta: «[...] mis alumnos eran más de revistas, estaban al tanto de todo lo que estaba pasando afuera, yo estaba bastante ajeno a eso y me tuve que poner un poco al día por esta presión de los alumnos que querían hacer cosas que no se podían hacer porque no estaban en el programa de la escuela.» E. Vilches, comunicación personal, 9 de mayo de 2016.

En atención a lo señalado y con el objetivo de dar una lectura del desarrollo de esta práctica durante el periodo, proponemos examinar tres casos de estudio teniendo en cuenta las siguientes categorías: lo corporal, lo entrópico y lo cifrado. Mediante estas nociones, pretendemos dar una mirada al fenómeno a partir de obras significativas que responden a un contexto histórico específico y a modos de producción diversos que atienden a las búsquedas emprendidas por los artistas bajo dictadura.

5.3.1. Lo Corporal

La palabra corporal (Del lat. corporālis.) es una adjetivación del sustantivo cuerpo, por tanto «Perteneiente o relativo al cuerpo, especialmente al humano.» (Real Academia Española, 2014). En un sentido amplio, podemos afirmar que lo corporal no solo responde a una dimensión física del cuerpo, sino también a una dimensión psíquica que humaniza aquello que entendemos como cuerpo.

En vista de esta primera aproximación léxica, se hace necesario abordar lo corporal desde el campo de las artes visuales y específicamente desde las prácticas artísticas que han validado el cuerpo como medio de expresión. Bajo esta premisa, surge la noción de performance⁷² la cual en tanto acción artística engloba distintas prácticas vinculadas al cuerpo, las cuales pueden:

[...]Presentarse a solas o con un grupo, con iluminación música o efectos visuales realizados por el propio artista de la performance, o en colaboración, y representado en lugares que varían desde una galería de arte o museo

⁷² Desde una mirada amplia el término performance incluye las prácticas del Body Art, de igual forma se nutre teóricamente del concepto de performatividad surgido en los noventa de la mano de los estudios de Judith Butler.

hasta un “espacio alternativo”, un teatro, café, bar o esquina. A diferencia del teatro, el intérprete es el artista, raramente representa a un personaje como un actor, y el contenido en raras ocasiones sigue un argumento o narración tradicional. (Goldberg, 1996, pág. 8).

A partir de la cita podemos constatar que la *performance*, se constituye en género artístico a principios de los años setenta a la luz de los postulados del arte conceptual. Entre sus antecedentes se encuentran las *Antropometrías* de Ives Klein, las *Sculture Viventi* de Piero Manzoni, los *happenings* de Allan Kaprow, las acciones de Fluxus y las experiencias rituales del Accionismo Vienés, entre otras. A partir de estas prácticas, el cuerpo se asume como soporte de una experiencia corporal que puede ser realizada :«[...]en parte como *performance* única ante un público, en parte de forma aislada en el estudio y registradas en fotografías o en películas, tenían en muchos casos una notable carga simbólica: sangre heridas, dolores y agotamiento se mostraban en toda su realidad y presencia.» (Krystof, 2009, pág. 65). En este contexto, destacamos la performance de Chris Burden *Through the Night Siftly* (1973) pieza en la cual el artista se arrastró, con las manos atadas a la espalda, sobre trozos de vidrios; de igual forma mencionamos la performance *Trademarks* (1971) obra donde Vito Acconci se autoinfiere mordeduras en el cuerpo, que luego utiliza como matrices de impresión. A través del dolor y del sufrimiento, estos trabajos buscaron movilizar la conciencia del espectador mediante un shock visual donde el cuerpo es protagonista.

En Chile el surgimiento de la performance estuvo ligado a una crisis del quehacer disciplinar y de la noción de representación en el marco de la instauración de la dictadura cívico militar. En este escenario obras como el *Happening de las Gallinas* (1974)

de Carlos Leppe y *Tentativa Artaud* (1974) se transformaron en obras inaugurales donde lo corporal asumió un protagonismo que puso de relieve el espacio como un contenedor activo.

En atención a lo expuesto, proponemos analizar *Sala de Espera* (1980) del artista Carlos Leppe, una video instalación exhibida en la Galería Sur. A través de esta obra, Leppe escenifica su cuerpo travestido en diálogo con un cuerpo social desmantelado.

5.3.1.1. Carlos Leppe: Sala de Espera (1980)

Carlos Leppe piensa su obra a partir del cuerpo como soporte y significado de un trabajo que pone en conflicto lo biográfico y lo social. Su interés en la obra no es solo de carácter formal sino también conceptual, en este punto el artista entiende su obra como un enunciado narrativo y semiótico, que el público debe descifrar. Su vínculo con las prácticas conceptuales le permitieron, de igual forma, abordar el video como un medio de escenificación de su práctica performática, acción que pone en diálogo el cuerpo, su narrativa y el espacio. Es a partir de este último enunciado que validamos la importancia de *Sala de Espera* (1980) en el marco de esta investigación.

Previo al estudio de esta obra creemos importante referirnos a la obra *Las Cantatrices* (1980) serie de cuatro videos realizados por Leppe y que integran la primera parte de *Sala de Espera*. La serie recoge por un lado la *performance* de Leppe⁷³ y por otro el relato biográfico hecho por la madre del artista. La acción aludida nos presenta al artista parodiando arias de óperas con el

⁷³ La acción performática fue realizada en el Hospital Salvador, lugar donde el artista acudió para ser enyesado en tres ocasiones distintas que reflejaron los tres momentos de la acción: “El llamado”, donde Leppe se enyesa dejando al descubierto sus pechos, “El rechazo” donde una forma triangular cubre su sexo y finalmente “La indiferencia” donde el artista deja al descubierto su abultado abdomen.

cuerpo enyesado, el rostro grotescamente maquillado y la boca violentamente abierta (figura 5.43). Esta narrativa visual se acentúa gracias a la saturación cromática de los fondos de pantallas (blanco, azul y rojo) y a la superposición de imágenes, narrativa que infringe el discurso y la estética imperante en los medios televisivos a inicios de los ochenta ⁷⁴. Este tríptico de imágenes y sonidos reproducidos en multicanal ⁷⁵ nos propone lecturas cruzadas que Nelly Richard constató afirmando que:

La presentación de los yesos en el cuerpo impostado (por ti) de las cantatrices sincroniza la escena operática con la escena hospitalaria, en la frecuencia del grito (salvaje en los hospitales, domesticado en la ópera) (1980, pág. 75).

Desde esta lógica, el cuerpo de Leppe se apodera de la pantalla exhibiendo su propia ambigüedad y desborde, situación que es confrontada por la imagen de su madre, quien desde un cuarto monitor interpela a su primogénito desde pasajes biográficos.

Por su parte, la condición objetual de los televisores, estatuida por Nam June Paik y Wolf Vostell, se acentúa a partir de las mesas de apariencia hospitalarias que el artista utiliza como peana, condición que pone de relieve el carácter escultórico-objetual del receptor televisivo (figura 5.44).

Esta nueva condición objetual del televisor fue entendida en los ochenta como una modalidad de la video instalación, al igual que la escenificación de los registros performáticos.



5.43

Carlos Leppe (1952-2015)
Las Catarrices
1980.
Video color multicanal, 4 monitores y 4
reproductores;
Galería Sur, Santiago, Chile.

Fuente imágenes:
© Archivo Carlos Leppe, Galería D21



5.44

Carlos Leppe (1952-2015)
Sala de espera
1980.
Vista instalación, video color multicanal, 4 monitores
y 4 reproductores, mesas y tubos fluorescente,
dimensiones variables;
Galería Sur, Santiago, Chile.

Fuente imagen:
© Archivo Carlos Leppe, Galería D21

⁷⁴ En 1978 el régimen militar firmó el decreto que autorizó el uso de la norma NTSC en el país, situación que permitió la importación de televisores y la incorporación de la norma por parte de los canales. Ese mismo año el Festival de Viña del Mar fue el primer programa emitido en color.

⁷⁵ En su texto “La instalación como hipermedio” (1995) Eugeni Bonet señala que la reproducción en multicanal busca generar diferencias, similitudes, confrontaciones y comparaciones entre las diversas secuencias emitidas.

La segunda parte de la instalación *Sala de Espera* la constituye la fotografía de la intervención lumínica hecha por Leppe en la casa de su madre, la proyección de una fotografía de niño del artista con su madre y la disposición de un conjunto de bultos hechos de tierra y envueltos en plásticos, en clara alusión a los cuerpos exhumados en dictadura. La instalación concluye con un quinto televisor transmitiendo un discurso papal, tras el cual el artista ubicó un volumen de barro que se asemeja a un televisor, en cuyo interior se ubicó, a modo de animita, una figura de la virgen (figura 5.45).



5.45

Carlos Leppe (1952-2015)
Sala de Espera
1980.

Vista instalación, televisor, plinto, barro, figura religiosa, tubos fluorescentes y letras en neón;
Galería Sur, Santiago, Chile.

Fuente imágenes:
© Archivo Carlos Leppe, Galería D21

Cerrando el conjunto, se observa el título de la obra hecho en letras de neón, dispositivo que dialoga formalmente con un conjunto de tubos fluorescentes instalados aleatoriamente en el espacio.

A través de este desbordante ambiente luminoso, el artista

corrompe las limpias estructuras lumínicas de Dan Flavin para evocarnos la condición sórdida y precaria de los espacios de reclusión (hospitalaria y carcelaria).

Sala de Espera es una instalación donde el cuerpo flagelado es expuesto en el espacio, mediado por el registro audiovisual. En consecuencia, podemos afirmar que lo corporal se hace reiterativo y secuencial invadiendo el espacio de exhibición a partir de imágenes y sonidos, que escenifica el drama de un cuerpo insubordinado, cuerpo que a su vez evidencia la violencia corporal impuesta por el contexto autoritario. Finalmente, esta video instalación da continuidad a los procesos de exploración tecnológica, a través de una obra que pone el yo biográfico en diálogo con la contingencia política.

5.3.2. Lo Entrópico

El término entropía⁷⁶ (Del gr. ἐντροπή entropé 'cambio', 'giro') desde el campo de la física hace referencia a la «medida del desorden de un sistema. Una masa de una sustancia con sus moléculas regularmente ordenadas, formando un cristal, tiene entropía mucho menor que la misma sustancia en forma de gas con sus moléculas libres y en pleno desorden.» (Real Academia Española, 2014). A la luz de esta definición, podemos señalar que la noción de entropía alude a un patrón de medida que permite determinar el grado de orden (baja entropía) y desorden (alta entropía) existente en un sistema natural, social o tecnológico. Asimismo, la entropía se relaciona con la noción de cosmos (orden, ratio y logos) y caos (anarquía, azar e

⁷⁶ El físico alemán Rudolf Clausius (1822-1888) introdujo el término entropía en 1850 como parte de su segunda ley de la termodinámica.

incertidumbre), en tanto principios que regulan el propio devenir del universo.

En consideración a estas primeras aproximaciones semánticas nos centraremos en entender como la noción de entropía es entendida en el campo de las artes visuales y específicamente a partir de las prácticas que responden a un régimen instalativo.

A mediados de los años sesenta, Robert Smithson propuso la existencia de espacios entrópicos⁷⁷ que apelan a una estética del caos. Esta estética se opuso a la estética formalista del momento, la cual busca someter el caos a un orden Gestáltico⁷⁸.

Esta nueva dimensión de lo entrópico se sustenta en lo subjetivo, lo antiformal y lo disperso; ideas que quedan evidenciadas por Robert Smithson en su *site specific Partially Buried Woodshed* (1970). Mediante esta obra, el artista develó el ritmo entrópico de la naturaleza, el cual actúa a través del desgaste y la ruina, contraviniendo el afán constructivo del hombre, con el fin de imponer un impulso destructivo que acontece en el paisaje.

En igual periodo, Robert Morris reflexionaba sobre la escultura a partir de los materiales y la condición azarosa de estos en el espacio. Para el artista, la práctica escultórica estaría definida: «[...] por el uso de materiales no rígidos (lonas, fieltros, plomo líquido, caucho, cuerdas) en cuya configuración final ya no intervendría la preconcepción sino simplemente las leyes de la gravedad, la indeterminación y el azar.» (Guasch, 2009, pág. 168). Es en este contexto que Morris creó la pieza *Project*

⁷⁷ En 1966 Robert Smithson escribió el artículo *La entropía y los nuevos monumentos*, texto publicado en la edición de junio de la revista *Artforum*. A través de este escrito el artista establece una lectura del arte minimalista a partir de los principios de la entropía.

⁷⁸ En 1971 Rudolf Arnheim publicó su texto *Entropy and Art: An essay on disorder and order*, escrito a partir del cual el autor pone en relación orden y caos, en tanto condición necesaria para comprender la estructura de una obra y las relaciones que esta establece entre las partes y el todo.

Altered Daily (1969), pieza mediante la cual se establece un principio de “dispersión antiformal” que sustituye el orden y la estructura compositiva por un principio de entropía y transitoriedad. En la lógica del artista, la obra se entiende como una acción procesual pensada y realizada en función del espacio; donde el objeto desaparece en favor de la presencia física del material en su potencial disponibilidad.

En respuesta a esta revisión de lo entrópico, nos proponemos examinar la obra *Paisaje* (1983) del artista Francisco Brugnoli, instalación que desde su estética entrópica busca reestablecer un orden formal y semántico al interior de la obra.

5.3.2.1. Francisco Brugnoli: Paisaje (1983)

En un escenario de reactivación de las jornadas de protesta como resultado de la crisis económica y social, Francisco Brugnoli exhibió en el año 1983 su instalación *Paisaje* en la Galería Sur⁷⁹. A través de esta obra, Brugnoli ocupó el espacio a partir de materiales (restos de alfombras y maderas encontradas) y objetos (figuras de yesos) de clara connotación residual. La condición entrópica del conjunto es abordada desde una lógica pictórica que asume la noción de paisaje en tanto modelo de apreciación y entendimiento del territorio/ciudad en su dimensión política, social y cultural. Es de igual forma a partir de la noción de paisaje que el artista reorganiza y resignifica los elementos presentes en el espacio. Al respecto Ivelic y Galaz señalan: «Esta recuperación socio-antropológica del desecho, del objeto gastado y en franco deterioro, reafirmó su rechazo a cualquier manipulación transable o mercantil de su trabajo e

⁷⁹ Esta obra formó parte de la exposición Paisaje Brugnoli-Errázuriz muestra bipersonal en la cual participó la artista Virginia Errázuriz.

igualmente, a la idea de permanencia en el sentido de obra coleccionable o atesorable.» (Ivelic & Galaz, 1988, pág. 164).

La instalación⁸⁰ está organizada, en un primer plano, a partir de una estructura hecha con listones de maderas encontradas y cordel de plástico. Bajo esta precaria construcción se encontraban bustos de yeso de orden clásico apilados junto a otras figuras y restos de objetos. En igual plano, pero en la esquina opuesta, observamos los restos de moldes hechos a una pelota de plástico multicolor. En el centro de la instalación Brugnoli instaló trozos de alfombra dispuestos alternadamente sobre un plástico pintado dorado. En el fondo de la sala, el artista ubicó un tablero de madera, el cual pintó de un intenso rojo bermellón. Mediante esta limpia estructura *suprematista* el artista domina y organiza este espacio pictórico. Finalmente, Brugnoli cuelga ante este tablero un conjunto de bombillas que iluminan cenitalmente la escena, acción que de algún modo acentúa el barroquismo de los dorados pliegues, que emanan del plástico colgado en el fondo de la sala.

En el marco de esta revisión, se hace interesante atender al catálogo editado para la muestra por la Galería Sur, en él aparecen dos portadas del diario Las Últimas Noticias correspondientes a los años 1966 y 1983. La primera imagen muestra la Feria de Arte del Parque Forestal, la segunda da cuenta de la escalada de violencia que sacude el país (figura 5.46). Al relacionar estas imágenes con el gesto recolector de Brugnoli, el propio artista nos comenta que estos son: «hechos concretos de la vida, recogidos [...] a partir de fotografías de



5.46

Arte & textos, Paisaje / Brugnoli / Errázuriz
1983.

Ilustraciones interiores del catálogo
Galería Sur, Santiago, Chile.

Fuente imágenes:
Catálogo Galería Sur,
Centro de Documentación de las Artes

⁸⁰ Es importante mencionar que pese a la existencia de una única fotografía de la instalación se logró proponer una descripción de la obra.

prensa, a partir de noticias de periódicos y [...]de cosas encontradas también, lo que la gente dejaba abandonado como huella de su presencia» (F. Brugnoli, comunicación personal, 23 de agosto de 2016). Estas huellas fotográficas, junto a los materiales y objetos dan cuenta de un remanente histórico, que el artista reconfigura una y otra vez, poniendo en valor la condición efímera y móvil, por sobre la condición eterna y estable de la misma.

A través de esta instalación, Brugnoli somete la alta entropía de los materiales y objetos a una lógica de orden que apela a una teatralidad que pone en evidencia la precariedad de un momento fugaz. Brillos y opacidades emergen de este trabajo dando forma a un paisaje residual que evidencia, bajo los destellos del consumo, la fragilidad de un modelo económico, que tras el boom precarizó la vida de muchos chilenos (figura 5.47).



5.47

Francisco Brugnoli (n.1935)
Paisaje,
1983.

Instalación, diversos materiales, dimensiones variables;
Galería Sur, Santiago, Chile.

Fuente imagen: catálogo *Cirugía Plástica* (1989)

A través de esta lectura se evidencian las discordancias de una «sociedad que oculta sus contradicciones en el esplendor de las

apariencias.» (Ivelic & Galaz, 1988, pág. 166). Falso esplendor que el artista maquilla, mediante pátinas doradas que cubren los desechos de una sociedad enajenada ante el consumo.

Finalmente, a través de esta instalación, Francisco Brugnoli buscó establecer un orden en medio del caos que nos propone la realidad. Un orden que regula el grado de entropía no solo de los elementos presentes en esta instalación, sino también del espacio y como este es percibido. Del mismo modo, la obra deja lugar a la transitoriedad y mutabilidad a través de una “dispersión azarosa” de objetos. Esta acción pone en evidencia las ruinas de un cuerpo que reclama un espacio de lectura y de resignificación, a la luz de la contingencia y el devenir histórico.

5.3.3. Lo Cifrado

La criptografía (Del gr. *kryptós* 'oculto' y *graphos* escribir) hace referencia al «arte de escribir con clave secreta o de un modo enigmático.» (Real Academia Española, 2014). Actualmente la criptografía se conoce como el estudio de los procesos de cifrado y descifrado de mensajes mediante un sistema de claves ⁸¹. A través de este método de escritura, se busca resguardar el secreto comunicativo entre un emisor y un receptor, asegurando la veracidad e integridad del mensaje.

La historia de la criptografía se remonta a los griegos y al trabajo realizado por Polybios, historiador que creó en el siglo II a.C. el primer sistema de cifrado conocido como el “Tablero de Polibio”. Por su parte en Roma Julio Cesar creó un método de

⁸¹ En paralelo a la criptografía existe el Criptoanálisis, campo de estudio relacionado al proceso de análisis del cifrado y descifrado de mensajes sin un sistema de claves. Esta área del conocimiento se vincula, actualmente, a las matemáticas y la informática a partir del uso de algoritmos.

encriptación llamado el “Cifrado Cesar”, el cual le permitía al general comunicarse con sus soldados en el frente de batalla. Este modelo se basaba en el alfabeto latino y en el desplazamiento de sus letras, acción que generaba un mensaje totalmente ilegible.

Durante el siglo XX y dentro los sistemas cifrados más conocidos podemos mencionar “Enigma”, una máquina creada en 1918 por el ingeniero alemán Arthur Scherbius. Esta máquina fue incorporado a la armada alemana, convirtiéndose en una herramienta de espionaje durante la Segunda Guerra Mundial.

A partir de esta revisión preliminar se hace inevitable pensar lo cifrado a partir de las prácticas conceptuales que dominaron la escena artística desde fines de los sesenta y setenta. Al respecto, debemos pensar el arte conceptual como una respuesta radical a la propia desmaterialización de la obra. Al respecto, Lucy Lippard nos señala: «Para mí el arte conceptual significa una obra en la que la idea tiene suma importancia y la forma material es secundaria, de poca entidad, efímera, barata, sin pretensiones y/o “desmaterializada.» (Lippard, 2004, pág. 8).

Esta supremacía de la idea por sobre la condición material, del conceptualismo anglosajón, nos llevará a entender la obra como un enunciado cifrado de carácter tautológico, donde el espectador se ve enfrentado a un constructo intelectual presto a ser descifrado.

Por su parte, las prácticas conceptuales surgidas en Latinoamérica a fines de los sesenta, se nutren de un contexto político marcado por los regímenes dictatoriales y las reivindicaciones sociales. En este sentido, la acción *Tucumán Arde* (1968) es un claro ejemplo de cómo el acontecer político y social determina las lecturas ideológicas que hacemos de un

espacio. Lecturas que en Chile son compartidas por las obras realizadas por la escena de “avanzada” desde fines de los setenta. En un contexto de censura y autocensura, los trabajos de la avanzada politizaron el espacio, a partir de obras hipercodificadas que narran lo indecible, lo irrepresentable a través de imágenes y acciones cifradas.

A la luz de lo expuesto, examinaremos la instalación *Lónquen 10 años* (1989), obra realizada por el artista Gonzalo Díaz. A través de esta obra, abordaremos lo cifrado en tanto categoría de análisis que nos permite entender la construcción de un espacio cifrado. Dicho espacio se sustenta en un hecho político que es releído diez años después desde una clave conceptual y crítica, que apela a un espectador ilustrado y participante.

5.3.3.1. Gonzalo Díaz: Lonquén 10 años (1989)

El año 1989 estuvo marcado por hechos políticos relevantes que definieron nuevas coordenadas geopolíticas, que marcaron las relaciones internacionales⁸². En este contexto y a meses del plebiscito que puso fin a la dictadura cívico-militar, Gonzalo Díaz realizó la instalación *Lonquén 10 años*, trabajo exhibido en la Galería Ojo de Buey. La obra toma como referencia el primer caso de detenidos desaparecidos, constatado en el país y conocido como el caso Lonquén⁸³.

⁸²El año 1989 es recordado por la caída del Muro de Berlín (noviembre) y la Cumbre de Malta entre los presidentes George H. W. Bush y de Mijail Gorbachov (diciembre).

⁸³ El caso alude a quince campesinos muertos en 1973, cuyos cuerpos fueron encontrados cinco años después en la localidad de Lonquén en las cercanías de Santiago. El hallazgo de los cuerpos fue producto de la confesión hecha por un hombre a un sacerdote católico. La Vicaría de la Solidaridad toma el caso y lo lleva ante los tribunales, organismo que mediante un ministro en visita esclareció los hechos determinando que los inculpados eran uniformados. Ante esta situación el caso pasó a los tribunales militares donde fue sobreseído en virtud de la Ley de Amnistía de 1978. Entre las fuentes tomadas por el artista en torno a este hecho están los artículos de prensa de la época y el libro del abogado Máximo Pacheco, *Lonquén* (1980).

La instalación estaba compuesta, en una primera parte, por catorce cuadros de madera, lacados en negro, dispuestos perimetralmente en la sala. Al interior de estos se montaron hojas de papel lija gris, que fueron protegidas por vidrios serigrafiados con el texto: “En esta casa el 12 de enero de 1989, le fue revelado a Gonzalo Díaz el secreto de los sueños.”, paráfrasis creada por Díaz a partir de un extracto de la carta escrita por Sigmund Freud a su amigo médico Wilhem Fliess.⁸⁴

La condición objetual y seriada de los cuadros en la instalación se acentuó con la presencia de lámparas de bronce colocadas en la parte superior de cada marco. De igual forma, contribuye a esta condición, las pequeñas repisas de madera encajadas en cada moldura en la zona inferior derecha. Sobre estas repisas, Díaz colocó vasos de vidrio con agua y a medio llenar. Por su parte, la disposición de cada cuadro consideró en su parte inferior números romanos hechos en bronce que organizan la secuencia de estos cuadros/módulos a partir de la estructura narrativa del *Vía Crucis* (figura 5.48). Esta narrativa, en voz del artista, emerge de manera fortuita resolviendo un problema formal al interior el espacio.

La segunda parte de esta obra estaba compuesta por una estructura de madera y fierro que soportaba, a modo de gavión, tres metros cúbicos de piedras de río, numeradas con plantillas y pintura blanca. En la parte superior de este andamiaje, el artista instaló un delgado tubo de argón que unía la estructura descrita



5.48

Gonzalo Díaz (n.1947)
Lonquén 10 años (detalle)
1989.
Instalación, marcos de madera, papel lija, vidrio,
serigrafía, lámpara y números de bronce y vasos de
vidrio y agua.
32,5 x 37,5 x 64 cm.;
Galería Ojo de Buey, Santiago, Chile.

Fuente imagen:
© Archivo Gonzalo Díaz.

⁸⁴En la carta fechada el 12 de junio de 1900, Freud le pregunta a su amigo sobre la posibilidad de colocar una placa de mármol en el palacio-hotel Bellevue con el siguiente enunciado “En esta casa el 24 de julio de 1895, le fue revelado al Dr. Sigmund Freud el secreto de los sueños.” Dicho enunciado hace referencia al sueño “La inyección de Irma”, episodio que permitió a Freud realizar por primera vez el análisis de un sueño, sentando las bases metodológicas plasmadas en su libro *La interpretación de los sueños* (1899). Díaz introduce en el texto parafraseado la fecha de inauguración de la exposición y su nombre.

al techo de la sala (figura 5.49). A través de esta estructura de apuntalamiento, Díaz intenta evocar el sitio del hallazgo y como este fue clausurado para silenciar el horror y la impunidad de lo ocurrido⁸⁵.



5.49

Gonzalo Díaz (n.1947)
Lonquén 10 años (detalle)
 1989.
 Instalación, cuarterones de madera, 200 piedras de río
 y neón azul,
 330 x 220 x 160 cm.;
 Galería Ojo de Buey, Santiago, Chile.

Fuente imagen:
 © Archivo Gonzalo Díaz

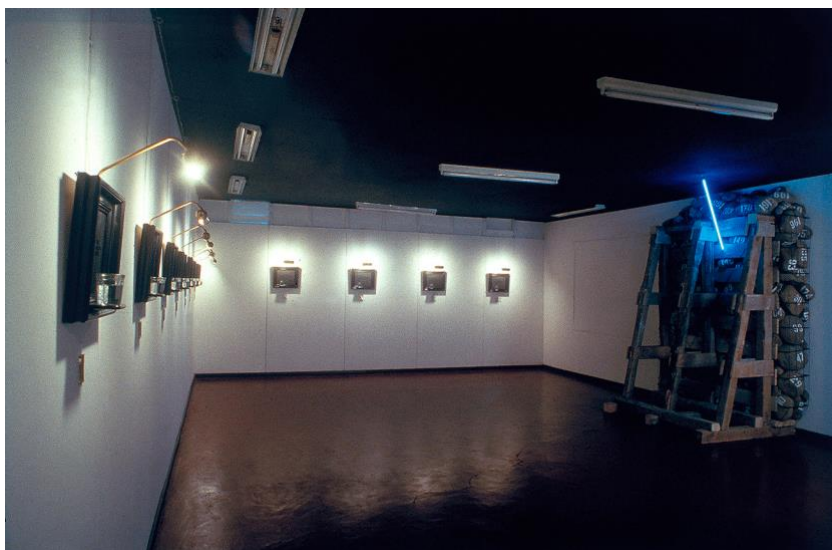
A partir de lo expuesto, podemos constatar la condición crítica de *Lonquén 10 años*, situación que nos hace entender esta pieza como una instalación cifrada. De ser así pensamos en un posible espectador instruido en descifrar las claves interpretativas de una obra que elude la condición ilustrativa de un hecho.

Al respecto, Pablo Oyarzún atiende a estas lecturas de la instalación señalando: «Sin embargo, la total obviedad de la referencia, que se proclamaba ya desde el título, no rimaba con la áspera dificultad del desciframiento de lo allí expuesto.» (2003, pág. 87). En este sentido, la instalación se transforma, más allá de las referencias, en un espacio enigmático cuyo

⁸⁵ Finalmente, la instalación concluye con una acción performática realizada por Gonzalo Díaz el último día de exhibición. Ese día el artista ingresó con un carro provisto de un martillo dorado y una cámara polaroid. Díaz se detiene ante cada cuadro /estación para nombrar a los campesinos muertos. Acto seguido rompió con el martillo el vidrio del cuadro y el vaso. Finalmente, el artista registró la destrucción mediante una fotografía que depositó ante cada cuadro.

espesor simbólico deber ser dilucidado. Este espesor responde a una «hipercodificación de los enunciados según claves disfrazadas que necesitan de una arqueología compleja en sus rastreos y excavaciones para desenterrar las significaciones prohibidas» (Richard, 2014, pág. 20).

Significados que emanan de la revelación de un secreto/sueño que permite restituir un hecho inefable que nuestra memoria histórica guarda. Asimismo, constatamos que su puesta en escena responde a una lógica, donde la galería se transforma en un espacio ritual, que se vale de una objetualidad cuya carga simbólica oculta la mentira oficial ante un hecho difícilmente representable (figura 5.50).



5.50

Gonzalo Díaz (n.1947)
Lonquén 10 años (detalle)
1989.

Instalación, marcos de madera, papel lija, vidrio, serigrafía, lámpara y números de bronce, vasos de vidrio, agua, cuarterones de madera, 200 piedras de río y neón azul, 330 x 220 x 160 cm.;
Galería Ojo de Buey, Santiago, Chile.

Fuente imagen:
© Archivo Gonzalo Díaz



6. INSTITUCIONALIZACIÓN DE LA INSTALACIÓN (ARTE) EN CHILE 1990 - 1999



Nury González (n.1960)

Historia de cenizas (detalle),

1999.

Instalación, 117 fardos de huaipe, vidrios impresos y texto cosido,
dimensiones variables;

Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile.

Fuente imagen:

© Archivo Nury González.

6.1. La restauración institucional: la transición democrática

La “Transición democrática”¹ se inició con los gobiernos demócratacristianos de Patricio Aylwin Azócar (1990-1994) y Eduardo Frei Ruiz-Tagle (1994 - marzo 2000).

El 11 de marzo de 1990, asumió el gobierno Patricio Aylwin Azócar siendo investido en la ciudad de Valparaíso, nueva sede del poder legislativo. Con esta elección se puso fin a diecisiete años de Dictadura Cívico-Militar, marcando el inicio de un nuevo periodo regido por la constitución heredada y un poder militar omnipresente. En este sentido, la inamovilidad de Augusto Pinochet como Comandante en Jefe del Ejército tensionó los primeros años de este modelo de “democracia protegida”.

El gobierno de Aylwin contó con el apoyo de la Concertación de Partidos por la Democracia², coalición de centro izquierda que obtuvo la mayoría de escaños en el Congreso Nacional, situación que dio al gobierno el sostén necesario para retomar el camino democrático interrumpido por el golpe militar. Este primer periodo tuvo que lidiar durante un largo tiempo con los enclaves autoritarios amarrados por la constitución de 1980. Ejemplo de esto fue la incorporación de los senadores designados³, los cuales conformaron, al interior del congreso, la bancada militar, instancia que buscó resguardar el modelo

Contexto internacional

1990

Se dio inicio al Proyecto Genoma Humano en el cual participaron investigadores americanos y europeos.

Invasión a Kuwait por parte de Irak, se inicia la Guerra del Golfo.

Carta de París, declaración con la que se puso fin a la Guerra Fría.

1991

Se disolvió el pacto de Varsovia poniendo fin al liderazgo de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS).

Se creó el MERCOSUR, organismo de integración económica en el que participan Argentina, Brasil, Uruguay y Paraguay.

Se inició el proyecto científico Biosfera II el mayor ecosistema creado para investigar las relaciones entre el hombre y su medio.

1992

Se firmó el Tratado de Maastricht, acuerdo fundante de la Comunidad Europea.

El presidente peruano Alberto Fujimori llevó a cabo un autogolpe a través del cual intervino el poder legislativo y judicial.

Se inauguró la Exposición Universal de Sevilla.

¹ El periodo de “Transición democrática” para algunos investigadores se inicia con la derrota de Pinochet en el plebiscito del 5 de octubre de 1988. Para otros, se inicia con el gobierno de Patricio Aylwin. Por su parte, el fin de este periodo se establece para algunos con la detención de Pinochet en Londres el 16 de octubre de 1998 y para otros concluye con la modificación de la Constitución de 1980 hecha bajo el gobierno de Ricardo Lagos (2000-2006).

² El conglomerado integrado principalmente por el Partido Demócrata Cristiano, Partido Por la Democracia, Partido Socialista y Partido Radical Social Demócrata.

³ La bancada de senadores designados estaba compuesta por cuatro ex comandantes en jefe, dos ex ministros de la Corte Suprema, un ex Contralor General de la República, un ex ministro de estado y un ex rector de una universidad estatal.

político y económico impuesto por la dictadura; impidiendo el establecimiento de una democracia plena. Frente a este escenario, se comienza a gestar una nueva manera de entender la labor parlamentaria conocida como “democracia de los acuerdos/consensos”, instancia que permitió a la Concertación gobernar con los partidos de derecha, logrando acuerdos que permitieran no solo democratizar las instituciones sino también subordinar el actuar de los militares a un ejercicio profesional alejado del campo político (figura 6.1).



6.1

Saludos entre Patricio Aylwin el Gral. Augusto Pinochet, 1990. Registro fotográfico; Congreso Nacional, Valparaíso, Chile.

Fuente imagen: https://bcn.cl/historiapolitica/resenas_parlamentarias/wiki/Patricio_Aylwin_Az%C3%B3car

6.1.1. Las tensiones políticas del nuevo gobierno

Las fricciones entre el nuevo gobierno democrático y el todavía presente poder militar no se hicieron esperar. El emblemático caso de los “pinocheques”⁴ generó uno de los episodios más complejos iniciados en el periodo de transición. Ante la investigación judicial del ejército se efectuaron dos maniobras militares de intimidación que tensionaron el ambiente; nos referimos al “Ejercicio de Enlace” (1990) y el “Boinazo” (1993). Otro hecho que complejizó las relaciones cívico-militares fue la puesta en marcha de las “Leyes Cumplido” disposición legal a partir de la cual se buscaba rebajar sentencias a personas acusadas de participar en actos terroristas durante la dictadura.

Sin lugar a dudas, el episodio que mayor tensión generó al gobierno concertacionista fue la detención de Augusto Pinochet⁵

⁴ El hecho implicaba a Augusto Pinochet Hiriart el hijo mayor del Gral. Pinochet a quien el ejército había girado tres cheques por la venta fraudulenta de una empresa de armas perteneciente al propio organismo. Este hecho fue investigado por una comisión parlamentaria quien entregó los antecedentes a tribunales, quienes sobreesayeron la causa en 1995 a petición del presidente de la época Eduardo Frei Ruiz-Tagle.

⁵ Meses antes, Pinochet había dejado la comandancia en jefe del ejército para convertirse en el primer senador vitalicio, cargo estatuido en la constitución de 1980 y que el ex general ostentó por cuatro años pese a las acusaciones y desafueros sufridos.

en Londres (1998). La detención fue llevada a cabo por el juez español Baltazar Garzón, quien dictó una orden de detención internacional contra él por actos de genocidio y terrorismo contra ciudadanos españoles.

A más un año de la detención en Londres, el primer ministro británico Jack Straw decidió dejar en libertad a Pinochet, quien regresó al país el 3 de marzo del 2000. En el país es desaforado y procesado por los tribunales aludiendo causas de secuestro y asesinato. Dos años después, estas acusaciones fueron sobreseídas, situación que motivó la renuncia de Pinochet a su cargo de senador, acción que puso fin al poder simbólico del dictador.

La presencia impune de los militares y sus colaboradores civiles tuvo su correlato en los grupos de extrema izquierda que siguieron actuando en democracia. Un caso particular es el Frente Patriótico Manuel Rodríguez FPMR, brazo armado del partido comunista, que comenzó sus funciones en 1983 y que en 1986 realizó el fallido atentado contra Pinochet.

Con la vuelta a la democracia, estos grupos mantuvieron su accionar violento pese al nuevo escenario que vivía el país. Al respecto, el historiador Álvaro Soto señala la confianza del gobierno de Aylwin ante el actuar de estos grupos:

Se tuvo la confianza, y en algunas ocasiones la certeza, de que aquellos que habían utilizado la violencia contra Pinochet, se incorporarían a la vida democrática o volverían a sus casas. Pero no fue así, la frustración generada por la forma en que se estaba llevando a cabo la transición hizo que los violentos continuaran su actividad. (Carmona, 2017, párr. 17)

Estos grupos criticaban el proceso de transición viendo en él un

Contexto internacional

1993

Asumió la presidencia de Estados Unidos Bill Clinton.

Checoslovaquia se dividió dando origen a la República Checa y Eslovaquia.

En la Universidad John Washington consiguieron clonar por primera vez genes humanos.

1994

Nelson Mandela fue elegido presidente de Sudáfrica poniendo fin al *Apartheid*.

Se inauguró el Eurotúnel uniendo, a través del Canal de la Mancha, Francia y Reino Unido.

Yasir Arafat, Isaac Rabin y Shimon Peres recibieron el Premio Nobel de la Paz por sus contribuciones a resolver el conflicto palestino-israelí.

1995

Se creó el DVD (Disco de Video Digital) como dispositivo de almacenamiento de datos.

Fue asesinado en Tel Aviv el primer ministro israelí Isaac Rabin.

Comenzó a funcionar el acuerdo Schengen en el contexto del espacio comunitario europeo.

continuismo del modelo económico y social dejado por la dictadura. El actuar del FPMR durante los primeros años tensionó el ambiente político. Emblemáticos fueron los atentados al comandante en jefe de la Fuerza Aérea y ex miembro de la Junta Militar Gustavo Leigh (1990), el secuestro de Cristian Edwards del Río (1991), hijo de Agustín Edwards Eastman dueño del emblemático diario El Mercurio y el atentado y muerte del senador e ideólogo de la dictadura Jaime Guzmán, ocurrido el 1 de abril de 1991.

El actuar de este y otros grupos respondieron a un sentimiento de impunidad y de promesas no cumplidas, situación que de algún modo se revirtió al asumir, como sociedad, el compromiso de aclarar los hechos acontecidos bajo dictadura.

6.1.2. Derechos humanos y deuda social

Los primeros gobiernos concertacionistas lograron responder a una de las principales demandas de la población civil de conocer lo sucedido en relación a los derechos humanos en el contexto de la dictadura de Augusto Pinochet. Con este objetivo se creó en 1990 la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación⁶, organismo que tuvo como principal labor aclarar los hechos ocurridos entre el 11 de septiembre de 1973 y el 11 de marzo de 1990. Mediante esta comisión se buscó alcanzar el «reconocimiento oficial (An- Erkennung) de la verdad de los crímenes, ya que por primera vez el gobierno declaraba públicamente las violaciones a los derechos humanos y le reconocía a los afectados su condición de víctimas.»

⁶ De esta comisión surgió el Informe Rettig, documento que fue entregado al presidente Aylwin el 8 de febrero de 1991, y en el cual se constataban los 2.296 casos de violación a los derechos humanos.

Contexto internacional

1996

Ian Wilmut del Instituto Roslin de Edimburgo logró la clonación de la oveja Dolly. (julio)

El presidente Jacques Chirac terminó con las pruebas nucleares en la polinesia francesa.

José María Aznar (PP) asumió como presidente de España tras 14 años de gobierno de Felipe González (PSOE).

1997

El Reino Unido traspasó el control de Hong Kong a la República Popular China tras medio siglo de dominio británico.

Se generó la Crisis Financiera Asiática.

En Kioto se firmó el protocolo de acuerdo de las Naciones Unidas en relación al cambio climático.

1998

Se inició la construcción de la estación Espacial Internacional ISS.

Hugo Chávez fue electo presidente de Venezuela.

Larry Page y Sergey Brin crearon en California la compañía Google Inc.

1999

Comenzó la Guerra de Kosovo, conflicto en el que se enfrentaron los ejércitos de la OTAN y Yugoslavia.

Se estableció el Euro como moneda única de la Unión Europea.

Bélgica aprobó el abandono de la energía nuclear y prohíbe la construcción de nuevas centrales.

(Ruderer, 2010, pág. 163). Este reconocimiento consideró no solo aclarar la verdad de lo acontecido, sino también proponer medidas compensatorias para las víctimas (figura 6.2).

En relación a la deuda social generada por la dictadura militar, la administración de Aylwin creó el Ministerio de Planificación y Cooperación (1990), instancia encargada de desarrollar las políticas sociales del periodo. De igual forma, puso en marcha el Fondo Solidario e Inversión Social FOSIS (1990), organismo enfocado en apoyar iniciativas que mejoran la calidad vida de los sectores más vulnerables.

Atendiendo a la problemática de los pueblos originarios se promulgó la Ley Indígena (1993), ordenanza cuyo fundamento es el reconocimiento, la protección, fomento y desarrollo de los pueblos originarios.

En el ámbito de la educación y como una forma de afrontar las nefastas políticas implantadas por el régimen militar⁷ se creó la Comisión Nacional para la Modernización de la Educación (1994) instancia que definió los lineamientos de una nueva política que buscó mejorar la calidad y equidad de la educación en el país⁸.

Por su parte y en el campo las políticas medioambientales, se creó la Comisión Nacional de Medio Ambiente (1994), entidad cuya finalidad fue establecer un marco regulatorio orientado al cuidado y cumplimiento de las normativas medioambientales.

En este punto, es interesante señalar la flexibilidad de esta



6.2

Entrega Informe Rettig al presidente Patricio Aylwin Azocar, 1991.

Registro fotográfico:
Palacio de la Moneda, Santiago, Chile.

Fuente imagen:
<https://www.lavoz.com.ar/galerias/patricio-aylwin-el-presidente-de-la-transicion-chilena>

⁷ El 10 de marzo de 1990 y a días de concluir la dictadura, Pinochet promulga la Ley Orgánica Constitucional de Enseñanza LOCE, ley cuyo pilar fundamental es la libertad de enseñanza y no el derecho a la educación.

⁸ Durante el gobierno de Eduardo Frei se aumentó la jornada escolar, se mejoraron las condiciones laborales de los profesores, se actualizaron los programas de estudio y se aumentó la inversión en infraestructura.

normativa durante el periodo estudiado, situación que respondió a un modelo económico que se sustenta en la explotación indiscriminada de los recursos naturales⁹.

Bajo el gobierno de Eduardo Frei Ruiz-Tagle y en el ámbito civil y jurídico se promulgaron las leyes de filiación (1998) disposición que promueve la igualdad ante la ley de los hijos nacidos fuera del matrimonio y la ley de igualdad jurídica entre hombres y mujeres (1999). De igual modo, durante el gobierno de Frei se inició la Reforma Penal, instancia que permitió modernizar la justicia a partir de un marco regulatorio que daba plenas garantías a las víctimas y los imputados.

6.1.3. Política exterior y economía

En materia de relaciones internacionales, los gobiernos de Aylwin y Frei incrementaron los acuerdos bilaterales rompiendo el aislamiento diplomático en el que estuvo el país por diecisiete años. En este ámbito, relevantes fueron los tratados de libre comercio¹⁰ suscritos por Chile y que permitieron abrir la economía al mundo.

La inserción del país en el contexto internacional se materializó de igual forma a través de la organización de dos reuniones internacionales; la VI Cumbre Iberoamericana (1996) y la II Cumbre de las Américas (1998). A través de estas reuniones de jefes de estado y gobernantes, se pudo observar el proceso de transición y los logros económicos alcanzados.

⁹ Casos polémicos en los cuales se puso a prueba la normativa fueron las centrales hidroeléctricas de Pangue y Ralco en sur de Chile y el polémico proyecto minero Pascua Lama.

¹⁰ Algunos de los organismos y países con los que Chile firmó tratados de libre comercio: Foro de Cooperación Económica Asia-Pacífico, APEC (1994), Tratado de Libre Comercio TLC Chile-Canadá (1996) Mercado Común del Sur MERCOSUR (1996), Acuerdo Marco de Cooperación entre Chile y la Comunidad Europea (1996), Tratado de Libre Comercio Chile-México (1998).

En el mismo campo internacional, Chile logró resolver los conflictos limítrofes pendientes con Argentina en relación a Laguna del Desierto (1994) y Campos de Hielo Sur (1998). En igual sentido, se buscó mejorar las relaciones diplomáticas con los países Latinoamericanos a partir de la integración del país al Grupo de Río¹¹.

En el campo económico, los gobiernos de la Concertación no cambiaron el modelo económico impuesto por la dictadura, sino que buscaron aprovechar los beneficios de este para implantar políticas sociales que favorecieran un crecimiento equitativo y sustentable. Esta nueva orientación de la economía buscó «mantener una baja inflación, un presupuesto equilibrado, una tasa de cambio competitiva y un déficit sostenible en la balanza de pagos» (Ramón, 2015, pág. 291). A partir de estas medidas, el país experimentó un crecimiento sostenido durante la década de los noventa gracias al incremento de las exportaciones y el incentivo a la inversión. Este positivo panorama macroeconómico permitió una reducción en la inflación y el desempleo, no así una mejora en la distribución de los ingresos; los cuales se concentraron en los grandes grupos económicos que desde este periodo mueven la economía. Al respecto, la Organización Internacional del Trabajo señaló en 1998 lo siguiente: «El mejoramiento de los grupos de ingresos bajos se ha debido fundamentalmente al aumento general del nivel medio de bienestar de la población vía crecimiento económico antes que a una distribución más equitativa de los beneficios del mismo. » (Ramón, 2015, pág. 294). En este sentido, los

¹¹ El grupo de Río es un organismo consultivo de carácter político, creado el 18 de diciembre de 1986 e integrado por los jefes de estado y gobiernos de América latina y el Caribe.

programas sociales iniciados por la Concertación mejoraron los índices de extrema pobreza, sin embargo, estos no impactaron en la clase media, la cual se empobreció bajo dictadura. La situación de este grupo, durante los gobiernos concertacionistas, siguió estando postergada padeciendo las consecuencias de un endeudamiento generado por un modelo crediticio desregulado.

La inversión pública a lo largo de la década de los noventa se centró en mejorar la infraestructura del país. Carreteras, aeropuertos y puertos fueron modernizados a través del sistema de concesiones a privados incentivadas desde el gobierno. Caso paradigmático de inversión privada en infraestructura fue el *retail* de las grandes tiendas departamentales. Estos grupos económicos cambiaron la cara de las ciudades en Chile a través de la construcción de monumentales centros comerciales conocidos como *Mall*. A través de estos templos del consumo se «sintetiza la combinación de consumo, paseo público y esparcimiento. Simbólicamente, el *mall* transmite la ilusión de que el consumo iguala y anula la desigualdad social» (Subercaseaux, 2006, pág. 200). De esta forma, se consolida una nueva forma de consumo que responde a nuestro heredado modelo económico.

El gobierno de Eduardo Frei termina con una tasa de desempleo del 10% y un crecimiento en números negativos como consecuencia de la Crisis Asiática (1998-1999). Bajo este escenario económico se realizaron las elecciones presidenciales las cuales dieron como ganador, en segunda vuelta, al abogado y economista Ricardo Lagos Escobar (figura 6.3). Con su elección se inicia el tercer gobierno concertacionista, instancia que tuvo que lidiar, en sus primeros años, con los efectos de la Crisis Asiática y con los casos de corrupción surgidos en su gobierno.



6.3

Ricardo Lagos Escobar junto al presidente de senado Andrés Zaldívar, Registro fotográfico, Congreso Nacional, Valparaíso, Chile.

Fuente imagen: <https://presidentes-de-chile.blogspot.com/2016/07/presidente-ricardo-lagos-escobar-2000.html>

6.2. El campo de las artes visuales en la era concertacionista

Los gobiernos de la Concertación a través de sus directrices en materia de cultura buscaron saldar la llamada “deuda con la cultura”, la cual era consecuencia del distanciamiento mutuo entre la dictadura y el mundo cultural. A través de los primeros gobiernos de la concertación se establecieron los cimientos de una política de estado para que fortaleciera el rol de la cultura en el desarrollo del país.

El retorno a la democracia en 1990 vuelve a poner el acento sobre el rol que debía tener el Estado en materia cultural. Los criterios que guiaron la intervención estatal en este período de transición democrática fueron principalmente garantizar la libertad de creación y de expresión, aceptar la autonomía de los procesos culturales frente al Estado, favorecer la igualdad de acceso a la cultura, reconocer, de hecho y legalmente, la diversidad de culturas y de identidades étnicas en el país, incentivar la descentralización en la producción y la gestión cultural, estimular la participación de los distintos sectores en la vida cultural y proteger y difundir el patrimonio material y simbólico de la nación. (Cea, 2012, pág. 1)

Ante la falta de una institucionalidad única, los primeros gobiernos de la concertación retomaron el papel protagónico del estado en pro del fomento del quehacer artístico y cultural, labor que en un primer momento se llevó a cabo desde la División de Cultura del Ministerio de Educación. En este punto, es importante contrastar las miradas dadas por los conglomerados al rol del estado en el campo cultural:

Los partidos de derecha no deseaban una intervención directa de parte del Estado, sino más bien que tuviera un rol subsidiario en el campo cultural, mientras los partidos de centro izquierda abogaban por la creación de un organismo público estable que tuviera como objetivo la

Instalaciones

1990

Francisco Brugnoli, *El cadáver Exquisito* Galería Ojo de Buey, Santiago.

Alicia Villareal, *Por el ojo de mi cámara*, Museo Nacional de Bellas, Santiago.

Virginia Errázuriz, *Marco real*, Museo Nacional de Bellas, Santiago.

Paulina Humeres, *Ignis, Aer, Terra, Acqua*, Galería Arte Actual, Santiago.

Nancy Gewölb, *Enjuagué sus manos*, Galería Casa Larga, Santiago.

Mario Soro, *La estética de la democracia*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.

Cecilia Vicuña, *Precario*, Exit Art Gallery, Nueva York.

1991

Juan Downey, *Rewe*, Kunsthalle Osnabruck, Osnabruck.

Gonzalo Díaz, *La declinación de los planos*, IV Bienal de Arte de la Habana, La Habana.

Nancy Gewölb, *Entregue la oreja*, Goethe Institut, Santiago.

1992

Francisco Brugnoli, *Luc Sur*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.

Nancy Gewölb, *Deje un deseo*, Sala el Farol, Valparaíso.

Carlos Altamirano, *Pintura*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.

coordinación de las acciones del Estado en el campo de la cultura. (Cea, 2012, pág. 1)

Ante estas dos miradas, los gobiernos concertacionistas optaron por fortalecer la labor del estado a través de la División de Cultura del Ministerio de Educación. Frente a esta decisión, los primeros gobiernos de la coalición tuvieron que lidiar con una orgánica cultural administrada por distintos ministerios ¹², situación que se transformó con el tiempo en el principal escollo al momento de pensar un modelo institucional orientado al fomento de la cultura y el arte.

6.2.1. La institucionalización de la cultura

Como una forma de enfrentar esta caótica situación, el presidente Patricio Aylwin creó la Comisión Asesora en Cultura (1990) encabezada por el sociólogo Manuel Antonio Carretón. Por su parte, el gobierno de Eduardo Frei conformó la Comisión Asesora Presidencial en Materias Artístico-Culturales (1997) presidida por el crítico de arte Milan Ivelic. Ambas comisiones evidenciaron la necesidad de crear una institucionalidad cultural orgánica que respondiera a las necesidades del país. En este contexto, se propuso la creación del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, órgano estatal:

[...] encargado de la elaboración, coordinación y gestión de los planes y programas tendientes al fomento, desarrollo y financiamiento de la libre creación artística en sus diversas manifestaciones y del patrimonio

¹² El gobierno de Patricio Aylwin recibió un conjunto de organismos gubernamentales sin conexión entre sí vinculados al quehacer cultural: División de Cultura del Ministerio de Educación, dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Departamento de Cultura del Ministerio Secretaría General de Gobierno, Consejo Monumentos Nacionales del Ministerio de Obras Públicas y Dirección de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores.

cultural, asegurando la participación de la ciudadanía, así como el pluralismo y la diversidad cultural de la sociedad chilena. (Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 1997, pág. 14)

Instancia que terminó siendo aprobada en 2003 bajo el gobierno de Ricardo Lagos, cimentando las bases de una orgánica estatal al servicio de la cultura.

Dentro de las iniciativas relevantes implantadas por los primeros gobiernos concertacionistas, podemos mencionar la creación del Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y de las Artes Fondart (1992), fondo concursable que buscó financiar proyectos de carácter individual o colectivo relacionados con el campo de la creación artística, la difusión cultural y la conservación del patrimonio. Este fondo permitió un desarrollo sostenido de la instalación (arte) en el medio local, profesionalizando los niveles de producción y difusión de esta práctica.

De igual forma, se exploraron nuevos mecanismos de financiamiento en el campo de la cultura. En este contexto, surgió la Ley de Donaciones Culturales (1990) instancia que estimulaba la participación del sector privado en el financiamiento de proyectos culturales. Asimismo, se creó el Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura (1993) ley que buscaba fortalecer la creación de proyectos vinculados a la difusión y promoción del libro y la lectura.

Por su parte y bajo el gobierno de Eduardo Frei, se instalaron los Cabildos Culturales (1999) iniciativa a través de la cual se buscó validar la voz de los ciudadanos a partir de diálogos comunales tendientes a diagnosticar la realidad cultural desde una mirada local. Dentro de los logros en infraestructura cultural, podemos mencionar el Centro Cultural Estación Mapocho (1994), antigua

Instalaciones

1993

Gonzalo Mezza, *Deshielo en Sevilla + Polo Sur*, Museo de Arte Contemporáneo, Universidad de Chile, Santiago.

Paulina Humeres, *Atlántico - Índico - Pacífico*, 45° Bial de Venecia, Italia.

Nury González, *De pies y manos*, Galería Gabriela Mistral, Santiago.

Gonzalo Díaz, *El Jardín del Artista*, Museo Juan Manuel Blanes, Montevideo.

1994

Gonzalo Mezza, *Al borde del S.XXI. Pinturas Digitales + transferencias*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.

Ximena Zomosa, *El grito en el cielo*, Centro Cultural de España, Santiago.

Alicia Villareal, *Fuera de caja*, Galería Gabriela Mistral, Santiago.

Cecilia Vicuña, *Ce'q'e Fragments*, Center for Contemporary Arts, Santa Fe Nuevo México.

Victor Hugo Bravo, *Apuntalamiento para una pintura repatriada*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.

1995

Gonzalo Mezza, *Via Internet América, Asia, Pacífico*, Museo de Arte Contemporáneo SP, Sao Paulo.

Paulina Humeres, *Movimiento*, Galería Arte Actual, Santiago.

Nancy Gewölb, *Retrate el sonido de tu nombre*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.

Ángela Riesco, *De quiebres y empachos*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.

Paulina Humeres, *Ignis*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.

Mario Soro, *El ejército(jo) de la docencia (2do acto)*, Galería Gabriela Mistral, Santiago.

Rosa Velasco, *Rosa blanca*, Galería Gabriela Mistral, Santiago.

Gonzalo Díaz, *Fabulas Amoraes de la Provincia*, Museo de Arte Moderno de Chiloé, Castro.

Gregorio Papic, *Duración indefinida*, Galería Gabriela Mistral, Santiago.

Carlos Altamirano, *Traslado de televisores*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.

estación de trenes construida en 1905 por el arquitecto chileno-francés Emilio Jecquier y transformada en un espacio cultural abierto a todas las expresiones del arte (figura 6.4). Este espacio es considerado el primer centro cultural creado tras el regreso a la democracia y un hito del rescate y conservación patrimonial.

6.2.2. Rompiendo el aislamiento artístico

Los primeros años de la transición democrática evidenciaron una puesta al día de la imagen del país en el contexto internacional. Un claro ejemplo de este anhelo fue la participación de Chile en la Exposición Universal de Sevilla (1992). Para esta exhibición, Chile presentó un pabellón diseñado por los arquitectos Germán del Sol y José Cruz Ovalle, cuya principal atracción fue un iceberg que pesaba sesenta toneladas y que fue trasladado por mar desde la Antártida hasta Sevilla.

La pieza fue presentada en el interior del pabellón a partir de una estructura refrigerada de aluminio y vidrio (figura 6.5). La grandilocuencia de esta puesta en escena fue creada por el escenógrafo Juan Carlos Castillo y los técnicos Cristian Grohnert y Eduardo de la Fuente¹³, y tuvo como finalidad instalar una imagen país donde primara la eficiencia y el pragmatismo de una economía que comenzaba a abrirse al mundo: «De esta forma, el iceberg actuaba simbólicamente como un dispositivo de congelamiento de la memoria política en beneficio de relaciones comerciales a escala global.» (Vidal, 2017, pág. 209). Este interés por posicionar la imagen de Chile en el exterior dio como resultado una pieza que atendía a las



6.4

Centro Cultural Estación Mapocho,
1994.
Registro fotográfico, vista exterior e interior del centro;
Santiago, Chile.

Fuente imagen:
<http://www.estacionmapocho.cl/centro-cultural/>



6.5

Juan Carlos Castillo, Cristian Grohnert y Eduardo
de la Fuente
Iceberg,
1992.

Estructura de contención del iceberg de aluminio,
vidrio y sistema de refrigeración;
dimensiones desconocidas;
Exposición Universal de Sevilla, España.

Fuente imagen:
<https://termofrio.cl/proyectos/proyecto/22>

¹³ Junto al proyecto de Juan Castillo se presentaron los proyectos de Gonzalo Díaz, Juan Downey y Gonzalo Mezza.

necesidades del mercado global, evidenciando la confiabilidad y seriedad de país. Del mismo modo, través de esta pieza se blanqueaba la historia reciente y sus conflictos no resueltos. Se apelaba a la idea de un país nuevo, donde la tecnología y el desarrollo económico eclipsaban la memoria.

Al igual que la Exposición Universal de Sevilla existieron otras iniciativas que buscaron, de manera más específica, posicionar la producción contemporánea en la escena internacional. En este contexto destacamos *Contemporary Art from Chile* (1991), exposición colectiva curada Sara Bercht y exhibida en *America Society* en New York. En ella participaron los artistas Gonzalo Díaz, Virginia Errázuriz, Gonzalo Mezza, Alicia Villarreal y Enrique Zamudio. El objetivo de esta exposición fue dar a conocer parte de la producción crítica y experimental surgida en la década de los ochenta, donde primaba la instalación como medio de producción. Dentro de las obras exhibidas se encuentra *Por el ojo de mi cámara* (1987), una instalación realizada por Alicia Villarreal y que consiste en la proyección de imágenes de objetos encontrados (espiral, lente, fragmento de un paraguas y tachuelas). De igual forma, la artista instaló estos objetos en las paredes de la sala. A través de esta instalación, Villarreal rehúye de toda poética con el fin de confrontar los modos de ver un objeto, esto es mediante su presentación y representación en el espacio (figura 6.6).

Otra instancia destacable de los primeros años de la Concertación fue la participación en la *IV Bienal de la Habana* (1991)¹⁴, muestra que reunió un grupo heterogéneo de obras



6.6

Alicia Villarreal (n.1957)
Por el ojo de mi cámara,
1987.
Instalación, objetos, 4 proyectores de dispositivos y
pedestales,
dimensiones variables;
Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.

Fuente imagen:
Catálogo, *Contemporary Art from Chile* (1991).

¹⁴ La primera versión de la Bienal de la Habana se realizó en 1984 y fue organizada por el Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam.

cuyo tema de reflexión se orientó a pensar procesos de colonización y neo-colonización, en el marco de las celebraciones de los quinientos años de la llegada de Colón al continente Americano (1492-1992).

El envío chileno a la bienal estuvo conformado por obras que marcaron el inicio de lo que se denominó “postdictadura”. Bajo este contexto, el artista Francisco Brugnoli presentó su instalación *Cadáver exquisito* (1990) pieza previamente exhibida en la Galería Ojo de Buey en Santiago. Brugnoli realizó una instalación que surgió del remanente de obras anteriores. Al respecto Nelly Richard señala:

Los desechos de trabajos anteriores (tablas, plásticos, ampollitas) citan el arte como empresa de resignificación de formas y materiales en tránsito de lecturas siempre inacabadas. La obra pone en desequilibrio combinaciones precarias que rechazan el peso muerto de lo concluyente o de lo definido. (Richard, 1990, pág. 5).

A través de esta reunión de materialidades y objetos diversos, Brugnoli «da lugar a lo que crece de lugar y se erige ella misma como no-lugar.» (Arqueros, 1990, pág. 21). Un no lugar que emerge como una escenografía de reflejos y luces que ocultan el naufragio¹⁵ de las ideas y de los discursos heroicos que han plagado nuestra historia (figura 6.7).

Dentro de la exposición revisionista que rescata la producción artística bajo dictadura mencionamos: *Historias recuperadas: Aspectos de Arte Contemporáneo en Chile desde 1982* (1993), en el Center for Latino Arts and Culture en New Jersey.



6.7

Francisco Brugnoli (n.1935)

Cadáver exquisito,

1990.

Instalación, objetos diversos,

dimensiones variables;

Galería Ojo de Buey, Santiago, Chile.

Fuente imagen:

http://www.portaldearte.cl/agenda/instalacion/2005/francisco_brugnoli.html

¹⁵ Francisco Brugnoli a través de la instalación *Cadáver Exquisito* establece una analogía con la obra de Théodore Géricault la *Balsa de la Medusa* (1819), por cuanto esta obra representa el fracaso de una empresa naviera.

La muestra fue curada por Julia P. Herzberg y reunió a un grupo de artistas representantes de la escena neovanguardista¹⁶ que supo lidiar con la censura imperante en el periodo. En relación a la muestra y sus artistas, Herzberg nos señala:

Historias Recuperadas, pretende reclamar, desenterrar, curar, recordar, y recobrar una historia que es privada y pública, individual y colectiva. Estos artistas han seguido expresando sus preocupaciones sociopolíticas en el periodo de la democracia. Los continuos cambios y tendencias que ocurren en sus obras afectan el modo en que interpretamos el arte que produjeron anteriormente, aunque las nuevas condiciones que ahora existen ofrecen nuevas posibilidades para reforzarlas y recontextualizarlas (Herzberg, 1993, pág. 32)

Es interesante como la curadora lee estas obras desde un nuevo contexto: la historia privada y pública, espacio reflexivo desde donde las obras se hacen cargo del nuevo escenario político. De igual modo es importante destacar cómo el lenguaje cifrado y el tema de la memoria se institucionalizaron, convirtiéndose en un sello característico de ciertas instalaciones realizadas en el periodo.

Este despertar cultural, experimentado a lo largo de este periodo, permitió de manera paulatina incrementar la participación de los artistas en exposiciones y eventos internacionales¹⁷. Es el caso de la participación masiva en la *Primera Bienal de Artes*

Instalaciones

1996

Gonzalo Mezza, *M@r. co. Sur*, 23° Bienal Internacional de Sao Paulo, Sao Paulo.

Mario Soro, *Comida de cuervos I*, Galería Gabriela Mistral, Santiago.

Alicia Villareal, *Almacén de la Educación*, Galería Gabriela Mistral, Santiago.

Carlos Montes de Oca, *The age of ideology*, Galería Gabriela Mistral, Santiago.

Ángela Riesco, *Santiguamiento de los maleficiados*, Museo de Arte Moderno, Castro.

Rainer Krause, *Paisajes marginales / Las listas*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.

Carlos Montes de Oca, *This is democracy*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.

Rosa Velasco, *Rosa blanca*, Galería Aníbal Pinto, Temuco.

Mónica Bengoa, *Campo Magnético*, Galería Gabriela Mistral, Santiago.

Mario Navarro, *The New Ideal Line (El Ekeko)*, Galería Gabriela Mistral, Santiago.

Iván Navarro, *La gran Lamapra*, Galería Gabriela Mistral, Santiago.

Claudia Missana, *Nada como la calle*, Galería del Cerro, Santiago.

Cecilia Vicuña, *Inside the visible*, The Whitechapel Art Gallery, Londres.

¹⁶ En la exposición participaron los artistas Carlos Altamirano, Claudio Bertoni, Francisco Brugnoli, Gonzalo Díaz, Arturo Duclos, Paz Errazuriz, Eduardo Garreaud, Nancy Gewöld, Juan Pablo Langlois, Lotty Rosenfeld y Enrique Zamudio. El catálogo creado para la muestra contó con ensayos de la curadora Julia P. Herzberg, de la historiadora Sol Serrano, del historiador Gaspar Galaz y de la crítica de arte Nelly Richard.

¹⁷ Otras exposiciones internacionales del periodo que contaron con la presencia de instalaciones fueron: *Prospect and Perspective: Recent Art from Chile* (1997), San Antonio Museum of Art, Texas, Estados Unidos, *Chile: Austria: ein Künstlerischer Dialog*, Landesgalerie Oberösterreich, Berlín, Alemania. (1999) y *Segunda Bienal de Artes Visuales del Mercosur* (1999).

Visuales del Mercosur (1997) un evento curado por el crítico de arte brasileño Federico de Moraes, quien propuso una bienal que no solo apelara a la integración cultural de los países integrantes del tratado, sino que también potenciara e instalara el trabajo de los artistas latinoamericanos. Al respecto el crítico afirma:

Desde los tiempos de la colonización europea, la marca principal de nuestra marginalización es la ausencia de América Latina en la historia del arte universal. Según una perspectiva metropolitana, nosotros, latinoamericanos, estaríamos condenados a ser eternamente una “cultura de repetición”, reproductora de modelos, no cabiéndonos fundar o inaugurar estéticas o movimientos que pudieran ser incorporados al arte universal. (Moraes, 1997, pág. 7)

A partir de esta afirmación, la representación chilena curada por Justo Pastor Mellado¹⁸ intentó evidenciar la diversidad de discursos presentes en el arte chileno y sus nexos con la escena internacional. Dentro de las instalaciones presentadas destacamos la *M@R.CO SUR 2* (1997) del artista medial Gonzalo Mezza. La obra estaba compuesta de dos partes; una ubicada en Usina do Gasômetro de Porto Alegre y la otra emplazada en el Mercado Público de la ciudad. Ambas instalaciones se encontraban interconectadas mediante una transmisión de vídeo en tiempo real (figura 6.8).

A través de esta transmisión el artista invitó al público asistente y virtual a proponer obras para estos espacios, las cuales fueron enviadas al email del artista y exhibidas en la web creada para el



6.8

Gonzalo Mezza (n.1949)
M@R.CO SUR 2,
1997.

Instalación, hielo, carbón, hipertexto, computadora,
internet, pintura digital y video,
dimensiones variables;
Gasômetro y Mercado Público, Porto Alegre, Brasil.

Fuente imágenes:
<http://www.mezza.cl/html/usina.html>
<http://www.mezza.cl/html/mercado.html>

¹⁸ En la Bienal participaron los artistas Alfredo Jaar, Alicia Villarreal, Arturo Duclos, Carlos Altamirano, Gonzalo Díaz, Gonzalo Mezza, Gracias Barrios, José Balmes, Juan Domingo Dávila, Mario Soro, Mónica Bengoa, Nury González, Pablo Rivera, Ramón Vergara-Grez, Roberto Matta Rosa Velasco, entre otros.

proyecto. Como una forma de tensionar la condición virtual de la instalación, Mezza instaló en el piso de ambos espacios trozos de carbón en alusión al gasómetro. Del mismo modo, el artista dispuso barras de hielo teñidas con los colores institucionales de los países integrantes del Mercosur, barras que a lo largo de la exhibición sufrieron el deshielo, metaforizando la transformación de un continente sin fronteras.

Otra de las obras presentes en la bienal fue la instalación de Rosa Velasco titulada *La ruta de la sal* (1997), pieza que se compone de una vitrina ubicada en el vano de una puerta en cuyo interior la artista dispuso trozos de bacalao conservados en sal (figura 6.9). Sobre la vitrina la artista colocó un texto que aludía a los procesos de descomposición del cuerpo: «4-5 horas. Manifestación del “rigor mortis” debido a los procesos físicos y químicos que acontecen en los músculos y la sangre.»

De igual modo, Velasco ocupó la zona del desagüe para instalar un conjunto de tripas de res iluminadas por neones y protegidas con un acrílico que sustentaba un nuevo texto. A partir de este trabajo, la artista vincula los procesos de conservación y descomposición, en tanto procesos antagónicos que apelan a temporalidades diversas que son exhibidas como objetos de estudio y contemplación.

A través de las instancias descritas, el aislamiento artístico del país comenzó gradualmente a revertirse, posibilitando el contacto de los artistas chilenos con la escena internacional.

6.2.3. Formación artística

Como parte de esta revisión creemos importante constatar el desarrollo de la formación artística de nivel superior en el país y cómo esta respondió a los nuevos desafíos que implicaba el



6.9

Rosa Velasco (n.1951)
La ruta de la sal,
1997.

Instalación, vitrina de acrílico, luz de neón, Bacalao
salado, tripas de res y texto adhesivo,
dimensiones variables;
Primera Bienal de Artes Visuales del Mercosur,
Porto Alegre, Brasil.

Fuente imágenes:
<http://rosavelasco.cl/la-ruta-de-la-sal/>

resurgir cultural tras el regreso a la democracia.

En respuesta a esta premisa y bajo las lógicas de la libertad de enseñanza, legado constitucional de la dictadura, comenzaron a surgir en Santiago nuevos centros privados de formación artística universitarios que comenzaron a impartir programas de licenciatura en Artes Visuales, es el caso de la Universidad Fines Terrae UFT (1993) y Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, (1996). Por su parte, la Universidad de Artes y Ciencias Sociales ARCIS reformuló su programa y creó la Licenciatura en Artes y Cultura Visual (1991) y la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación UMCE abrió su Licenciatura en Artes Visuales (1996).

En este nuevo escenario formativo, la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile reformuló su currículo en 1994, orientando la formación hacia una mirada interdisciplinar que releva la reflexión teórica en torno a la obra y su proceso. Este cambio fue asesorado por la Universidad de París I, Panthéon-Sorbonne, institución que a su vez impartió el programa de *Maîtrise en Arts Plastiques* (1992-1994) para los académicos de la escuela de arte¹⁹. En relación a este programa, el académico e investigador Ignacio Villegas señala: «En este programa no se enseñaban técnicas y su eje metodológico consistía en exponer modelos de análisis de obra, por lo que sus actividades apuntaban a discutir y aclarar permanentemente el contenido, estrategias y dispositivos de las propuestas visuales.» (Villegas, 2009, pág. 56). A partir de estas iniciativas se logró transitar desde un paradigma de enseñanza técnico-disciplinar

¹⁹ El vínculo de trabajo entre estas dos instituciones se inició a mediados década de los ochenta gracias a las gestiones realizadas por el artista José Balmes.

hacia un paradigma centrado en la obra y su discurso.

Igualmente fue relevante durante este periodo la creación del Postítulo en Arte con Mención en Propuestas y Técnicas Contemporáneas (1997), el programa tuvo dos versiones participando en él estudiantes de la propia escuela y de otras universidades.

Igualmente, interesante fueron los dos talleres impartidos por el artista visual Eugenio Dittborn a los estudiantes de la Escuela, nos referimos al Taller de Gráfica Experimental (1991) y Taller de Puesta en Escena (1995)²⁰. Estos talleres situaron la práctica de la instalación en el contexto de la formación artística universitaria; situación que permitió, de manera paulatina, reformular los modelos pedagógicos y curriculares imperantes.

Dentro de los programas de formación de postgrado universitario debemos mencionar el Magíster en Artes mención Artes Visuales de la Universidad de Chile (1994). Este programa buscó profesionalizar la formación artística a través de una enseñanza interdisciplinaria centrada en los procesos de creación, reflexión y producción artística. Este magíster contribuyó a la formación de una generación importante de artistas que renovó la escena local iniciado el nuevo milenio.

6.2.4. Espacios de exhibición: museos y galerías

Durante esta década los museos de carácter público tuvieron como objetivo restablecer el vínculo con los artistas a través de iniciativas que democratizaran el espacio a todas las tendencias y miradas artísticas. Por su parte, las galerías de arte no

Instalaciones

1997

Gonzalo Díaz, *Unidos en la Gloria y la muerte*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.

Gonzalo Mezza, *M@r. co. sur 2*, I Bienal de Mercosur, Porto Alegre.

Juan Pablo Langlois, *Miss desaparecidas*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.

Ximena Zomosa, *Todo lugar se convierte en hogar*, Galería Posada del Corregidor, Santiago.

Fernando Prats, *Instrumento de redención, Capilla VII, Iglesia de Nuestra Señora de la Divina Providencia*, Santiago, Chile.

Joe Villablanca, *Sé tu mismo*, Galería Gabriela Mistral, Santiago.

Alonso Yañez, *Caudotomía*, Galería Gabriela Mistral, Santiago.

Alicia Villareal, *El primer almáximo de la lengua*, Galería Gabriela Mistral, Santiago.

Vanessa Vásquez, *Revestimiento*, Galería Gabriela Mistral, Santiago.

Claudia Missana, *El estado de las cosas*, Galería Posada del Corregidor, Santiago.

Cecilia Vicuña, *A net of Holes*, Whitney Museum of American Art, Nueva York.

Loreto Pérez, *Registro 1*, Teatro Municipal de Talca, Talca.

²⁰ Es importante constatar como estas dos experiencias fueron la antesala de un modelo pedagógico-discursivo que Eugenio Dittborn replicó en el contexto del Taller de Operaciones Visuales (1997) del Magíster en Artes Visuales de la Universidad de Chile.

comerciales asumieron un rol protagónico en la difusión de las prácticas contemporáneas²¹. Importante destacar en esta revisión es el surgimiento, a fines de la década, de los primeros museos de arte en regiones, iniciativa que reactivó el quehacer contemporáneo en regiones. A esta reactivación debemos unir la labor realizada por las galerías, salas de arte y espacios alternativos gestionados por instituciones y artistas regionales.

Otro aspecto importante fue la aparición, a principios de la década, de un nuevo circuito de galerías en uno de los sectores más acomodados de Santiago: Nueva Costanera²². La apuesta de estas galerías no fue el arte de corte experimental-crítico, sino más bien un arte conservador realizado por artistas consagrados vinculados principalmente al campo de la pintura y escultura. Estos espacios, en su mayoría, no acogieron instalaciones en su programación, hecho que cambió parcialmente con la llegada del nuevo milenio.

A continuación, realizaremos una revisión de los espacios de exhibición tanto en Santiago como en regiones, centrándonos en exposiciones y obras que nos permiten tener una panorámica del desarrollo de la instalación durante el periodo.

6.2.4.1. Museo Nacional de Bellas Artes

En este escenario, uno de los hitos que marcó el regreso a la democracia fue la exposición *Museo Abierto* (1990); muestra realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) y

²¹ A diferencia del periodo anterior las galerías no comerciales de este periodo no eran administradas por artistas-gestores, sino por organismos de carácter público sin fines de lucro: Galería Gabriela Mistral (Ministerio de Educación) Galería Posada del Corregidor (Municipalidad de Santiago) y Galería Balmaceda 1215 (Corporaciones Cultural Balmaceda 1215).

²² En este sector se instalaron las galerías: Tomas Andreu, Isabel Aninat, Arte Espacio, A.M.S. Marlborough y La Sala.

organizada por el artista Nemesio Antúnez²³ en su papel de nuevo director del museo.

El pluralismo estético que evidenció la selección de obras (pintura, escultura, gráfica, textil, fotografía, video, cine, performance e instalaciones) guarda relación con el espíritu conciliador y tolerante que impregnó el discurso político de los gobiernos de la Concertación, un discurso que visibilizó el carácter crítico y cuestionador de ciertas obras. Dentro de la selección de instalaciones exhibidas²⁴, destacamos el trabajo de Mario Soro *La estética de la democracia* (1990), el cual consistió en una veintena de precarios mástiles de madera pintados de rojo, sobre los cuales se colocó un banderín con la imagen de una mano que grafica un gesto popular²⁵.

Las estructuras diseñadas²⁶ por Soro funcionan como hitos que evidencian una “toma de terreno” del espacio museal del cual son testigo las propias obras que desde la penumbra observan lo sucedido. A través de esta ocupación ilegal podemos leer la fragilidad de un sistema democrático, heredado de la dictadura, que se embiste de una estética y una ética engañosa que valida los consensos por sobre el disenso (figura 6.10).

El papel del Museo Nacional de Bellas Artes, bajo la dirección de Nemesio Antúnez, fue poner nuevamente en valor a los



6.10

Mario Soro (n.1957)
La estética de la democracia,
1990.
Instalación, maderas encontradas y pintura roja;
dimensiones variables;
Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.

Fuente imagen:
© Archivo Mario Soro

²³ Nemesio Antúnez fue el director del museo durante el gobierno de Salvador Allende (1970-1973), cargo al cual renunció tras el Golpe Cívico-Militar. En 1990 y con el regreso a la democracia fue nuevamente nombrado director, cargo que ostentó hasta su muerte en 1993.

²⁴ También presentaron instalaciones los/las artistas Nancy Gewöld, Gonzalo Mezza, Ángela Riesco, Juan Pablo Langlois, Francisco Brugnoli, Alicia Villareal Virginia Errazuriz y Gonzalo Díaz.

²⁵ El gesto representado en el banderín alude a la expresión callejera “irse de cassette”, hablar de más, mentir sobre una situación. De igual forma atiende a la expresión “Barsa”, con la cual se identifica a una persona deshonesto y vulgar.

²⁶ Mario Soro toma como referencia la obra del arquitecto suizo Bernard Tschumi y específicamente el trabajo realizado en el parque La Villette en París en 1987 y que el artista pudo ver en 1989. Tschumi creó un conjunto de estructuras deconstructivas que establecían hitos en el interior del parque y cuya funcionalidad dependía de la interacción del visitante.

grandes próceres olvidados de la pintura, la escultura y el grabado local a través de exposiciones retrospectivas.

Tras la muerte de Antúnez en 1993 asumió la dirección del museo el crítico e historiador del arte Milan Ivelic²⁷, quien a lo largo de su gestión institucionalizó la práctica de la instalación (arte) en el interior del museo. En este punto, es destacable la retrospectiva de Juan Downey realizada en 1995 y que permitió conocer algunas de sus instalaciones.

En igual año, la artista Nancy Gewölb presentó en el MNBA una de sus “intervenciones de espacio”²⁸ titulada *Retraté el Sonido de su Nombre* (1995). La pieza estaba compuesta por siete mosquiteros hechos con velos, en cuyo centro instaló una caja con una abeja mecánica que emitía zumbidos, junto a frases escritas en neón²⁹ (figura 6.11).

De igual modo, Gewölb invita al público a retratar el sonido de su nombre mediante un dispositivo de resonancia conocido comúnmente como tonoscopio³⁰. El patrón generado por el sonido sobre una superficie cubierta de arena, fue registrado, mediante cámara polaroid, con el objetivo de retratar el sonido.

A través de esta obra la artista busca vincular lo lingüístico, lo lumínico y lo sonoro, a partir de acciones poéticas y efímeras



6.11

Nancy Gewölb (n.1939)
Retraté el Sonido de su Nombre,
 1995.
 Instalación, telas, sonidos, textos en neón,
 fotografías y objetos;
 dimensiones variables;
 Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.

Fuente imágenes:
<http://www.escaner.cl/escaner46/solman46c.jpg>

²⁷Milan Ivelic fue nombrado director del museo tras la muerte de Nemesio Antúnez en 1993. Se mantuvo en el cargo hasta el año 2012.

²⁸Nancy Gewölb llama a sus instalaciones “intervenciones de espacio” por cuanto estas actúan en un espacio a partir de un enunciado lingüístico-visual, que pone en valor la experiencia y participación directa del espectador. Gewölb asume el carácter efímero de su trabajo el cual entiende como una experiencia vivida no museable.

²⁹En hebreo el término *dabar* está asociado a la palabra abeja (*deborah*) situación que la artista conoce y potencia a partir de una construcción lingüística/simbólica que espectador debe descifrar.

³⁰El tonoscopio es un aparato que registra las ondas acústicas (naturales y electrónicas) sobre una superficie vibrante cubierta de arena. Este dispositivo fue creado por el científico suizo Hans Jenny (1994-1972) a partir de los estudios acústicos realizados en el siglo XIX por el físico alemán Ernst Chladni (1756-1827), quien confirmó la posibilidad de ver lo que oímos.

que apelan a la participación activa del espectador.

Junto a la instalación de Gewölb se presentaron en el museo las instalaciones *Ignis* (1995) de Paulina Humeres y *De Quiebres y Empachos* (1995) de Ángela Riesco. En este último trabajo la artista abordó, desde una mirada antropológica, el sincretismo cultural presente en la religiosidad popular. Es el caso del gran portal cubierto por ajíes rojos y ramas de eucaliptus, que gracias a los espejos existentes proyectó la función protectora contra las malas energías atribuidas al “mal de ojo” (figura 6.12).

El año 1997 en el Museo Nacional de Bellas, Juan Pablo Langlois realizó la exposición *Miss*, muestra que resume el trabajo realizado por el artista entre los años 1988 y 1997. Entre las instalaciones presentadas destacamos *Miss desaparecidas* (1991-1995) pieza que alude irónicamente al exterminio de los pueblos originarios del sur de Chile. A partir de la fotografía de dos jóvenes yámanas, el artista escenificó un canon de belleza desaparecido producto de los procesos de matanza y aculturización experimentados por estos pueblos (figura 6.13).

En igual año y en la Sala Matta del MNBA, el artista Gonzalo Díaz presentó su monumental instalación *Unidos en la gloria y en la muerte*³¹ (1997). En una primera parte, el artista transformó el título de su obra en un texto de neón que instaló en el frontón del museo. En una segunda parte, Díaz se apropió de la planta baja del museo a partir de un conjunto de alzaprimas metálicas dispuestas perimetralmente y en tres corridas. Bajo estas se dispuso un texto fabricado en neón azul.



6.12

Ángela Riesco (n.1947)
De Quiebres y Empachos,
1995.
Instalación, espejos, ajíes y hojas de
eucaliptus y objetos diversos;
dimensiones variables;
Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.

Fuente imagen:
Catálogo, *Puente Aéreo III Santiago-
Buenos-Aires-Santiago* (1996).



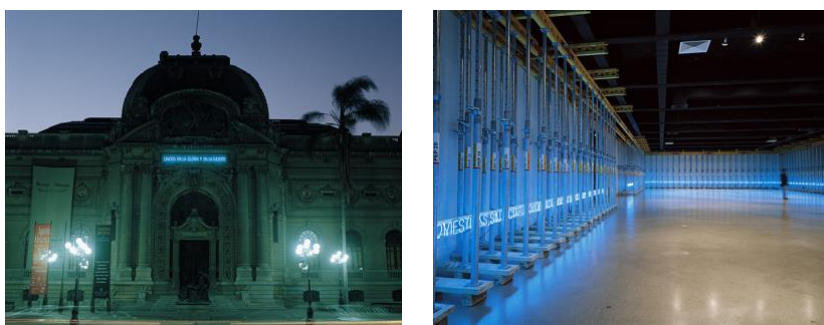
6.13

Juan Pablo Langlois (1936-2019)
Miss desaparecidas,
1991-1995.
Instalación, fotocopia láser, papel encolado, madera
y plasticina, 320 x 480 x 150 cm.;
Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.

Fuente imagen:
© Archivo Juan Pablo Langlois

³¹ Gonzalo Díaz toma el título de su instalación del conjunto escultórico *Unidos en la gloria y en la muerte* (1930) obra creada por la escultora chilena Rebeca Matte (1875-1929) y que actualmente se ubica en el frontis del Museo Nacional de Bellas Artes. La pieza actualiza el mito de Dédalo e Ícaro a partir de una lectura en la que se cruza el espíritu creador, el progreso y la tragedia.

Este texto transcribía fragmentos del discurso presidencial de Manuel Montt ante el congreso y en el que fundamentaba la creación del Código Civil³². Esta instalación trabajó el contexto específico del lugar, su dimensión histórica, política y social; labor que le permitió al artista abrir un espacio de reflexión en torno al poder y al vínculo entre estado y arte (figura 6.14).



6.14

Gonzalo Díaz (n.1947)
Unidos en la gloria y en la muerte,
1997.

Instalación, textos en neón, alzaprimas metálicas y madera,
dimensiones variables;
Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.

Fuente imágenes:
© Archivo Gonzalo Díaz

En atención a este punto, el escritor Roberto Merino analiza el gesto de Díaz señalando:

El gesto es módico en relación a sus alcances: el museo y la calle; la escultura y la arquitectura; el mito y la fundación -no menos mitológica- de un país. Las alzaprimas se nos aparecen como metáforas precisas de este esfuerzo: alzar un cuerpo de significaciones e impedir su caída. Se trata, si se quiere decir así de una restitución de Dédalo. (Merino, 1997, pág. 16)

A través de este gesto, el artista apuntala mediante una

³² El Código Civil fue redactado por el jurista Andrés Bello y promulgado el año 1855 bajo el gobierno de Manuel Montt. Mediante esta ordenanza jurídica el país se enfrentó a los desafíos de consolidar el naciente modelo republicano.

ordenanza jurídica la débil institucionalidad cultural, que bajo los gobiernos de la concertación se buscó fortalecer.

A lo largo de la década de los noventa, el Museo Nacional de Bellas Artes retomó su papel de promotor de las nuevas generaciones de artistas patrocinando concursos y exposiciones colectivas. Es el caso del *Concurso Arte en Vivo* (1994-2010)³³, *Bienal de Pintura Premio Gunther* (1993, 1995) y las exposiciones *Circuito Abierto* (1994)³⁴ y *Arte joven en Chile 1986-1996* (1997)³⁵. Esta última exposición buscó tomar el pulso de la producción contemporánea local, vinculada a los/las artistas que iniciaron su carrera en la segunda mitad de la década de los ochenta. La selección consideró trabajos vinculados a la pintura, gráfica, escultura e instalaciones. En voz del propio curador Guillermo Machuca se señala que, este grupo más allá de ciertas afinidades y discrepancias, apelaban a una obra que pone en evidencia: «[...] una marcada preocupación por determinados aspectos críticos, reflexivos; en todos ellos es visible un intento de fundamentar, de manera rigurosa, su praxis.» (Machuca, 1997, pág. 9). En igual sentido, Machuca determina el perfil de esta generación aludiendo a un artista informado que asume su labor profesionalmente, situación que repercute en un entendimiento cabal del sistema del arte a nivel

Instalaciones

1998

Gonzalo Díaz, *Quadrivium*, Galería Gabriela Mistral, Santiago.

Rainer Krause, *Dos instalaciones y una maqueta*, Museo de Santiago Casa Colorada, Santiago.

Carlos Montes de Oca, *La necesidad de dormir*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.

Juan Castillo, *Frankenstein*, Galería Gabriela Mistral, Santiago.

Cristian Silva, *Yagán*, Galería Gabriela Mistral, Santiago.

Claudia Missana, *Leer en Blanco*, Centro de Extensión Universidad Católica, Santiago.

Carlos Montes de Oca, *Barrio Bravo*, Museo de Santiago Casa Colorada, Santiago.

Norton Maza, *Maní salado confitado cien*, Museo de Santiago Casa Colorada, Santiago.

Mauricio Gutiérrez, *Bolsa de valores*, Centro de Extensión Pedro Olmos, Talca.

Pedro Sepúlveda, *Versión 1*, Edificio Gómez Carreño, Valparaíso.

Victor Hugo Bravo, *El negocio del suelo*, Galería Municipal de Arte Aníbal Pinto, Temuco.

³³ Este concurso se inició el año 1989 y entre los años 1994 y 2010 se desarrolló en el Hall central del Museo Nacional de Bellas Artes. El certamen estaba orientado a promocionar a los/las estudiantes de las carreras de artes plásticas/visuales, impartidas por instituciones privadas y universidades del país. La iniciativa surgió como un concurso de pintura en vivo que buscaba potenciar el acercamiento de los participantes con el público asistente al museo. El año 2003 el concurso incorporó la instalación como nuevo género de competición.

³⁴ En la exposición participaron egresados de las carreras de artes plásticas de la Universidad de Chile y Pontificia Universidad Católica de Chile.

³⁵ La exposición fue curada por el teórico e historiador del arte Guillermo Machuca y en ella participaron los/las artistas Natalia Babarovic, Nury González, Vopuspa Jarpa, Carlos Montes de Oca, Iván Navarro, Mario Navarro, Pablo Langlois, María V. Polanco, Pablo Rivera, Cristian Silva y Alicia Villareal.

local e internacional. En consecuencia, podemos afirmar que en la exposición primó la diversidad y el individualismo a la luz de dos posturas representadas en este grupo de artistas: el retraimiento romántico y la extroversión posmodernista (Machuca, 1997), posturas que son el resultado de las prácticas crítico-experimentales surgidas en la década anterior.

Dentro de las instalaciones exhibidas en esta muestra, destacamos la pieza de Carlos Montes de Oca titulada *This is Democracy* (1997). La obra contempló un conjunto de carpas (tiendas), suspendidas desde la parrilla de luces presente en las salas del museo (figura 6.15).



6.15

Carlos Montes de Oca (n.1960)
This is democracy,
1996.

Instalación, cinco tiendas,
dimensiones variables;
Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.

Fuente imagen:
Catálogo: *El azar, la lengua, el vacío* (2000).

La descontextualización de este objeto industrial le permitió a Montes de Oca pensar en la habitabilidad, el nomadismo, el dormir y el soñar; acciones estas últimas que permiten el descanso y la elucubración del cuerpo y la mente. En igual sentido la instalación *This is democracy*, en voz de Montes de Oca, permitió pensar en el modelo democrático que por momentos se vio suspendido por el actuar reaccionario de los militares y los partidos de derecha.

Dentro de las acciones emblemáticas realizadas en el Museo Nacional de Bellas Artes, no podemos de dejar de mencionar la exposición con la que se reinauguró el Museo de la Solidaridad

Salvador Allende MSSA (1991), muestra que reunió más de doscientas obras de las mil que conformaban este museo³⁶.

6.2.4.2. Museo de Arte Contemporáneo

Continuando con esta revisión atenderemos al papel cumplido por el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) en esta década. Tras su cierre (1985-1991), el museo abrió sus puertas bajo la dirección de Rosario Letelier Vial, quien junto al crítico de arte Ernesto Muñoz definieron la línea curatorial de este espacio. Pese a las precarias condiciones físicas y presupuestarias, el MAC retomó sus labores organizando las primeras exposiciones nacionales e internacionales. Es importante considerar que a través de estas últimas exposiciones se buscó romper el aislamiento al que estuvo sometido el país por quince años.

Dentro de las exposiciones relevantes de este primer periodo podemos mencionar *Nuestras demandas* (1992)³⁷, muestra colectiva curada por Muñoz y en la cual primaron obras de carácter instalativo. En este sentido, la presencia de este género representaba, para el curador, el carácter renovado de la plástica local en la era concertacionista.

Dentro de las obras expuestas hacemos mención de *Luz sur* (1992), instalación del artista Francisco Brugnoli compuesta por siete tubos fluorescentes dispuestos ordenadamente sobre una

Instalaciones

1999

Nury González, *Historia de cenizas*, Galería Gabriela Mistral, Santiago

Paulina Humeres, *Metafísica de un desierto*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.

Rainer Krause, *Tres instalaciones y una maqueta*, Galería Plaza Anibal Pinto, Temuco.

Claudia Missana, *Soplo*, Museo de Arte Contemporáneo, Valdivia.

Amparo Prieto, *Puente de Luz*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.

Gonzalo Díaz, *Al Pie de la Letra*, II Bial Nacional Mercosur, Brasil, Porto Alegre.

Norton Maza, *Cosas de ayer*, Instituto Chileno Norteamericano, Valparaíso.

Mónica Bengoa, *En Vigilia*, Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, Valdivia.

Josefina Fontecilla, *Libro de Horas*, Centro de Extensión Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago.

Norton Maza, *Sur o América*, Galería Bucci, Santiago.

Cristián Silva Avaria, + A. Galería Posada del Corregidor, Santiago.

Iván Navarro y Mario Navarro, *2007*, Galería Posada del Corregidor, Santiago.

Alonso Yáñez, *Camuflaje*, Galería Posada del Corregidor, Santiago.

Rosa Velasco, *La ilusión hecha polvo*, Museo de Santiago Casa Colorada, Santiago.

Ximena Zomosa, *El lugar adentro, el lugar afuera*, Museo de Santiago Casa Colorada, Santiago.

Nury González, *El mercado negro del Jabón*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.

Nury González, *Fragmentos de obra para acumular*, Museo de Santiago Casa Colorada, Santiago.

Mauricio Gutiérrez, *Invernaderos Plásticos para el Cultivo del Arte*, Campos de Molina, Talca.

Antonio Becerro, *Semidoméstico*, Galería Metropolitana, Santiago.

Patrick Steeger, *Luff*, Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, Valdivia.

³⁶ Esta nueva etapa del MSSA (1991-2005) se inició bajo la tutela de la Fundación Salvador Allende y bajo la dirección de la gestora y galeristas Carmen Waugh. Su primera sede estuvo ubicada en la Ex Escuela Normal N°1, lugar donde el museo logró reunir los fondos del Museo de la Solidaridad (1971-1973) y del Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende (1975-1990). Durante la década de los noventa, Waugh orientó su gestión a la consolidación de este museo, así como a la difusión de una de las colecciones más importantes de arte latinoamericano y europeo de la segunda mitad del siglo veinte, existente en el país.

³⁷ Entre los artistas participantes se destacan: Francisco Brugnoli, Virginia Errázuriz, Nancy Gewölb, Sibil Bintrup, Alicia Villareal, Carlos Altamirano y Gonzalo Mezza, entre otros.

pieza de plástico transparente que cubría parte del suelo de la sala. Seguidamente, el artista emplazó un conjunto de ampolletas sobre una frágil estructura (figura 6.16).



6.16

Francisco Brugnoli (n.1935)
Luz sur.
1992.

Instalación, tubos fluorescentes plásticos y ampolletas,
dimensiones variables;
Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile.

Fuente imagen: Catálogo, *Recovering Histories. Aspects of contemporary art in Chile since 1982* (1993).

La condición transitoria de estos elementos unida a la propia precariedad de la sala determina la lectura de una obra que en la emergencia de su origen cuestiona su propia materialidad: «Brugnoli tiende directamente a problematizar el corpus de la obra como problema de la obra misma. Es decir, cuestiona y tensiona el sentido de los elementos mínimos, apenas perceptibles, que se organizan en el suelo del lugar donde se expone [...]» (Galaz, 1993, pág. 77).

Igualmente, destacable de este periodo fueron las exposiciones *Catalina Parra en Retrospectiva* (1992), *Fragmentos Di-verso* (1993) de Alicia Villareal, *El Hombre vulnerado* (1996) del artista alemán Gunther Uecker y la exposición colectiva *Ensayo General* (1995), muestra conformada por obras del Fondo Regional de Arte Contemporáneo (FRAC) Rhône-Alpes.

El año 1998 asumió la dirección del Museo de Arte Contemporáneo el artista visual y académico Francisco Brugnoli, dirección que actualmente mantiene. Bajo su gestión se iniciaron las gestiones para financiar la restauración del edificio del museo, labor que se concretó en septiembre del

2004. Dentro de las exposiciones internacionales realizadas en este segundo periodo mencionamos: *El Ojo Escénico / Artes Visuales y Teatro* (1998) muestra de artistas alemanes curada por Wolfgang Storch, *Mémoire-Présent* (1999), colección del Museo de Arte Contemporáneo de Rochechouart y *En-trance* (1999) de la artista Yoko Ono.

En el contexto de las exposiciones locales de carácter colectivo que contemplaron la presencia de instalaciones destacamos: *Documentos Periféricos* (1994), muestra donde el artista Víctor Hugo Bravo presentó la instalación *Apuntalamiento para una pintura repatriada*, pieza que tensionó el quehacer pictórico desde una objetualidad inquietante y ecléctica (figura 6.17). Mención a parte merece la IV Bienal de Video y Nuevos Medios (1999), muestra que en su cuarta versión se consolidó como un espacio de promoción y difusión del video y de las artes mediales. Para el curador y creador de la bienal, el artista e investigador Néstor Olhagaray, la Bienal tenía como principal objetivo potenciar el diálogo entre arte, ciencia y tecnología³⁸.

En igual sentido, esta buscó potenciar el desarrollo de las artes mediales en el país, al igual que promocionar el trabajo de artistas vinculados a estas prácticas. Entre las instalaciones presentadas en esta cuarta versión destacamos el trabajo de la artista visual Amparo Prieto, titulado *Puente de Luz* (1999). La pieza consistía en un puente al cual podía acceder el público, experimentando simultáneamente la experiencia lumínica del



6.17

Victor Hugo Bravo (n.1966)
Apuntalamiento para una pintura repatriada,
1994.
Instalación, objetos contruidos con
desechos, serie pinturas sobre madera,
dimensiones variables;
Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile.

Fuente imágenes:
<https://www.victorhugobravo.com/mapa-cronologico-90s?lightbox=datatem-ke6ndvkd>

³⁸ Tras el cese del Festival Franco-Chileno de Vídeo Arte (1981-1992) un grupo de artistas encabezados por Nestor Olhagaray crearon en 1993 la Corporación Chilena de Video y Artes Electrónicas, asociación que proyectó la labor de la Sociedad Chilena de Video, entidad fundada en 1986. El primer logro de esta corporación fue la creación de la Primera Bienal de Video de Santiago (1993), actualmente conocida como Bienal de Artes Mediales (BAM). La realización de esta primera versión contó con el apoyo de la División de Cultura de Ministerio de Educación y del reciente Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y de las Artes Fondart.

amarillo, unida a las ondas infrarrojas y ultravioletas, experiencia que juega en los límites de lo visible (figura 6.18). La propuesta formalista de Prieto no solo apela al carácter físico de la luz, sino también al carácter evocador que esta plasmó en el interior del espacio.



6.18

Amparo Prieto (n.1935)
Puente de Luz,
1999.

Instalación, 12 focos, filtros de color, estructura metálica y vidrio, 1200 x 180 cm. aproximados; Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile.

Fuente imagen:
<https://amparoprieto.com/Puente-de-luz>

6.2.4.3. Museo de Santiago Casa Colorada

El Museo de Santiago Casa Colorada ³⁹ es un museo que aborda la historia de la ciudad de Santiago (figura 6.19). No siendo un espacio dedicado a las artes visuales, lo destacamos en esta revisión producto del proyecto curatorial realizado por el artista visual Carlos Montes de Oca y titulado *Arte Urbe* (1998). Esta curatoría se desarrolló en las salas temporales del museo y fue concebido como un ciclo de instalaciones cuyo tema fue la ciudad como un cuerpo orgánico en el que confluyen historias y relatos que marcan la identidad de este espacio. Al respecto, los organizadores de la muestra afirman.

Arteurbe es un intento de conformar un cuerpo de obra cuyo sentido se origina en el tramado urbano, allí donde la ciudad se desdibuja como una zona de cruzamiento, tránsitos, recorridos y encuentros. Es un intento por revitalizar la ciudad en la hazaña de estos gestos mínimos recogidos en las aceras, las plazas, los parques, los eriazos, los barrios, los mercados, las esquinas, etc., como resguardo de la memoria. (Montes, 1999, pág. 3)



6.19

Museo de Santiago Casa Colorada,
2018.
Registro fotográfico, vista exterior del museo;
Santiago, Chile.

Fuente imagen:
<http://www.santiagoocultura.cl/wp-content/uploads/2018/09/frontis-1-940x380.jpg>

Bajo estas premisas, Norton Maza presentó su instalación *Maní salado confitado a cien* (1998), trabajo compuesto por un

³⁹ Este museo está dedicado a la historia de la ciudad de Santiago. Se ubica en una antigua casa colonial que data de mediados del siglo XVIII. En 1977 la casa fue declarada monumento histórico y adquirida por la Municipalidad de Santiago. En 1981 y tras un largo proceso de restauración se abrió al público como Museo de Santiago Casa Colorada.

volumen de madera ensamblado que asemeja a la cascara de un maní (cacahuete), en su interior el artista dispuso pequeños objetos (juguetes) realizados con desechos de madera. La instalación concluye con un texto adhesivo en el cual se lee el nombre de la obra, el cual fue dispuesto en uno de los muros de la sala. Mediante estos restos de maderas, Maza reconstruye la memoria que cohabitan en el espacio urbano. Por su parte, Reiner Krause exhibe *Dos instalaciones y una maqueta* (1998), pieza que aborda el paisaje marginal con el objetivo de conformar una imagen de nuestra propia idiosincrasia (figura 6.20). Ampliando las reflexiones de su obra Krause nos señala:

En todas las obras trato de acercarme a las características de la marginalidad social, política y cultural a través de una búsqueda de correspondencias estructurales entre estos conceptos y el material, el gesto y la estructura gráfica de las obras: lo precario, lo caótico, lo vulnerable, lo inestable, lo efímero. Lo marginal se entiende aquí como la posibilidad del cambio, de la creación y de la independencia respecto de las normas establecidas, pero también como riesgo del fracaso. (Montes, 1999, pág. 31).

Otra de las instalaciones presentadas en este ciclo fue la del propio curador Carlos Montes de Oca titulada *Barrio Bravo* (1998), una puesta en escena que contempló una estructura de madera blanca dispuesta en una esquina de la sala, sobre la cual se dispuso un saco de arpillera recubierto de yeso. Complementando la escena, el artista dispuso doce hachas pintadas de rojo fluorescente clavadas sobre esta estructura descrita y sobre el suelo de la sala, superficie que previamente había sido cubierta con una capa de yeso. La sinestesia del espacio fue igualmente acentuada gracias a la luz ultravioleta



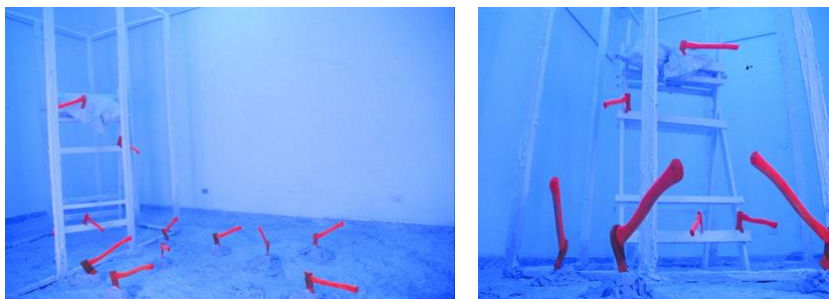
6.20

Rainer Krause (n.1957)
Dos instalaciones y una maqueta,
1998.

Instalación (detalle), 41 dibujos a tinta, objetos, paneles,
maqueta en diversos materiales, collage y chuzo,
dimensiones variables;
Museo de Santiago Casa Colorada, Santiago, Chile.

Fuente imagen:
https://rkrause.cl/web/?page_id=1654

que blanqueó el espacio, la ambientación acústica inundó el lugar con el sonido de aguas agitadas y el aire acondicionado que enfrió literalmente la escena en cuestión (figura 6.21).



6.21

Carlos Montes de Oca (n.1960)
Barrio Bravo,
1998

Instalación, estructura de madera, arpillera, yeso, 12 hachas, luz ultravioleta, sonido y aire acondicionado,
dimensiones variables;
Museo de Santiago Casa Colorada, Santiago, Chile.

Fuente imágenes: © Archivo Carlos Montes de Oca.

A través de esta instalación, el artista abordó un relato literario⁴⁰ con el fin de hablar de la cruda marginalidad, aquella que se manifiesta en acciones tan viles y deplorables como la violación colectiva de una mujer, conocida en la jerga delictual como “capote”⁴¹. En vista del relato escogido y de la instalación realizada, el académico Eduardo Correa constata:

El texto originario (El Capote) abandona su ámbito del lumpen y la rudeza urbana, y se convierte en una experiencia visual. Luz, color, sonido empiezan a predominar sobre los objetos que se entregan a un juego perceptual que no obvia lo racional. Barrio Bravo resulta así una marca en el espacio urbano. (Montes, 1999, pág. 24).

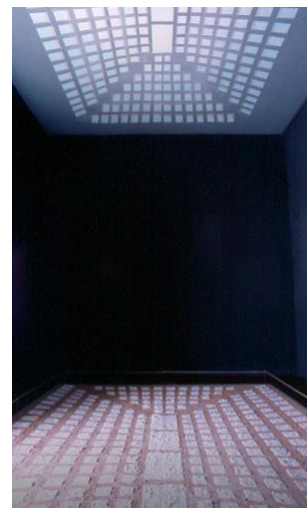
⁴⁰ Carlos Montes de Oca toma uno de los seis cuentos que componen el libro *Barrio Bravo* (1955) del escritor chileno Luis Cornejo. El cuento referido lleva por nombre *El Capote*.

⁴¹ En su diccionario del Coa (jerga delictual), Armando Méndez define el término “capote” como el abuso sexual cometido contra una mujer por un grupo de hombres.

La obra, en este sentido, metaforiza un relato violento que surge en los márgenes de la ciudad donde los cuerpos están expuestos a la vulneración física, social y económica.

En 1999, Carlos Montes de Oca organizó en el museo un segundo ciclo de instalaciones con nombre *Aconcagua*⁴², un proyecto que propuso una reflexión en torno al territorio en el que se cruzaron temáticas vinculadas a la historia, la arqueología, la arquitectura y la ciudad. Dentro de las obras de este nuevo ciclo destacamos la instalación de Rosa Velasco *Proyecto Concluso* (1999)⁴³ trabajo en el cual la artista pintó con látex una cúpula vidriada en el techo de la sala (trompe-l'œil), imagen que posteriormente reprodujo en el piso con cuarzo y caolín (figura 6.22). Finalmente, y con el fin de acentuar el efecto ilusionista de la vidriera reproducida, Velasco pintó de color negro los muros de la sala. A través de esta instalación la artista retoma la relación entre realidad e ilusión propuesta en el primer proyecto a partir de un nuevo contexto que se vincula al anterior en valor histórico-patrimonial (casas coloniales). La artista mediante un gesto mínimo y calculado logra transponer ambos proyectos en una arquitectura cerrada que se abre y replica bajo las reglas del ilusionismo pictórico.

Otra de las instalaciones presentadas en este ciclo fue la realizada por Ximena Zomosa titulada *El lugar de adentro, el lugar de afuera* (1999). La artista dispuso en forma diagonal a la sala una estructura de madera que representa la forma de una



6.22

Rosa Velasco (n.1951)
La ilusión hecha polvo,
1999.
Instalación, látex, cuarzo y caolín,
dimensiones variables;
Museo de Santiago Casa Colorada, Santiago, Chile.

Fuente imagen:
<http://rosavelasco.cl/ilusion-hecha-polvo/>

⁴² El nombre dado a este ciclo surge de la Cultura Aconcagua, grupo indígena que habitó la zona central de Chile, ente los ríos Aconcagua y Cachapoal. Su asentamiento se ubica temporalmente entre los 900 al 1536 d.C.

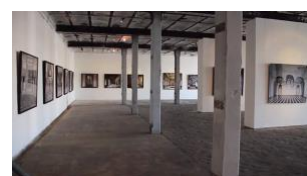
⁴³ Esta instalación retoma las ideas de un proyecto fallido titulado *La ilusión hecha polvo* (1998), trabajo ideado por la artista para ser exhibido en Lima en una casa colonial perteneciente al primer alcalde de esa ciudad don Nicolás Rivera. La obra suponía la representación mediante arena de una cúpula vidriada existente en el solar.

casa, la que fue cubierta con pelo natural y artificial. Esta estructura se emplaza sobre una alfombra cuadriculada que recuerda los diseños tradicionales de mantelería. La pieza concluye con la instalación de un foco portátil que desde el suelo apunta a la estructura proyectando una sombra a gran escala de la casa sobre uno de los muros de la sala. Nuevamente Zomosa retoma con esta instalación su interés por los espacios cotidianos y el rol de la mujer en el interior de este. La expresiva sombra proyectada de este objeto-casa amplía el influjo de un discurso que sale del espacio doméstico-privado para situarse en el espacio público-ciudadano, espacio que lo carga de nuevos significados y percepciones.

Como una forma de cerrar este apartado dedicado a la labor de los museos santiaguinos, quisiéramos mencionar la exposición *Chile Artes Visuales Hoy* (1994), muestra que fue la antesala de lo que será el primer museo de arte privado en el país, el Museo de Artes Visuales MAVI⁴⁴.

6.2.4.4. Museos en regiones

A nivel regional destacamos la creación del Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia (MACV), iniciativa gestada por el artista y docente Hernán Miranda en conjunto con la Universidad Austral de Chile, institución que asumió el desafío firmando el año 1994 el decreto de fundación del museo (figura 6.23). El museo se instaló en las dependencias de la ex



6.23

Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia,
1997.
Registro fotográfico, vista exterior e interior del museo;
Valdivia, Chile.

Fuente imágenes:
<http://www.macvaldivia.cl/index.php/edificio-mac/gallery/galeria-de-fotos/etapa-cero/etapa-cero-5-21>

⁴⁴La muestra contempló la exhibición de la colección privada Santa Cruz -Yaconi perteneciente al naciente Museo Chileno de Arte Moderno, actualmente Museo de Artes Visuales. La exposición fue comisariada por el crítico de arte Milán Ivelic y exhibida en la Embajada de Chile en Buenos Aires, el año 1994. El museo fue oficialmente inaugurado el año 2001 y cuenta actualmente con más de 1500 piezas entre las que se cuentan: pinturas, esculturas, grabados, fotografías e instalaciones, obras que recoge la producción local desde la década de los sesenta en adelante.

cervecería Anwandter, espacio que fue habilitado por los arquitectos Juan José Ugarte, Wren Strabucchien y Alex Moreno abriendo sus puertas en 1996 con la exposición colectiva *Proyecto Valdivia*⁴⁵.

Dentro de las exposiciones colectivas relevantes del MAC Valdivia podemos destacar *Doméstica* (1999), muestra curada por el artista visual Mario Navarro y el *Proyecto Borde* (1999), exposición conformada por instalaciones realizadas por seis artistas chilenas⁴⁶, en torno a nociones como lo cotidiano, el inconsciente, la textualidad y la ausencia.

El mismo año, el artista visual Patrick Steeger llegó al MAC Valdivia con su obra *Luft* (1999), una pieza monumental hecha de tela PVC blanca y barras de madera, la cual fue inflada e instalada en la explanada exterior del museo (figura 6.24). El volumen nace de la observación hecha por Steeger de las costillas, en tanto estructura ósea de carácter frágil y flexible que contiene y protege órganos esenciales del cuerpo. A partir de esta reflexión formal, el artista propone un espacio orgánico y habitable que irrumpe en el espacio apelando a su condición efímera.

Otro museo regional que consolidó su trabajo durante la década de los noventa fue el Museo de Arte Moderno MAM de Chiloé. En 1991, el museo inauguró su nueva sede en la Casa-Fogón⁴⁷, espacio que fue restaurado y reacondicionado por los



6.24

Patrick Steeger (n.1970)
Luft,
1999.

Instalación escultórica, tela PVC blanca, turbina,
barras de madera y tensores,
dimensiones desconocidas;
Museo de Arte Contemporáneo, Valdivia, Chile.

Fuente imágenes:
<http://www.macvaldivia.cl/index.php/exposiciones/a>

⁴⁵ En la muestra participaron los artistas: Francisco Smythe, Gonzalo Mezza, Roberto Farriol, Ismael Frigerio y colectivo Mallok-O, quienes presentaron instalaciones y videos.

⁴⁶ En el proyecto participaron las artistas Mónica Bengoa, Paz Carvajal, Claudia Missana, Alejandra Munizaga y Ximena Zomosa.

⁴⁷ Esta construcción fue diseñada por el arquitecto Isaac Eskenazi en los años setenta, a partir del modelo constructivo característico de la zona. El edificio se encuentra actualmente en el Parque Municipal de la ciudad de Castro en la isla de Chiloé.

arquitectos y directores del museo Eduardo Feuerhake y Edward Rojas (figura 6.25). En el marco de la inauguración se presentó la *Tercera Muestra Anual del MAM* (1991), exposición a partir de la cual se dio a conocer la colección del museo⁴⁸. Esta colección fue entendida por Feuerhake como una:

[...] “colección viva” que se refiere a que el patrimonio no está integrado por telas o esculturas sino por sus creadores. De esta manera, son los creadores quienes forman parte del proyecto, los que aportan sus obras para que los visitantes las conozcan, y las van renovando a medida que evoluciona su creación. (Museo de Arte Moderno de Chiloé, 2014, pág. 30)

Durante esta década, el museo y su colección pudo mejorar su infraestructura gracias al apoyo dado por organismos públicos (Fondo Nacional de Desarrollo de las Artes y la Cultura, Fondart), privados (Fundación Andes) y embajadas (Suecia, España y Alemania).

Dentro de las instalaciones presentadas en el museo hacemos mención de *Fábulas Amorales de la Provincia* (1995) de Gonzalo Díaz y *Santiguamiento de los maleficiados* (1996) de Ángela Riesco. Con esta última pieza, Riesco retoma su interés por el sincretismo religioso, a partir de una puesta en escena saturada de imágenes y objetos que evocan la estructura de un altar (figura 6.26).

6.2.4.5. Galería Gabriela Mistral

En paralelo al actuar de los museos durante este periodo, el circuito de galerías y espacios de exhibición en el país



6.25

Museo de Arte Moderno de Chiloé,
1991.
Registro fotográfico vista exterior e interior;
Castro, Chile.

Fuente imagen:
Catálogo: MAM Chiloé, 27 años (2014).



6.26

Ángela Riesco (n.1947)
Santiguamiento de los maleficiados,
1996.
Instalación, ajíes, botellas, radiografías y
objetos diversos,
dimensiones variables;
Museo de Arte Moderno de Chiloé, Castro, Chile.

Fuente imágenes:
https://issuu.com/artellimite/docs/artistas_chilena_s_siglo_xxi_baja

⁴⁸ Esta colección surgió del compromiso asumido por un grupo de artistas a fines de los ochenta quienes donaron las primeras obras al museo.

igualmente jugaron un papel significativo en la institucionalización de la instalación (arte). En este sentido uno de los espacios más importantes surgidos durante este periodo fue la Galería Gabriela Mistral GGM⁴⁹ (figura 6.27). Este espacio de exhibición estatal inició sus actividades el año 1990 al alero de la División de Cultura del Ministerio de Educación y bajo la dirección de la periodista Luisa Ulibarri⁵⁰. El principal objetivo de este espacio era difundir y potenciar la creación contemporánea, tanto de artistas locales como extranjeros. En correspondencia con este objetivo se definió una línea curatorial que daba visibilidad no solo al arte crítico-experimental generado durante la década de los ochenta, sino también a una nueva generación de artistas que ampliaron y cuestionaron las búsquedas anteriores.

Esta nueva línea curatorial dada a la sala se inauguró con la exposición *La Realidad Emergente* (1991), muestra que reunió a un grupo heterogéneo de diecisiete artistas, los cuales exhibieron principalmente obras de carácter objetual y experimental. De algún modo esta muestra saldó su deuda con la escena crítico-experimental de los ochenta, exhibiendo la obra de artistas protagonistas de esta escena.

Una de las primeras instalaciones exhibidas en la galería fue *De pies y manos* (1993)⁵¹ de la artista visual Nury González, pieza compuesta por textiles aymaras y chilotes montados sobre bastidores de madera, los cuales fueron bordados e intervenidos



6.27

Galería Gabriela Mistral,
2012.
Registro fotográfico, vista exterior de la galería;
Santiago, Chile.

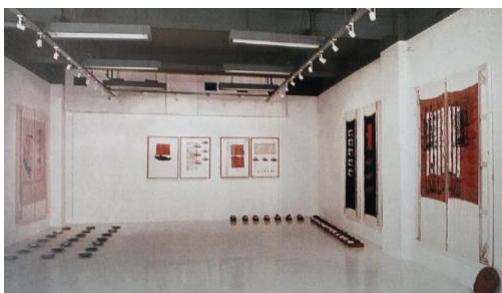
Fuente imagen:
Galería Gabriela Mistral, © Jorge Brantmayer.

⁴⁹ La galería en su inicio llevó el nombre Sala Gabriela Mistral. A partir del año 1993 fue renombrada como Galería Gabriela Mistral, nombre con el que actualmente se la conoce.

⁵⁰ Entre los años 1991 y 1992 el crítico de arte Ernesto Muñoz trabajó como curador de la galería apoyando la gestión emprendida por Luisa Ulibarri.

⁵¹ *De pies y manos* fue una de las primeras instalaciones financiadas por el Fondo Nacional de Desarrollo de las Artes y la Cultura, Fondart.

serigráficamente. De igual forma la artista dispuso en el suelo de la sala platos de plomo con diversos pigmentos. Completa la pieza un conjunto de objetos ordenados perimetralmente e instalados en el piso de la sala a modo de ofrenda (figura 6.28).



6.28

Nury González (n.1960)
De pies y manos,
1993.

Instalación, textiles, serigrafía y objetos diversos,
dimensiones variables;
Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile.

Fuente imagen: Catálogo: *Tránsitos cosidos* (1996).

En su afán arqueológico, González recolecta, clasifica y dispone en el espacio objetos y materiales que denotan su origen histórico-cultural; acción que tiene como objetivo recordar narraciones colectivas y personales ya olvidadas.

Otra instalación interesante de señalar en esta revisión es *Duración indefinida* (1995) del artista Gregorio Papic. La pieza estaba compuesta por ocho cajas de madera con césped, seis piezas de vidrio impresos serigráficamente con fragmentos del libro *El Padre mío* de la escritora Diamela Eltit. Por su parte, una cámara de video registró el movimiento de la hierba provocado por un ventilador dispuesto en un extremo opuesto. El registro de esta acción es visionado en tiempo real en una sala contigua. La pieza se completa con un conjunto de objetos residuales, que fueron registrados, foliados y colocados en bolsas de plástico, para luego ser montados en un muro de la sala (figura 6.29). La obra de Papic nos propone una reflexión en torno a los dispositivos tecnológicos de reproducción y las nociones de paisaje y memoria. Desde estas nociones, el autor materializa una propuesta textual, visual y objetual desde donde



6.29

Gregorio Papic (n.1955)
Duración indefinida,
1995.

Instalación, cajas de madera vidrios, ventilador, cámaras
de video, monitores, fotografía, objetos diversos,
dimensiones variables;
Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile.

Fuente imágenes:

<http://galeriagm.cultura.gob.cl/exposicion/1994/03/128>

el paisaje emerge como un artificio (un jardín) que registra nuestra desmemoria.

Igualmente interesante de mencionar fue la exposición bipersonal *Las Cosas y sus Atributos*⁵², muestra en la cual los hermanos Iván Navarro y Mario Navarro exhibieron sus instalaciones *La gran lámpara*. (1996) y *The New Ideal Line (El Ekeko)* (1996). El primero creó una instalación *site specific* que consideró las cualidades de la sala (sistema eléctrico) para diseñar una pieza mural que se sustenta en un doble patrón gráfico construido con ampolletas y cubre cables (figura 6.30). Navarro «decide practicar con el dibujo por considerarlo herramienta básica para la ocupación de algún lugar, y entiende que el trazado de una línea es el mínimo gesto para representar gráficamente una idea.» (Torres, 1996, pág. 8). A través de este dibujo lumínico Navarro resignifica la función y emplazamiento del objeto (lámpara-ampolleta) a partir de las nuevas lecturas que ofrece el espacio y el contexto en que se instala la obra.

Por su parte, Mario Navarro presentó *The New Ideal Line (El Ekeko)* (1996), instalación objetual compuesta de materiales frágiles y de bajo costo con las cuales el artista activa el espacio. Dos volúmenes hechos de cajas de cartón, que son emplazados de forma diagonal al espacio, evidenciando la modularidad del conjunto construido. Sobre uno de estos volúmenes, Navarro colocó algunos objetos entre los que se destacó un perro de yeso pintado, que tensionó la mirada del conjunto. Estos son objetos que el artista transforma quitando su funcionalidad y acentuando



6.30

Iván Navarro (n.1972)
La gran lámpara,
1996.

Instalación, circuito eléctrico y ampolletas,
200 x 940 cm.;
Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile.

Fuente imagen:
<http://galeriagm.cultura.gob.cl/exposicion/1996/06/114>

⁵² El título dado a la exposición surge de la lectura hecha por los artistas del libro de Lewis Carroll “El juego de la lógica”, texto en la cual aparece la frase “las cosas y sus atributos” para dar nombre a un capítulo. En voz de los artistas este título resume de manera clara los vínculos y tensiones que generan estas obras y sus relatos.

su apariencia formal. Es el caso de las cajas de cartón que Navarro utiliza para configurar sus escenas objetuales. En este sentido las cajas: «pueden cumplir simultáneamente varias funciones prácticas: como materia escultórica, como superficie apta para dibujar, como retícula cartesiana, como pedestal de los más variados objetos, como modificador de la arquitectura interior, etc.» (Silva C. , 1996, pág. 17). Este sinnúmero de operaciones le permite al artista optimizar los medios al máximo a partir de gestos mínimos y austeros que responden a una narrativa predefinida por el autor (figura 6.31).



6.31

Mario Navarro (n.1970)
The New Ideal Line (El Ekeko),
 1996.

Instalación, 163 cajas de cartón de 60 x 40 x 40 cm., figuras de yeso y otros objetos,
 dimensiones variables;
 Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile.

Fuente imágenes:
<http://galeriagm.cultura.gob.cl/exposicion/1996/06/114>

En este caso, Navarro recurre al relato sobre la fuga de presos políticos de la cárcel pública, hecho ocurrido en enero de 1990⁵³. El artista deja de lado el relato político y se centra en el gesto corporal de quien se fuga, estableciendo modelos analógicos formales. Al respecto, Cristián Silva afirma: «En términos narrativos, esta obra plantea el congelamiento temporal y espacial de una acción específica; la del prófugo que huye

⁵³ Este hecho fue recogido por Mario Navarro en el libro de Ana Verónica Peña titulado *Fuga al anochecer* (1990).

arrastrándose por un túnel, dejando a sus espaldas los escombros residuales de su excavación.» (1996, pág. 20) Las analogías que propone esta instalación son cifradas para un público no especialista y ajeno al contexto reflexivo que propone el autor.

Dentro de las exposiciones colectivas realizadas en la Galería Gabriela Mistral destacamos *Zona Fantasma* (1996) exhibición que reunió a once artistas jóvenes⁵⁴ que iniciaron su carrera a mediados de la década de los ochenta y a la sombra de un arte analítico de corte conceptual y en contraposición al discurso neoexpresionista de la pintura del periodo. A través de esta muestra se buscó definir una zona de confluencia y diálogo que potenciara el habla generacional de un grupo heterogéneo de artistas. Dentro de las instalaciones presentadas en la muestra se distingue la obra de Mario Soro titulada *Comida de cuervos I* (1996)⁵⁵. La pieza estaba compuesta por proyecciones (diapositivas) y trazados (pintura) de patrones de corte y confección realizados sobre los muros, el suelo y la columna existente en la sala. Unido a esto, se dispusieron tres televisores que proyectaban, sobre tres espejos adosados al pilar, un registro performático del artista⁵⁶ (figura 6.32). Los patrones proyectados por Soro son diagramas de estudio que buscan medir / diseccionar el cuerpo del propio artista y de la institución que acoge la instalación, el Ministerio de Educación. *Comida de cuervos*, bajo esta lógica se entiende como una



6.32

Mario Soro (n.1957)
Comida de cuervos I,
1996.
Instalación, proyectores, tres monitores,
tres espejos, vídeo y pintura.
dimensiones variables;
Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile.

Fuente imagen:
© Archivo Mario Soro

⁵⁴ La exposición fue curada por los artistas visuales Carlos Montes de Oca y Patricio Rueda, quienes a su vez participaron como artistas juntos: Arturo Duclos, Nury González, Pablo Rivera, Manuel Torres, Natalia Babarovic, Pablo Langlois, Mario Soro, Rodrigo Vega y Alicia Villarreal.

⁵⁵ En paralelo a la exposición en la Galería Gabriela Mistral, Mario Soro presentó en la Galería Torreo en Puerto Alegre, Brasil, donde realizó una performance y una instalación.

⁵⁶ En el registro Mario Soro aparece desnudo sobre una mesa de disección. Sobre su cuerpo se proyectaba un patrón un corte y confección creado por un sastre anónimo.

reflexión en torno al quehacer pedagógico y a los procesos de enseñanza y aprendizajes. Al respecto Luisa Ulibarri señala:

Mario Soro se representa a sí mismo en oficio de profesor, acompañado de un dispositivo audiovisual y alusiones a una suerte de lección de anatomía y disección de un cuerpo docente en un pabellón trabajando en una mesa de efectos visuales. (Ulibarri, 1996, pág. 10).

Comida de cuervos es una instalación que dialogó con la especificidad del lugar a partir de un diagrama de trabajo complejo que apela a un espectador atento al contexto y a las lecturas propuestas por el artista.

Igualmente, fue significativa la exposición colectiva realizada por los artistas visuales Alonso Yáñez, Jorge Gonemeyer y Vanessa Vásquez, titulada *Tres Sitios*. A través de esta exhibición se buscó inscribir dentro del circuito metropolitano la producción visual de artistas jóvenes de Valparaíso. En el marco de esta exposición, Vásquez presentó la instalación *Revestimiento* (1997), una obra que trasladó la estética de un baño público al espacio galerístico⁵⁷. La artista transformó los sacos de harina de polietileno en blancos azulejos con los cuales cubrió los muros de una de las salas (figura 6.33). La acción se complementó con el montaje de imágenes de prensa que registran accidentes de tránsito. Con esta instalación, Vásquez propone una reflexión que actúa en dos niveles: lo pictórico en el revestimiento emulado y lo archivístico en el registro periodístico puesto en evidencia.

Otras instalaciones destacadas exhibidas en la GGM durante la



6.33

Vanessa Vásquez (n.1972)

Revestimiento,

1997.

Instalación, sacos de harina, pintura,

dimensiones variables;

Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile.

Fuente imagen:

<http://galeriagm.cultura.gob.cl/exposicion/1997/09/111>

⁵⁷ Anteriormente la artista había convertido temporalmente los baños de la Universidad Federico Santa María en un espacio galerístico.

década de los noventa fueron *El primer almácigo de la lengua* (1997) de Alicia Villareal y *Quadrivium* (1998) de Gonzalo Díaz. La obra de Villareal abordó como espacio reflexivo la relación entre la construcción del lenguaje y los procesos de alfabetización, visto desde el campo de las artes visuales. La instalación contempló dos partes, la primera compuesta por libros troquelados con imágenes de mobiliario y utensilios escolares. Estos son dispuestos en dos muros de la sala atendiendo al cromatismo y a una estructura modular dada por la forma de los libros. En la segunda sala la artista instaló cinco mesones equipados con timbres de goma, tinta y cuadernillos vacíos, a través de los cuales se invitaba a los espectadores a construir sus propios libros (figura 6.34). Finalmente, la pieza se completa con la proyección mediante diapositivas de imágenes y textos diversos. Mediante esta instalación, Villareal se contrapone a una acción procesual, donde el espectador es protagonista (confección de libros), una acción estético-perceptual donde el espectador se asume en su papel contemplador (mosaico de libros troquelados).

Gonzalo Díaz por su parte exhibió *Quadrivium*⁵⁸ una instalación que reflexiona sobre los artificios del lenguaje y de los modelos de representación visual. La pieza se estructuró a partir de una narrativa que se vale de la estructura del Vía Crucis, una estructura que es una constante en la obra de este artista. La obra formalmente se organizó a partir de catorce micro escenografías dispuestas perimetralmente en los muros de la sala, sobre el



6.34

Alicia Villareal (n.1957)
El primer almácigo de la lengua,
 1997.
 Instalación, libros troquelados, mesones, timbres,
 cuadernillos y proyecciones de diapositivas,
 dimensiones variables;
 Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile.

Fuente imágenes:
<https://galeriagm.cultura.gob.cl/exposiciones/>

⁵⁸ Durante la Edad Media el modelo de enseñanza se organizó a partir de las siete artes liberales, las cuales se agruparon a partir de dos grupos, el *trivium* compuesto por la gramática, la dialéctica y la retórica, y el *quadrivium*, integrado por la música, la aritmética, la geometría y la astronomía.

nivel de la vista. Cada escena estaba compuesta en su extremo izquierdo por un túnel cavado en la montaña del cual surge una pista sobre la cual se ubica un pequeño barco de metal, que cambia de posición en cada diorama. La escena concluye en el extremo derecho con paisaje marino pintado al óleo sobre madera. El conjunto se complementa con la disposición de un trípode sobre el cual se colocó un dispositivo que proyectaba sobre el muro catorce nombres de figuras retóricas (metáfora, sinécdoque, oxímoron, metonimia, entre otras). Finalmente, desde el trípode se proyectó una lámpara que iluminaba los números romanos que identificaban las catorce estaciones que conformaban esta instalación. (figura 6.35).



6.35

Gonzalo Díaz (n.1947)
Quadrivium,
1998.

Instalación, pintura al óleo sobre madera,
yeso, metal, trípode con proyector,
lámpara y números de bronce;
dimensiones variables;
Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile.

Fuente imagen:
© Archivo Gonzalo Díaz

En atención a la forma dada a esta instalación, el filósofo Pablo Oyarzún señala: «Mientras el *Vía Crucis* de la devoción popular cristiana cada estación marca un distinto hito en el itinerario doliente de Cristo, desde su condena hasta su muerte, Díaz repite invariablemente un mismo motivo en cada una de ellas.» (1998, pág. 12). En este sentido, la estructura narrativa del *Vía Crucis en Díaz* es vacía de su propio simbolismo trascendente y convertida en un itinerario lingüístico y visual al cual es convocado el espectador. Un itinerario que desde el artificio construye un discurso que se remite al propio campo del arte.

6.2.4.6. Galería Posada del Corregidor

Otro espacio de exhibición relevante del periodo fue la Galería Posada del Corregidor GPC⁵⁹, espacio de carácter público dependiente de la Municipalidad de Santiago que abrió sus puertas a fines de la década de los ochenta (figura 6.36).

La falta de un proyecto curatorial hizo que este espacio exhibiera muestras heterogéneas que apelan a un carácter tradicional. Es a partir de 1996 y bajo la dirección de Cristián Dupré que este espacio dio cabida a propuestas más contemporáneas realizadas por artistas jóvenes. En este contexto este espacio se convirtió en una “galería de acción cultural”⁶⁰ aludiendo al término utilizado por el teórico del arte Ennio Bucci, quien señala:

[Estas son] galerías que solamente promueven manifestaciones de arte contemporáneo, y exponen obras que transgreden las convenciones tradicionales del arte debido al empleo de nuevos lenguajes plásticos, la presencia de contenidos de denuncia de un presente histórico y social conforme a las vivencias del artista, y representan la búsqueda de nuevas formas expresivas. Ellas emplean un criterio abierto de selección privilegiando el arte de vanguardia de toda su gama de proposiciones. (Bucci, 1999, pág. 58)

Estos son espacios que promueven la acción cultural a través de una línea curatorial coherente sustentada en un programa de



6.36

Galería Posada del Corregidor,
2012.
Registro fotográfico, vista exterior de la galería;
Santiago, Chile.

Fuente imagen:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:2017_Santiago_de_Chile_-_Esmeralda_749_casa_colonial.jpg

⁵⁹ El edificio que alberga la Galería de Posada del Corregidor data del siglo XVIII y es un fiel reflejo de la arquitectura colonial urbana. En sus primeros años la casona fue utilizada como posada y tienda a la vez, situación que durante el siglo XX cambió al convertirse en bar que reunió a la bohemia intelectual y artística del momento. En 1970 fue declarada Monumento Histórico y a principios de la década de los ochenta fue adquirida por el Banco Santander, quien restauró el edificio y lo entregó en comodato a la Municipalidad de Santiago para ser transformado en un centro cultural.

⁶⁰ En esta categoría se encuentran además la Galería Gabriela Mistral, Galería Balmaceda 1215, Galería BECH y Galería Metropolitana. Estas galerías son continuadoras de una tradición iniciada en la década de los ochenta, por galerías como Cromo, Sur y Cal.

exposiciones. Este programa se complementó con la realización de conversatorios que, junto a la edición de catálogos, potenciaron el desarrollo teórico y crítico de la producción visual del periodo.

Entre las instalaciones presentadas durante este ciclo destacamos *Todo lugar se convierte en hogar* (1997), obra de Ximena Zomosa presentada como parte de su exposición individual titulada *Cotidiana*. Esta pieza estaba compuesta por un delantal y un traje de novia hechos en tela y a los que la artista modificó su escala (figura 6.37). Estas prendas estaban colgadas desde el techo y se extendían hasta el suelo de la sala.



6.37

Ximena Zomosa (n.1966)
Todo lugar se convierte en hogar,
1997.

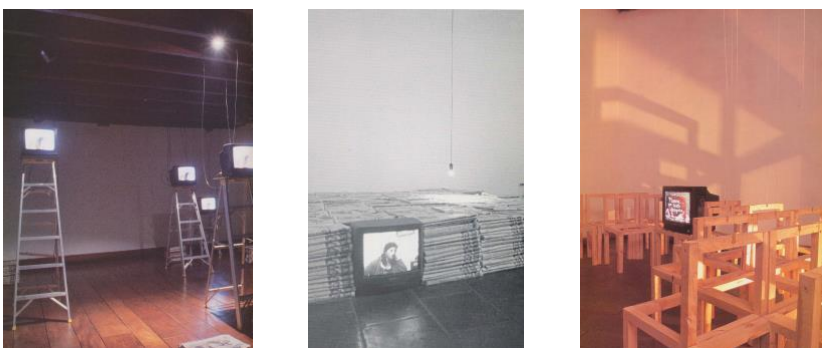
Instalación, telas y cerámica,
dimensiones variables;
Galería Posada del Corregidor, Santiago, Chile.

Fuente imagen:
© Archivo Ximena Zomosa

En relación a esta pieza y a las alucinaciones que experimenta una dueña de casa, la artista afirma: «La sujeto ha sufrido también de alucinaciones y sueños que la han llevado a confeccionar compulsivamente vestidos de tamaños inusuales. Con ellos ha llegado a armar extensas disposiciones, cual tendederos de ropa.» (Zomosa, 1997, pág. 2). A través de este gesto, de carácter formalista, Zomosa reflexiona sobre espacios cotidianos y cómo estos se transforman en espacios ominosos para quienes los habitan.

Con el nombramiento de Jorge Estévez como director la GPC se consolidó un proyecto curatorial que puso en valor la

producción contemporánea chilena dando cabida principalmente a la producción de artistas jóvenes y a nuevas disciplinas. Es el caos de la exposición *Ocho películas para mirar de pie*, (1998) muestra colectiva de cineastas jóvenes que fue exhibida como una gran instalación, gracias al trabajo colaborativo realizado por el artista visual Pablo Langlois. La instancia contempló la muestra de ocho cortometrajes exhibidos en televisores que fueron montados sobre escaleras de tijeras, entre fajos de periódico o sobre sillas de madera sin asiento (figura 6.38).



6.38

Exposición colectiva: *Ocho películas para mirar de pie*, 1998.
Instalación, cortometrajes, televisores, escaleras, fajos de periódicos, estructuras de silla de madera e iluminación, dimensiones variables; Galería Posada del Corregidor, Santiago, Chile.

Fuente imágenes: Catálogo: *Arte reciente en Santiago de Chile* (1998).

A través de este montaje, se pone en tensión el propio lenguaje cinematográfico al «reemplazar el cinematógrafo por la galería, la butaca por la necesidad de mirar de pie, la pantalla grande por el monitor.» (Galende, pág. 53). A partir de este contexto, la instalación desestabiliza el dispositivo cinematográfico, descentrando la mirada de un espectador fugitivo que percibe la instantaneidad de imágenes y sonidos.

Otra de las instalaciones destacadas presentada en la GPC fue *2007* (1999) de los artistas Mario e Iván Navarro. La obra surge de una ficción biográfica que se sustenta en la posibilidad que

Mario reciba el año 2007 un riñón donado por su hermano Iván. A partir de este relato los artistas generaron una instalación conjunta articulada a partir de la línea como principio organizador de conceptos y materialidades. Iván Navarro puso un sistema de cables eléctricos que se conectaba entre si generando una estructura orgánica que se nutría de la energía que suministra la galería. Por su parte, Mario Navarro dispuso una estructura modular que asemejaba una banca, la cual rodeaba el perímetro de la sala, integrándose a la arquitectura del lugar. De igual forma, el artista construyó en madera un conjunto de casas rodantes iluminadas desde el interior y dispuestas sobre un conjunto de cajas de cartón (figura 6.39).

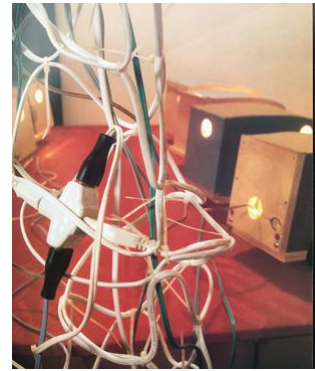
A pesar de sus diferencias, estas propuestas se integran en un todo orgánico donde las nociones de intercambio y conexión organizan un espacio reflexivo sustentado en las subjetividades de un relato y del actuar de estos dos artistas.

En igual periodo, el artista visual Cristián Silva Avaria presentó su instalación +A (1999), obra de carácter formalista y procesual compuesta por cubos de plumavit manchados con pintura negra y dispuestos azarosamente en el suelo de la sala (figura 6.40).

Previo al montaje, Silva realizó una acción performática mediante la cual tiñó los cubos emulando el *dripping* de Pollock. La gran mancha creada por el artista se fragmentó en el espacio, dando origen a un rompecabezas imposible de montar.

6.2.4.7. Galería Balmaceda 1215

A fines de la década de los noventa, surgieron nuevos espacios de exhibición no comerciales que apostaron por la producción contemporánea. Es el caso de la Galería Balmaceda 1215, espacio que inició su funcionamiento en agosto de 1998 al alero



6.39

Mario Navarro (n.1970) Iván Navarro (n.1972)
2007,
1999.
Instalación, estructuras de metal, madera, cajas de
cartón, iluminación cables y ampollas,
dimensiones variables;
Galería Posada del Corregidor, Santiago, Chile.

Fuente imágenes:

Catálogo: *Arte reciente en Santiago de Chile* (1998)

6.40

Cristián Silva Avaria (n.1975)
+A,
1999.
Instalación, 12.800 cubos de plumavit (poliestireno
expandido) de 5x5x5 cm., pintura negra,
dimensiones variables;
Galería Posada del Corregidor, Santiago, Chile.

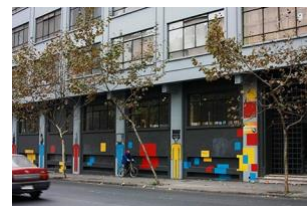
Fuente imagen:

Catálogo: *Arte reciente en Santiago de Chile* (1998)

de la Corporación Cultural Balmaceda 1215⁶¹ (figura 6.41). La galería inició su funcionamiento con el ciclo de exposiciones titulado *Notas al margen*, instancia a partir de la cual se invitó a artistas destacados del medio a proponer: «obras paralelas a los grandes espacios institucionales, paralelas al gran proyecto personal individual, obras que buscan una posición crítica y un sentido de experimentación.» (Galería Balmaceda Arte Joven, 2008, pág. 7). A partir de este enunciado se dejaba en evidencia el carácter experimental de un espacio nuevo que buscó congregar la producción de artistas jóvenes y consagrados.

Dentro de las primeras exposiciones del ciclo destacamos *En otro lugar* (1998), muestra que contempló la participación de la fotógrafa Paz Errazuriz y las artistas visuales Ximena Zomosa y Nury González. Entre fotografías y piezas objetuales, Zomosa reinstala una segunda versión de su instalación *Todo lugar se convierte en hogar* (1997-1998). En esta ocasión, el florido delantal se instaló en una esquina de la sala, junto al dibujo de una mesa con cubiertos y una escoba hecha con pelo humano (figura 6.42). A partir de esta instalación, la artista retoma la hipertrofia de aquello que nos remite al espacio doméstico.

El año 1999 la Galería Balmaceda 1215 dio inicio a un nuevo ciclo curatorial titulado *Laboratorios de Artes Visuales*. Mediante este ciclo se buscó poner en diálogo/tensión propuestas de artistas de distintas generaciones, a partir de obras que compartían problemáticas convergentes y en ciertos casos divergentes. Los resultados de esta convocatoria se manifestaron en propuestas de carácter pictórico, escultórico y objetual que



6.41

Galería Balmaceda 1215,
2012.
Registro fotográfico, vista exterior de la galería;
Santiago, Chile.

Fuente imagen:
<http://www.santiagocapital.cl/fichas/home/balmaceda-arte-joven/centros-culturales/>



6.42

Ximena Zomosa (n.1966)
Todo lugar se convierte en hogar,
1997-1998.
Instalación, tela, pelo humano y clavos,
dimensiones variables;
Galería Balmaceda 1215, Santiago, Chile.

Fuente imagen:
© Archivo Ximena Zomosa

⁶¹ La Corporación Cultural Balmaceda 1215 es una institución inaugurada en 1992 por el presidente Patricio Aylwin, cuya función es brindar formación artística gratuita y de calidad a jóvenes con talento.

compartieron el espacio sin perder su independencia formal. En este sentido, debemos constatar que la presencia de instalaciones fue excepcional en estas primeras exposiciones. Pese a esto, podemos mencionar las instalaciones de Patricio Vogel *Lugares de Memoria* (1999) y de Carolina Salinas titulada *Invisible* (1999) pieza emplazada en uno de los muros de la sala, el cual fue cubierto con una tela PVC. Esta superficie inocua se inflaba sutilmente como resultado de un sensor de movimiento, que hacía partícipe a los espectadores de un accionar sorpresivo y absurdo (6.43).



6.43

Carolina Salinas (n.1976)
Invisible,
1999.

Instalación, Aire, PVC inflable, velo, sensor de movimiento, 250 x 550 x 70 cms.;
Galería Balmaceda 1215, Santiago, Chile.

Fuente imagen:
<http://carolinasalinasescultura.blogspot.com/>

6.2.4.8. Galería Metropolitana

Nutriendo la escena de los noventa y desde la gestión independiente surge en 1998 la Galería Metropolitana Galmet, espacio autónomo situado en la comuna de Pedro Aguirre Cerda, un sector industrial y residencial ubicado en la periferia de Santiago. En este sector, Ana María Saavedra y Luis Alarcón, gestores y curadores de este espacio, levantaron una galería de arte contemporáneo en su propia vivienda (figura 6.44).

Esta casa - galería pone en tensión la institucionalidad cultural y el circuito galerístico desde un espacio periférico y doméstico que se fundamenta en el trabajo comunitario y territorial. En respuesta a esta mirada, Galmet analiza las estrategias de posicionamiento de los espacios de exhibición con el objetivo de definir su propio modelo de acción:

De la idea de sala universitaria con acento en la extensión, hemos rescatado la necesaria externalización del arte, en nuestro caso su salida a la calle. De la galería privada ligada a un arte de avanzada tanto en lo formal como en lo político, rescatamos la ventaja de tener y manejar un lugar propio. De la labor estatal o municipal



6.44

Galería Metropolitana,
2018.
Registro fotográfico, vista exterior de la galería.
Santiago, Chile.

Fuente imagen:
<https://www.radiozero.cl/podcasts/podcast-santiago-adicto-galeria-metropolitana-pac/>

de corte pedagógico y masivo, en relación al arte, adoptamos el compromiso con la comunidad. De la galería de arte manejada por artistas, rescatamos el ejercicio de la autogestión y el vínculo directo con las obras y el hacer artístico. De la galería estatal o municipal, con una apuesta por el arte contemporáneo y lo experimental, rescatamos su jugada lucha política contra la burocracia y los lugares comunes. (Alarcón & Saavedra, 2004, pág. 6)

Esta declaración de principios marcó un modelo de gestión y curatoría que amplió la escena local permitiendo el surgimiento de nuevos espacios e iniciativas, al margen de los circuitos oficiales⁶².

El concebirse como un espacio experimental le permitió a Galmet incorporar en su programación instalaciones que dialogaban con el espacio físico (galpón industrial) y con el entorno cultural. Es el caso de *Alto Tráfico* (1999) exposición inaugural de la Galería Metropolitana, en la que participaron los artistas Viviana Bravo, Lorena Arenas y Juan Francisco Garate. Las obras de estos artistas propusieron una lectura del lugar a partir de lo habitable y la fragilidad de los procesos constructivos. A la luz de esta lectura, Bravo imprimió un texto de Gilles Deleuze sobre azulejos los cuales fueron dispuestos en el suelo para su destrucción y posterior reconstrucción (figura 6.45). Por su parte, Arenas dimensionó el espacio instalando una cuerda de metal a lo largo y ancho de la sala. De igual modo, Garate se apropió del lugar trazando en el piso, con tierra, las huellas de un muro circular.

Otra instalación destacada de estos primeros años fue



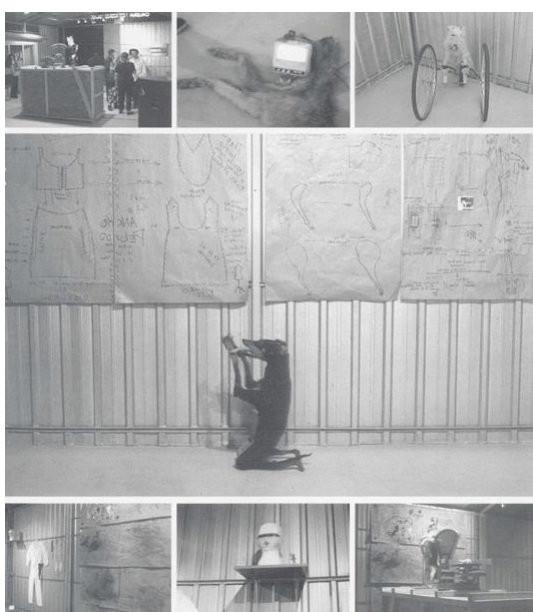
6.45

Exposición colectiva *Alto Tráfico*,
1998.
Vista exposición;
Galería Metropolitana, Santiago, Chile.

Fuente imagen:
Catálogo: *Galería Metropolitana 1998-2004*.

⁶² En este contexto surgieron la Galería Chilena, Muro Sur y Hoffmann's House, espacios que se caracterizaban por la itinerancia y por la autogestión emprendida por los artistas creadores de estos espacios.

Semidoméstico (1999) del artista visual Antonio Becerro, quien presentó una instalación compuesta por irónicas escenas protagonizadas por perros callejeros disecados, que emulan acciones humanas (figura 6.46). A través de estas escenas, Becerro reflexiona sobre el imaginario local a luz de la indigencia que estos canes representan. De igual modo, estos montajes dialogan con la historia de la pintura, en tanto ejercicio de representación de aquellos cuerpos caídos.



6.46

Antonio Becerro (n.1964)
Semidoméstico,
1999.

Instalación, animales disecados y objetos;
dimensiones variables;
Galería Metropolitana, Santiago, Chile.

Fuente imágenes:
Catálogo: *Galería Metropolitana 1998-2004*.

En igual periodo, y complementando el accionar de las galerías señaladas debemos mencionar el surgimiento de la Galería BECH un espacio dependiente del Banco del Estado que inició su trabajo en 1996 con la exhibición de artistas jóvenes egresados de las escuelas de artes santiaguinas. Esta impronta curatorial marcó su sello, convirtiéndola en una galería que potenció el desarrollo de la obra de artistas jóvenes.

Hecha esta revisión de los espacios de exhibición no comerciales en Santiago, creemos importante conocer la realidad

en regiones y cómo esta ha influido en el desarrollo de la instalación (arte) fuera del circuito capitalino.

6.2.4.9. Galerías y espacios alternativos en regiones

En 1988 se creó en la ciudad de Temuco la Galería Municipal de Arte Aníbal Pinto⁶³, un espacio orientado a la promoción de las artes visuales a nivel regional y nacional (figura 6.47). Sin una línea curatorial clara, el espacio comenzó a transformarse, a mediados de los noventa, en un centro de difusión de las artes visuales dentro de la región. Entre las exposiciones realizadas destacamos: *As de Seis* (1995) del colectivo santiaguino Caja Negra (figura 6.48), *Imágenes de mi archivo* (1996) de Arturo Duclos, *Manual de Corte* (1996) de Rosa Velasco y *Fragmentos de obra para acumular* (1997) de Nury González.

Asimismo, fue destacable la realización de la Primera Bienal de Temuco, mención pintura (1996)⁶⁴, certamen que estuvo a cargo del curador santiaguino Ramón Castillo. La bienal, en cierto modo, activó la escena de arte regional desde un paternalismo metropolitano⁶⁵, que desconoció la realidad de los artistas y del contexto del *Wallmapü* o nación Mapuche.

Bajo este contexto creemos importante mencionar un gesto inicial que unificó el trabajo de los artistas temuquenses, nos referimos a la intervención *Casa de Papel* (1998), acción



6.47

Galería Municipal de Arte Aníbal Pinto,
2012.
Registro fotográfico, vista exterior de la galería.
Temuco, Chile.

Fuente imagen:
<http://m.laopinon.cl/galeria/exposicion-de-arte-en-temuco>



6.48

Victor Hugo Bravo (n.1966)
El negocio del suelo,
1995.
Instalación, ataúdes reciclados, esmalte
sobre tela, maderas y desechos,
dimensiones variables.
Exposición *As de Seis*,
Galería Municipal de Arte Aníbal Pinto, Temuco, Chile

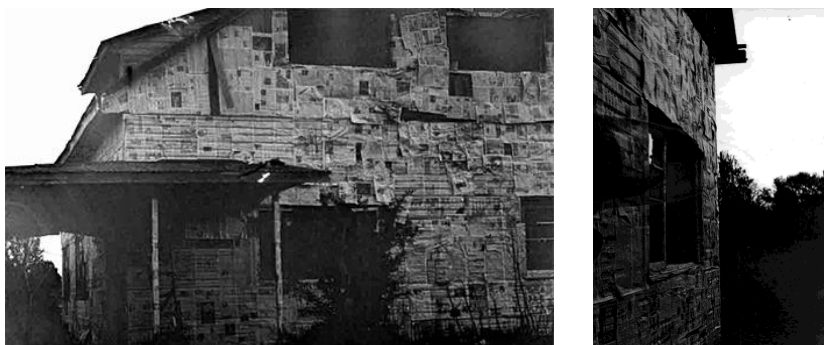
Fuente imagen:
<https://www.facebook.com/photo?fbid=3689899587689177&set=a.3645801188765684>

⁶³ La ciudad de Temuco a fines de la década de los ochenta no contaba con una infraestructura cultural que aportara al desarrollo de las artes visuales en la región. En este sentido la creación de la galería Municipal de Arte Aníbal Pinto, vino a cubrir el vacío existente en la región.

⁶⁴ Durante el 1998 y 2000 se llevaron a cabo las otras dos versiones de la bienal, siendo la segunda versión nuevamente curada por Ramón Castillo y la tercera por el coordinador de la galería Pedro Henríquez.

⁶⁵ Esta situación quedó de manifiesto en el hecho que tanto el jurado como gran parte de los artistas participantes provenían de Santiago.

realizada por los artistas Ramiro Villarroel, Mauricio Mella y Claudia Cofré⁶⁶. La obra se llevó a cabo en una casa abandonada y consistió en el revestimiento interior y exterior de una vivienda con papel de periódico (figura 6.49).



6.49

Ramiro Villarroel (n.1974), Mauricio Mella (n.1975) y Claudia Cofré (n.1977)
Casa de papel,
1998.

Intervención, revestimiento con papel periódico, dimensiones variables;
Casa abandonada, Temuco, Chile.

Fuente imágenes:
<http://photos1.blogger.com/blogger/1482/1231/1600/casapapel2-C.jpg>

Intervenir una casa abandonada se transformó en un acto de inflexión, que puso en tensión los modelos de producción, difusión y recepción existente a nivel regional. A través de este gesto de vanguardia, de impacto diferido, se inauguró un espacio de discusión inédito que puso en evidencia la mirada conservadora imperante en el medio artístico. *Casa de Papel*, en este sentido, se transformó en un gesto precario y efímero que se sustentó en un discurso programático de carácter transversal, que validó el espacio urbano y las prácticas contemporáneas⁶⁷.

⁶⁶ Estos artistas conformaron el colectivo “Manifestación” quienes junto al colectivo “Obras Pánicas” y a los encuentros artísticos-culturales conocidos como “Menchacazos”, instancia organizada por estudiantes de la Universidad Católica de Temuco y que formaron parte de la escena alternativa de los noventa en la región de la Araucanía.

⁶⁷ Entre las referencias visuales declaradas por el colectivo “Manifiesta” se mencionan las obras de Joseph Beuys, el Grupo Fluxus, el CADA y Juan Pablo Langlois. En igual sentido y a nivel teórico, hacen referencia a los textos de Walter Benjamin, Roland Barthes y Michel Foucault.

La casa, finalmente se quemó a la semana de ser exhibida, transformándose en un mito que marcó el surgimiento de una escena artística que puso en valor el territorio y sus problemáticas.

El panorama de los espacios de exhibición en la ciudad de Valparaíso estuvo centrado principalmente en la labor emprendida por la Sala El Farol⁶⁸, espacio dependiente de la Dirección de Extensión y Comunicación de la Universidad de Valparaíso y que inició sus actividades en 1978 (figura 6.50). Durante la década de los noventa, su actuar estuvo centrado en la difusión de la obra de artistas nacionales consagrados y noveles. Un punto relevante en la gestión de esta dirección fue la organización del *Concurso Nacional de Arte Joven*⁶⁹, un evento que no solo permitió activar la escena porteña sino también dar espacio a la creación de artistas jóvenes de la región y del país. Un hito importante dentro del concurso fue la incorporación de las técnicas experimentales dentro de las categorías ya existentes (pintura, escultura y gráfica), decisión que permitió abrir el concurso a propuestas objetuales que pusieron en tensión las disciplinas ya validadas. La falta de espacios de exhibición unido a un criterio curatorial conservador no permitió abrir el concurso a prácticas como la instalación a diferencia de lo hecho por la VIII Bienal de Valparaíso (1987), un hito relevante en el



6.50

Sala El Farol,
2014.
Registro fotográfico, vista exterior de la galería;
Valparaíso, Chile.

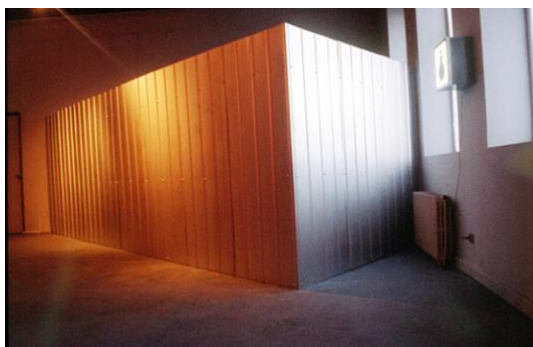
Fuente imagen:
<https://labicicletaverde.com/es/actividades-valparaiso-agosto-21-28/>

⁶⁸ Otros espacios que mantuvieron su funcionamiento durante este periodo fueron Sala de Exposiciones Valparaíso y el Instituto Chileno Norteamericano, dos centros que mantuvieron un programa de exposiciones regulares centrado en propuestas más tradicionales y locales. En 1991 por su parte se creó la primera galería privada Galería Arte Modigliani, espacio que tuvo como objetivo exhibir la obra de artistas consagrados chilenos.

⁶⁹ Este concurso surgió al alero de lo que fue el Salón de Artes Plásticas (1979) y posterior Concurso de Creación Plástica (1980). Fue a partir de esta última iniciativa y del establecimiento del Premio Universidad de Valparaíso que la universidad comenzó a gestar una colección que sería el pilar del futuro Museo de Arte Contemporáneo de Valparaíso, iniciativa que solo quedó como una colección universitaria.

desarrollo de la instalación (arte) en el país.

Al finalizar la década, la escena porteña comenzó a dar cabida a nuevos modelos de exhibición como el caso de *Pertrechos: Ordenance*, muestra comisariada por la artista visual Vanesa Vásquez y en el cual participaron artistas egresados de la Facultad de Artes de la Universidad de Playa Ancha. La exhibición se realizó en las dependencias de un edificio recién construido lo que posibilitó apropiarse del espacio a través de propuestas objetuales e instalativas. En este contexto, Pedro Sepúlveda presentó *Versión I* (1998) una instalación arquitectónica realizada a partir de planchas de latón con las cuales creó un gran volumen dentro del espacio (figura 6.51).



6.51

Pedro Sepúlveda (n.1972)
Versión I,
1998.

Instalación, planchas de zinc y cajas de luz,
dimensiones variables;
Edificio Gómez Carreño, Valparaíso, Chile.

Fuente imagen: © Pedro Sepúlveda.

A partir de este proyecto, la escena porteña se activó ampliando los espacios de exhibición y reflexión en torno a las prácticas contemporáneas de corte crítico-experimental.

Por su parte, la ciudad de Talca mantuvo sus espacios tradicionales de exhibición como son el Centro de Extensión Pedro Olmos de la Universidad de Talca, Casa del Arte Gabriel Pando y el Museo O' Higginiano y de Bellas Artes. Relevante durante este periodo fue la creación del Parque de Esculturas de la Universidad de Talca en 1991, espacio que reunió a lo más selecto de los consagrados escultores locales.

La falta de espacios orientados a prácticas más experimentales hizo que los artistas de la región se organizaran creando nuevas iniciativas en pro del desarrollo del arte contemporáneo. Así nacen los *Encuentros de Artistas Visuales del Maule* (1997-1998) Estos encuentros tuvieron como finalidad potenciar la escena regional a partir del trabajo colaborativo, la discusión y la experimentación. Los resultados del primer encuentro fueron exhibidos en el futuro Teatro Municipal de Talca, fue en este contexto que la artista visual Loreto Pérez exhibió su pieza *Registro I* (1997) trabajo que surgió de la recolección de negativos desechados en las oficinas del Registro Civil. Eran los rostros de los habitantes de esta ciudad que Pérez unió/cosió dando origen un *patchwork* fotográfico que montó sobre una estructura de madera y posteriormente iluminó con un foco halógeno (figura 6.52).



6.52

Loreto Pérez (n.1964)
Registro I,
1997.

Instalación, negativos de película 35mm., estructura de madera y foco halógeno,
dimensiones variables;
Teatro Municipal de Talca, Talca, Chile.

Fuente imágenes: © Loreto Pérez.

A través de esta obra, la artista reflexiona sobre las nociones de identidad y memoria que subyacen en la construcción de este gran retrato ciudadano.

El segundo encuentro fue organizado por el artista visual Reinaldo Moya y contó con el financiamiento del Fondart. La muestra esta vez se realizó en el Centro de Extensión Pedro Olmos, espacio que acogió por primera vez obras de carácter objetual e instalaciones. En el marco de esta muestra Mauricio Gutiérrez presentó la instalación *Bolsa de Valores* (1998), obra a través de la cual Gutiérrez parodió el espacio bursátil (Sala de Rueda) y el modelo especulativo del mercado del arte (Venus de Milo de yeso); dos fenómenos que son vistos por el artista desde el descampado espacio provinciano (figura 6.53). Es a partir de este espacio periférico que el artista levanta una reflexión en torno al sistema artístico en regiones y sus lógicas de subsistencia basadas en la autogestión y el trabajo colaborativo. Atendiendo a este punto, es importante mencionar las primeras acciones de descentralización emprendidas por el Consejo de la Cultura y las Artes, acciones que buscaron potenciar el trabajo de los y las artistas en regiones.

Otra instalación destacada de Mauricio Gutiérrez fue *Invernaderos Plásticos para el Cultivo del Arte* (1999), trabajo compuesto por cuatro volúmenes hechos en madera y polietileno de color (rojo azul, amarillo y blanco) que conformaban la palabra “Arte” a partir de la triada cromática. Estos cubículos fueron implementados como talleres de pintura⁷⁰ e instalados, en una primera instancia, en tres liceos técnicos-agrícolas de la región. Posteriormente fueron emplazados en la plaza de Armas de la ciudad de Molina, donde funcionaron como una



6.53

Mauricio Gutiérrez (n.1960)
Bolsa de Valores,
 1998.
 Instalación, video, tierra, yeso, madera, tela y
 escultura de yeso,
 dimensiones variables;
 Centro de Extensión Pedro Olmos, Talca, Chile.

Fuente imágenes: © Mauricio Gutiérrez

⁷⁰ Mauricio Gutiérrez organizó este taller a partir de un modelo que parodiaba la enseñanza tradicional de la pintura a través de sus tres géneros: bodegón, paisaje y figura humana. Además, destinó uno de los espacios (letra T) al diálogo y revisión de los resultados alcanzados en cada jornada de trabajo.

galería de arte itinerante. Gutiérrez levanta una utopía donde el “cultivo del arte” se transforma en una herramienta política de emancipación que cuestiona la academia y el museo, con el objetivo de democratizar no solo un hacer, sino también un pensar la práctica artística desde los márgenes territoriales e institucionales (figura 6.54).

Continuando esta revisión de los espacios de exhibición, podemos señalar que la ciudad de Concepción mantuvo durante la década de los noventa sus espacios tradicionales: Pinacoteca de Concepción, Sala Corporación Cultural Artistas del Acero y los institutos binacionales. Bajo este escenario, la producción artística de la región se centró en el auge de la pintura dada por el surgimiento del grupo Grisalla⁷¹ (1991), colectivo de pintores que refrescaron el academicismo regional, transformándose en un referente de la plástica penquista. Esta predominancia del discurso pictórico en la zona se revirtió al finalizar la década, con el surgimiento de una nueva generación de artistas formados en el Departamento de Artes Plásticas de la Universidad de Concepción. Estos artistas comenzaron a abrir tímidamente el espacio académico a través de un reconocimiento de lo local a partir del propio espacio público.

Al cierre de este apartado, podemos afirmar que los artistas jóvenes en regiones comenzaron tímidamente a explorar nuevos modelos de producción y difusión. Esta situación potenció el surgimiento de iniciativas y espacios no convencionales de exhibición, realidad que dejó en evidencia la falta de espacios profesionales orientados a las prácticas contemporáneas.



6.54

Mauricio Gutiérrez (n.1960)
Invernaderos Plásticos para el Cultivo del Arte,
1999.
Instalación, madera, polietileno de color, atriles,
taburetes, implementos de pintura, proyector,
300 x 300 1500 cm.;
Campos de Molina, Talca, Chile.

Fuente imágenes:
© Archivo Mauricio Gutiérrez

⁷¹ El grupo estaba integrado por Oscar Barra, Mario Sánchez, José Fernández, Gustavo Riquelme, Vicente Rojas y Jaime Petit.

6.2.5. Desarrollo teórico y crítico

Durante el periodo de estudio, el desarrollo teórico y crítico se asentó y desarrolló principalmente desde el ámbito universitario. En este sentido, el Departamento de Teoría de las Artes de la Universidad de Chile fue un semillero para el surgimiento de nuevas voces que comenzaron a irrumpir en la escena artística local durante los noventa. Es el caso de Guillermo Machuca, Sergio Rojas, Gonzalo Arqueros y Carlos Ossa. De igual forma, son destacables los aportes a la escritura crítica del periodo hechos por Ricardo Loebell, Alberto Madrid, Roberto Merino. En este contexto es importante mencionar los aportes del Diplomado en Crítica Cultural (1997-1999)⁷² al desarrollo de la crítica y los estudios culturales. El programa fue entendido como un espacio de reflexión interdisciplinario orientado a pensar las relaciones entre arte, política y cultura, desde un espacio mediado por problemáticas vinculadas a la memoria, la globalización, el mercado y los consensos de una transición pactada.

Mención especial tiene la destacada labor del crítico y curador Justo Pastor Mellado, quien no solo desarrolló un trabajo de escritura crítica importante durante la década, sino también una labor como curador tanto en Chile como en el extranjero. De igual forma, es relevante considerar su trabajo como docente, a través del cual orientó y potenció la carrera de jóvenes artistas.

Es importante mencionar en revisión que la escritura crítica durante esta década «[...] no ha cumplido una labor de *despiste* (del discurso oficial o de la censura)» (Machuca, 1997, pág. 9),

⁷² Este diplomado fue creado por la crítica y teórica Nelly Richard e impartido en la Universidad de Artes y Ciencias Sociales ARCIS. El claustro académico del programa estuvo compuesto por teóricos y filósofos: Willy Thayer, Carlos Pérez, Federico Galende y Raquel Olea, entre otros.

sino más bien se transformó en una escritura de inscripción, que muchas veces no atiende a las problemáticas de la obra sino a los intereses particulares de quien escribe. En relación con lo anterior, podemos señalar que las obras son un pretexto para elaborar una reflexión individual que pone en juego la propia autonomía del discurso teórico. Ante este fenómeno comienza a tomar fuerza la escritura de artista, práctica que permite pensar la obra desde sus problemáticas y procesos.

6.2.6. Publicaciones

Dentro de las publicaciones que priorizaron la escritura de artistas destacamos el libro *Taxonomías* (1995) publicación ideada por el colectivo Jemmy Button Inc.⁷³ y en la cual se reunieron diecisiete textos de artistas chilenos, quienes a través de la escritura abordan la especificidad formal y semántica de sus obras (figura 6.55). Al respecto los editores comentan:

Desde nuestra perspectiva, todo artista visual debiera hacerse cargo radicalmente de la correcta instalación -al interior del paisaje colectivo- de los códigos, sistemas de lenguaje, estructuras de análisis y leyes de asociación que activan su trabajo. A nuestro juicio, estos procesos de inscripción han adquirido un carácter casi tan significativo como la propia configuración formal de la obra y resulta, a estas alturas, bastante ingenuo, irresponsable y peligroso confiarle esta labor a la buena voluntad de los organismos oficiales de difusión. (Jemmy Button Ed., 1995, págs. 7-8)

A través de este libro se establece un precedente que pondrá en valor la escritura del artista frente a la escritura de inscripción



6.55

Varios Autores
Taxonomías (Textos de Artistas),
1995.
Portada libro;
Santiago: Jemmy Button, Chile.

Fuente imagen:
<http://centrodedocumentaciondelasartes.cl/g2/coleccion/cedoc/images/pdfs/4351.pdf>



6.56

Nelly Richard
Residuos y Metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición,
1998.
Portada libro;
Santiago: Cuarto Propio, Chile.

Fuente imagen:
<https://www.cuartopropio.com/libro/residuos-y->

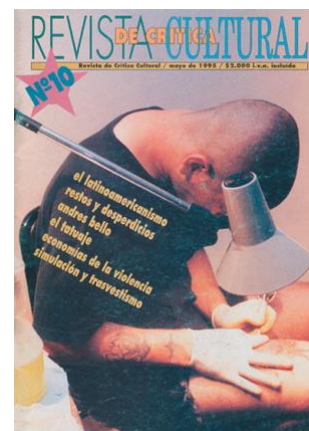
⁷³ El colectivo creado en 1993 e integrado por los artistas Cristian Silva, Mario Navarro, Mónica Bengoa y el crítico Justo Pastor Mellado.

emprendida por la crítica y la teoría durante esta década.

En relación a la publicación de libros destacamos: *Artes Visuales 20 años 1970-1990* (1991) de Ernesto Saul, *La insubordinación de los signos* (1994), *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición* (1998) de Nelly Richard (figura 6.56) y *La novela chilena del grabado* (1995), *Dos textos Tácticos* (1998) de Justo Pastor Mellado⁷⁴.

En atención a las publicaciones periódicas hacemos mención de la Revista de Crítica Cultural (1990-2008) impreso dirigido por Nelly Richard y que atendió de una manera crítica el desarrollo de la literatura, el arte y la política, bajo el periodo de “transición democrática” (figura 6.57). Así mismo, destacamos las revistas *Piel de Leopardo* (1992-2008), *Rocinante* (1998-2005), *Revista Patrimonio Cultural* (1995-) y la revista digital *Escaner Cultural* (1999-). En ámbitos universitarios surgen publicaciones como la Revista de Arte actualmente *Imago* (1992) de la Universidad de Playa Ancha, *Cuadernos de la Escuela de Arte* (1996-) de la Universidad Católica, *Revista 180* (1996-) de la Universidad Diego Portales y *Revista de Teoría del Arte* (1999-) de la Universidad de Chile (figura 6.58).

En relación a la publicación de catálogos⁷⁵ destacamos el trabajo realizado por la Galería Gabriela Mistral, espacio que no solo permitió consolidar una línea editorial sino también abrir un espacio de reflexión y escritura crítica. En igual sentido, estos catálogos permitieron la difusión y documentación de un número importante de instalaciones creadas en el periodo.

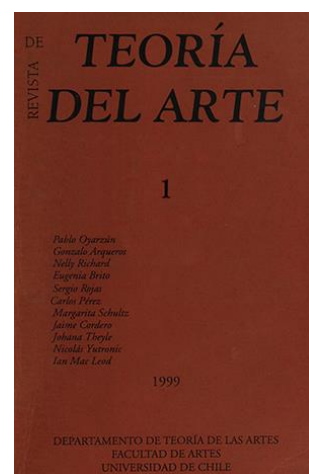


6.57

Revista de Crítica Cultural Nº10,
1995.

Portada revista;
Santiago: Revista Crítica Cultural, Chile.

Fuente imagen:
<http://centrodedocumentaciondelasartes.cl/g2/colle/ct/cedoc/images/pdfs/4774.pdf>



6.58

Revista de Teoría del Arte,
1999.

Portada revista;
Santiago: Facultad de Artes, Universidad de Chile.

Fuente imagen:
<https://revistateoriadelarte.uchile.cl/index.php/RTA/issue/view/4233>

⁷⁴ Justo Pastor Mellado durante esta década escribió textos para: Gonzalo Díaz, Rosa Velasco, Nury Gonzáles, Voluspa Jarpa, Alicia Villareal, Fernando Prats y Gonzalo Mezza, entre otros.

⁷⁵ Durante este período gran parte de los catálogos producidos por los artistas fueron financiados por el Fondo Nacional de Desarrollo de la Cultura y de las Artes Fondart.

6.2.7. Medios de comunicación

A nivel de prensa escrita podemos destacar la labor realizada en el ámbito de la cultura por los desaparecidos diarios *La Época* y *La Nación*. Esta labor se complementó con el trabajo realizado por los *Diarios El Mercurio*, *Las Últimas Noticias* y *La Tercera*. En atención a este punto y desde el campo del periodismo cultural y la crítica debemos mencionar el trabajo realizado por Claudia Donoso, Catalina Mena, Elizabeth Neira y Gema Swinburn, mujeres que compartieron el espacio de escritura con nombres conocidos como Waldemar Sommers, Pedro Labowitz y Ricardo Bindis, tres críticos que mantuvieron su pluma ajena a la producción contemporánea más crítica.

En el ámbito televisivo, debemos constatar el surgimiento de nuevos canales de televisión: Megavisión (1990), La Red (1991) y Chilevisión (1993), además de la creación del canal cultural por cable ARTV (1992-). Este canal de suscripción fundado por el productor Eduardo Tironi y que en sus primeros años se nutrió de programas culturales europeos. Fue a partir de 1994 que el canal comenzó a producir sus propios programas, dando cabida a las distintas manifestaciones del arte y la cultura.

En el ámbito de la televisión pública debemos mencionar la vuelta *Ojo con el Arte* (1990) programa televisivo surgido en los años setenta y conducido por el artista Nemesio Antúnez⁷⁶. A partir de esta nueva edición, Antúnez buscó recordar el programa, a partir de una cápsula semanal que buscaba acercar el arte a la gente; acercamiento que sin lugar a dudas nutrió de contenido una televisión condenada al rating del mercado.

⁷⁶ La primera temporada fue transmitida por el Canal 13 de la Pontificia Universidad Católica. La segunda temporada del programa fue transmitida por el Canal 7 de Televisión Nacional. En 1990 el Consejo Nacional de Televisión (CNTV) lo premió como mejor programa cultural-educativo.

6.3. Institucionalización de la instalación (arte): análisis de casos

La “transición democrática” vivida por el país durante la década de los noventa evidenció una continuidad más que una ruptura con el modelo económico y social heredado de la dictadura. Al respecto Nelly Richard señala:

[...] lo que hace la Transición en Chile es re-agenciar transformaciones ya realizadas por la dictadura y su implementación neoliberal de una economía de mercado [...]El engranaje neoliberal del mercado y sus proyecciones mediáticas fueron los encargados, durante la Transición, de desplegar la serie “mercancías” como horizonte de gratificación consumista para hacer olvidar la humillación de los cuerpos dañados por la violencia de la tortura y la desaparición. (Richard, 2002, pág. 188).

Bajo este contexto, el mercado y los medios de comunicación jugaron un papel protagónico que buscó neutralizar los antagonismos y las disidencias en pro de una política de los consensos que invisibilizó las demandas por justicia en los casos de violación de los derechos humanos.

Frente a este escenario de contradicciones, en el ámbito político, la cultura experimentó un despertar avalado por el rol protagónico que asumió el estado. Dicha tarea buscó garantizar no solo la libertad de creación y expresión, sino también garantizar el acceso y descentralización de la cultura.

Este despertar de la cultura durante la década de los noventa, favoreció el surgimiento de espacios de exhibición públicos (Galería Gabriela Mistral, Galería Posada del Corregidor y Galería Balmaceda 1215) que complementaron la labor de los Museos en pro de la visibilización e institucionalización de la instalación (arte) en el medio local. Museos y galerías se vieron

interpelados frente a una práctica que puso en tensión las lógicas de exhibición y difusión. A diferencia de lo ocurrido durante la década anterior, la instalación en los noventa intentó democratizar el espacio, rompiendo el ensimismamiento de una práctica hecha por y para artistas. Este cambio fue gradual y requirió de un apoyo institucional que no solo dio mayor libertad a los artistas sino también permitió mejorar los niveles de producción. En este sentido fue destacable el desarrollo editorial durante este periodo el cual, en el caso de las instalaciones, permitió no solo documentar esta práctica efímera⁷⁷, sino también fomentar la reflexión-crítica sobre las obras exhibidas. Importante fueron en este punto los catálogos monográficos realizados por la Galería Gabriela Mistral en torno a las instalaciones de Gonzalo Díaz, Nury González, Alicia Villareal, Iván y Mario Navarro, Juan Castillo, entre otros.

De igual forma, destacamos la labor realizada por el Fondo Nacional de Desarrollo de la Cultura y de las Artes Fondart⁷⁸ en apoyo al desarrollo y difusión de ese género. Importantes instalaciones del periodo contaron con este apoyo, situación que se tradujo en una mayor autonomía en la producción de la obra. Así mismo debemos mencionar la presencia gradual de instalaciones en exposiciones internacionales, situación que estuvo apoyada por el Estado a través de Fondart y de la Dirección de Asuntos Culturales (DIRAC) entidad esta última dependiente del Ministerio de Relaciones Exteriores.

En consecuencia, podemos afirmar que la institucionalización de

⁷⁷ Ciertos catálogos optaron por ser lanzados con posterioridad a las exposiciones, con el objetivo de poder realizar un registro completo de las instalaciones exhibidas.

⁷⁸ Durante la década de los noventa este fondo público incorporó dentro del área Artes Visuales la modalidad de Artes Integradas la cual integró la instalación como género.

la instalación (arte) fue consecuencia de una política cultural que buscó incentivar la libre creación y el acceso a manifestaciones artísticas diversas.

En vista de las consideraciones señaladas, podemos afirmar que la instalación en los noventa democratizó el espacio y dio continuidad al legado crítico-experimental de las décadas de los años setenta y ochenta. Un legado que se nutrió de narrativas personales que entraron en diálogo con la memoria y desmemoria de un periodo donde el disenso ideológico fue aplacado por una política de los acuerdos que lideró la transición democrática.

A la luz de lo expuesto, proponemos analizar la instalación (arte) durante la transición democrática a partir de tres casos de estudio, vistos a través de las siguientes categorías: lo mnemónico, lo ausente y lo biográfico. A partir de estas nociones buscamos entender cierta sensibilidad del periodo surgida del diálogo entre memoria, ausencia y biografía.

6.3.1. Lo Mnemónico

Según la mitología griega en el reino de Hades (lugar donde los muertos habitan) existían dos ríos *Lete* y *Mnemósine*, quien bebía del primero olvidada sus vidas pasadas y de esa forma podía nuevamente reencarnarse. Por otra parte, quien bebía del segundo le era otorgada la facultad de recordar su pasado, acción esta última indicada solo a las almas iniciadas. A la luz de este relato clásico, podemos constatar que memoria y olvido conforman una dualidad regida por un tiempo pretérito. En igual sentido, podemos afirmar que el olvido es «el abismo del que esta [la memoria] extrae el recuerdo» (Ricoeur, 1999, pág. 13).

Según Aristóteles (1987) no existe recuerdo del futuro ya que

eso cae en el campo de las conjeturas, tampoco existe recuerdo del presente ya que este es solo perceptible, por lo tanto, solo existe el recuerdo en relación con el pasado. Sobre el particular, el filósofo afirma:

Cuando se tiene conocimiento y sensación sin hechos es cuando se recuerda: lo uno, porque se ha aprendido o contemplado con la inteligencia, lo otro, porque se ha visto, oído o algo parecido. En efecto, siempre que alguien ejercita la facultad de recordar algo dice en su interior que antes lo ha oído o percibido o pensado. (Aristóteles, 1987, págs. 234-235)

A partir de esta cita, la memoria se relaciona con la imaginación por cuanto ambas facultades hacen presente lo inexistente, lo ausente ante nuestros ojos y nuestra mente. Del mismo modo la imaginación puede asumir la labor de representar aquello olvidado.

Cuando hablamos de memoria hablamos de una memoria individual que nos permite percibir, codificar y almacenar información, así como recuperar los recuerdos del pasado que el olvido ha sepultado. En la misma medida hacemos referencia a la memoria colectiva señalando que esta se constituye a partir de las: «[...] huellas dejadas por los acontecimientos que han afectado al curso de la historia de los grupos implicados que tienen la capacidad de poner en escena esos recuerdos comunes [...]» (Ricoeur, 1999, pág. 19). Una puesta en escena que ha sido asumida por el arte en tanto manifestación que busca combatir la amnesia con que las sociedades actuales enfrentan el pasado.

La relación entre arte y memoria se intensifica, durante la segunda mitad del siglo XX, como resultado de un contexto histórico marcado por guerras y dictaduras. Bajo este escenario

los artistas se vuelcan a reconstruir el pasado asumiendo la memoria como zona de enunciación política (Richard, 2002), como espacio de lucha contra el olvido, a través del cual se redime el dolor. Mediante obras que recurren al indicio, al archivo, al fragmento y al resto como elementos constitutivos de un trabajo objetual y espacial que evoca hechos y personas ya olvidadas. Un caso emblemático en el trabajo con la memoria es Christian Boltanski (n.1944), quien a través de instalaciones como *Conversation Piece* (1991) y *La R'eserve de Suisses Morts* (1990-1991) rememora no solo el genocidio nazi, sino también las muertes de aquellos sujetos anónimos que la historia ha condenado al olvido.

En atención a lo expuesto planteamos analizar la instalación *Entregue la oreja* (1991) de Nancy Gewölb, obra que abordó el problema de la memoria a partir de un relato de persecución política que marca los inicios del holocausto judío. Mediante esta narrativa, la artista pone en escena una analogía que nos permite mirar nuestra propia historia desde la historia de otro.

6.3.1.1. Nancy Gewölb: Entregue la oreja (1991)

A través de sus “intervenciones de espacio” Nancy Gewölb ha dado cuerpo a una obra de carácter efímero en la que se conjuga lo textual y lo visual con el objetivo de reflexionar sobre la memoria personal y colectiva. En atención a su obra la artista afirma:

Mis “intervenciones de espacio” (instalaciones) se originan y las construyo siempre alrededor de una frase particular (lugar común, proverbio, adagio, sentencia). Elegida la frase tejo sobre ella diversas connotaciones lingüístico-espaciales que permitan unidades de intervención. Es decir, estudio la frase y su ritmo, para

después desarrollar las imágenes a las que me lleva ese ritmo. Se erige la frase en un espacio de cuatro dobleces. (Gewölb, 2011, pág. 99)

Mediante esta mirada cabalística del espacio⁷⁹, Gewölb propone una obra efímera que no propone ilustrar una idea sino más bien generar experiencias sensoriales y comunicativas de las cuales se hace parte el espectador: «le exijo al espectador un trabajo intelectual que ponga en tensión su espíritu, pretendo que se transforme en co-creador. Le ofrezco un enigma: la desarticulación de formas familiares.» (Gewölb, 2011, pág. 100). Formas que se relacionan con su propia biografía y con un modo de entender la memoria a partir de sus huellas.

Su relación con la memoria se inició en 1982 con su primera instalación titulada *Fantomas o mi memoria incomunicada*⁸⁰, trabajo compuesto por rollos de papel que cubren la sala de exhibición y que sirven de soporte a una escritura grafitera que busca definir la noción de memoria⁸¹. La instalación está igualmente compuesta por volúmenes hechos de tela y aserrín que evocan torsos mutilados que son envueltos en plástico y amarrados con alambre o simplemente apilados e identificados con las iniciales N.N. (figura 6.59). El trabajo concluye con una ambientación acústica de sonidos metálicos y guturales que se ven acentuados por la iluminación tenue del espacio. A través de esta dramática puesta en escena la artista reflexiona sobre la violencia ejercida sobre los cuerpos en dictadura.



6.59

Nancy Gewölb (n.1939)
Fantomas o mi memoria incomunicada,
1982-1984.
Instalación, papel en rollos, pintura spray, tela,
aserrín, plástico y alambre,
dimensiones variables;
Centro Cultural Mapocho, Santiago, Chile.
Fuente imágenes: <http://www.nancygewoelb.net>

⁷⁹ Las interpretaciones de la cábala definen el mundo como una “sábana de cuatro dobleces”.

⁸⁰ La instalación se presentó por primera vez en el Centro Cultural Mapocho, Santiago, 1982 y luego en el Palacio Lyon, Valparaíso, 1984.

⁸¹ Esta es la primera instalación donde la artista invitó al público a participar, específicamente dejando su opinión sobre los rollos de papel instalados en la sala.

En 1991 Nancy Gewölb presentó por primera vez su instalación *Entregue la oreja* (1991) en el Goethe Institut de Santiago⁸². A través de esta pieza, la artista «recuerda un acto de persecución política instigado por los nazis contra los judíos en la antigua Checoslovaquia. Los judíos estaban obligados a fotografiarse las orejas como un medio de identificación oficial.» (Herzberg, 1993, pág. 62). A partir de este relato rememora su origen judío, Gewölb crea un espacio ritual conformado por retazos textiles que se superponen como telones teatrales, y sobre los cuales se alternan imágenes impresas de una mujer de perfil que exhibe su oreja. Algunas de estas telas eran coloreadas de rojo y azul por el agua contenida en las bateas dispuestas en el suelo (figura 6.60). Sobre estos recipientes el público sumergía las fotocopias hechas de sus orejas. A través de esta acción colaborativa, la artista buscó limpiar/sanar el dolor personal y colectivo de aquellos hechos de persecución inscritos en los anales de la historia.

Esta instalación de Gewölb es entendida como un ejercicio de memoria, que se emplaza en un momento clave de nuestra historia; la vuelta a la democracia, un periodo que paulatinamente asumió la amnesia frente a los hechos ocurridos bajo dictadura.

Mediante esta obra, Gewölb redime el dolor a partir de la reconfiguración del recuerdo, el cual deja de ser un ente estático para transformarse en una unidad dinámica de relecturas. Al respecto Nelly Richard constata: «Para evitar esta fijeza del recuerdo, la memoria debe seleccionar y montar, recombinar los



6.60

Nancy Gewölb (n.1939)
Entregue la oreja.
1991.

Instalación (detalle), telas, impresiones, batea de metal, agua, tintas de color, fotocopiadora, papel e iluminación, dimensiones variables; Goethe Institut, Santiago, Chile.

Fuente imágenes: <http://www.nancygewoelb.net>

⁸² La obra exhibida posteriormente en IFA Galerie, Bonn, 1991; Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, 1992; Zimmerly Museum, Nueva York, 1993 y en Sala el Farol, Valparaíso, 1994.

materiales inconclusos del recuerdo, experimentando sin cesar nuevos enlaces fragmentarios entre sucesos y comprensiones» (Richard, 2002, pág. 191).

Finalmente, *Entregue la oreja* ritualiza lo cotidiano y resitúa la memoria en el espacio de lo frágil y precario, un espacio del cual somos parte a través de un actuar que simbólicamente nos hace beber de las aguas de *Mnemósine* para hacer patente la memoria de los otros (figura 6.61)..



6.61

Nancy Gewölb (n.1939)
Entregue la oreja,
1992.

Instalación, telas, impresiones, batea de metal, agua, fintas de color, fotocopiadora, papel e iluminación,
dimensiones variables;
Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile.

Fuente imagen: Catálogo, *Recovering Histories. Aspects of contemporary art in Chile since 1982* (1993).

6.3.2. Lo Ausente

Cuando la hija de Butades traza en el muro el perfil de su amado, ella fija la ausencia de su cuerpo, su sombra, la que quedará fijada pese a su fragilidad. En respuesta al relato de Plinio el Viejo, podemos señalar que la ausencia (Del lat. *absentia*)⁸³ responde a la no presencia de algo o alguien en un

⁸³ *Absentia* deriva del latín *absens* que se traduce como estar fuera de lugar.

lugar y tiempo específico. Esta no presencia se valida cuando existe una presencia que la excluye, que la hace desaparecer. Por tanto, presencia y ausencia generan un juego dialéctico de antítesis que se sustenta en la negación como principio básico: estar-no estar.

En el campo del arte, la ausencia se ha transformado en un modo de ser de la obra, en este sentido es posible hablar de una “estética de la ausencia” «cuando puede reconocerse un concepto artístico que tematiza la ausencia de una obra de arte. Con ello, nos referimos a estrategias artísticamente inmanentes que hacen desaparecer la imagen propia -u otras-, que la cubren, la hacen invisible o incluso la destruyen para volver a generarla de otra manera» (Lehmann, 2009, pág. 96)

Los antecedentes, que propiciaron el surgimiento de esta estética de la ausencia, los podemos situar con la aparición de las vanguardias y la crisis del paradigma representacional. En este contexto la abstracción geométrica generó un espacio idóneo para explorar la noción de ausencia en la pintura. *Blanco sobre blanco* (1918) de Kazimir Malevich es un claro ejemplo de estas búsquedas, pintura a partir de la cual el artista reflexionó en torno a la levedad desde la ausencia de profundidad, volumen y color.

Durante la segunda mitad del siglo XX y producto de la desmaterialización de la obra de arte, la ausencia recobra nuevos bríos a la luz de obras como *Le Vide* (1958) de Yves Klein que tematiza la ausencia desde el vacío radical del espacio de exhibición. Por su parte, Christo y Jeanne-Claude tematizan el ocultamiento a partir del empaquetamiento de edificios públicos, acción que privó a los ojos del espectador de aquello que le era cotidiano: « Al sustraerse la obra de arte a la contemplación

directa, la atención y el deseo visual de los espectadores aumentan.» (Lehmann, 2009, pág. 98). En atención a estas obras podemos constatar que el vacío y el ocultar emergen como modelos de producción que ponen en juego la propia ausencia.

El exacerbado culto a la imagen generado por la vuelta a la pintura en la década de los ochenta, produjo en los noventa el efecto contrario, un marcado interés por aquellas obras que apelan a lo efímero, lo inmaterial y lo indicial. Bajo estas nuevas premisas, la artista checa Magdalena Jetelová da forma a *Domestication of Pyramids* (1992), monumental serie de instalaciones que se hacen parte de la arquitectura, a partir de la presencia y ausencia de una forma enigmática como es la pirámide. La primera versión de esta instalación se realizó en el Museo de Artes Aplicadas de Viena, lugar donde la artista cubrió parcialmente el interior del edificio con arena de sílice, con el objetivo de emular parte de la estructura de una pirámide presente/ausente.

A partir de esta relación formal entre espacio arquitectónico y ausencia, se hace oportuno analizar, en el contexto de este estudio, la instalación *Soplo* (1999) de Claudia Missana, pieza que desde una exploración formal retoma el itinerario estético de la ausencia desde una mirada que la vincula a la arquitectura.

6.3.2.1. Claudia Missana: Soplo (1999)

La obra de Claudia Missana surge de una exploración gráfica que interviene el espacio arquitectónico a partir de una dialéctica que pone en juego las nociones de presencia y ausencia. Mediante este uso de materiales frágiles, como la tierra de color, la artista actúa en el espacio poniendo en evidencia aquellas formas y estructuras que nuestros ojos no perciben. Al respecto

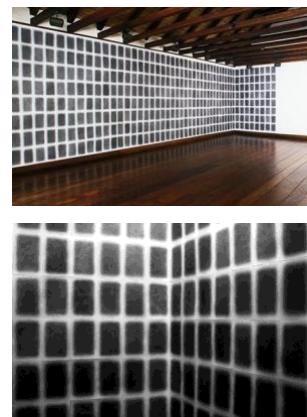
Missana comenta:

Mi trabajo se ha desarrollado en gestos rápidos, con materiales muy frágiles, que el público tiende a destruir, por curiosidad o porque sencillamente no lo ve. El registro fotográfico es entonces su visibilidad, lo que no es más que una huella. (Missana, 2002, pág. 40)

A primera vista, se constata un carácter formalista en la obra de esta artista que nace de un desplazamiento del dibujo hacia el espacio. Es a partir de la línea y la mancha que sintetiza la capacidad expresiva de este medio logrando obras que la vinculan con las prácticas postminimalistas. Es el caso de la instalación *Estado de las cosas* (1997), trabajo que contempló 384 módulos de papel pintados con tinta negra y aerógrafo, los cuales fueron dispuestos ordenadamente en dos muros de la sala (figura 6.62). La ausencia se hizo presente en el vacío que representa esta mancha nebulizada y serializada.

En 1998 Claudia Missana realizó, gracias a un proyecto Fondart, una serie de intervenciones en cinco edificios en demolición que tituló *El espacio entre las cosas*. Este trabajo consistió en un conjunto de intervenciones gráficas, que por medio de tierras de color evidenciaron las cualidades del espacio (dimensiones, texturas, recorridos). Mediante estas piezas de carácter efímero, la artista buscó no solo develar las cualidades estructurales del espacio, sino también proponer nuevos modos de transitar este espacio derruido. Un transitar que muchas veces provocó, de manera intencionada o casual, la destrucción de estas frágiles intervenciones, una destrucción que incrementa la condición procesual de la obra.

Las formas con que Missana actúa en estos espacios proceden del universo de la geometría y se emplazan en estos lugares



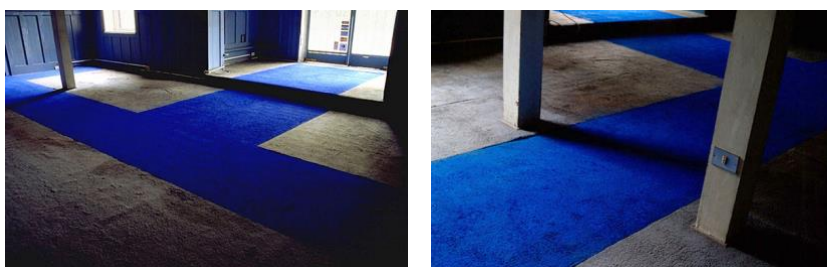
6.62

Claudia Missana (n.1964)
Estado de las cosas,
1997.

Instalación, tinta aerografiada sobre 384 módulos de
papel, 264 x 1056 cm.;
Galería Posada del Corregidor, Santiago, Chile.

Fuente imágenes:
<http://www.claudiamissana.cl>

definiendo límites y tránsitos posibles (figura 6.63). En relación a estas formas, Missana señala: «Son formas simples, definidas por límites claros, pero trabajadas con materiales inestables y efímeros que se escurren en el tiempo. Estos diagramas frágiles son marcas en el espacio que se destruyen por la propia acción del ambiente.» (Missana, 2002, pág. 41).



6.63

Claudia Missana (n.1964)
El espacio entre las cosas (Demolición V),
 1998,
 Intervención # 26, pigmento azul sobre alfombra,
 490 x 825 cm.;
 Casa en demolición Av. Pedro de Valdivia 2.226, Santiago, Chile.

Fuente imágenes:
<http://www.claudiamissana.cl>

En el marco de la exposición colectiva *Proyecto de Borde*, Claudia Missana realizó la instalación *Soplo* (1999), una obra que da continuidad a sus trabajos de *site specific*. La instalación se compone de dos formas rectangulares instaladas en el suelo de la sala; la primera hecha en negativo y la segunda realizada con pigmento rojo en alusión al óxido y la corrosión presente en las estructuras metálicas de este espacio reconvertido en museo. La geometría de estas dos formas dialoga a su vez con los pilares existentes en el espacio, acentuando el dinamismo del conjunto (figura 6.64).

A través de esta instalación, Missana exploró las posibilidades que brinda el espacio arquitectónico, señalando los límites reales e imaginarios que experimenta el espectador frente a esta obra.

En igual sentido, la artista tematiza la ausencia desde la

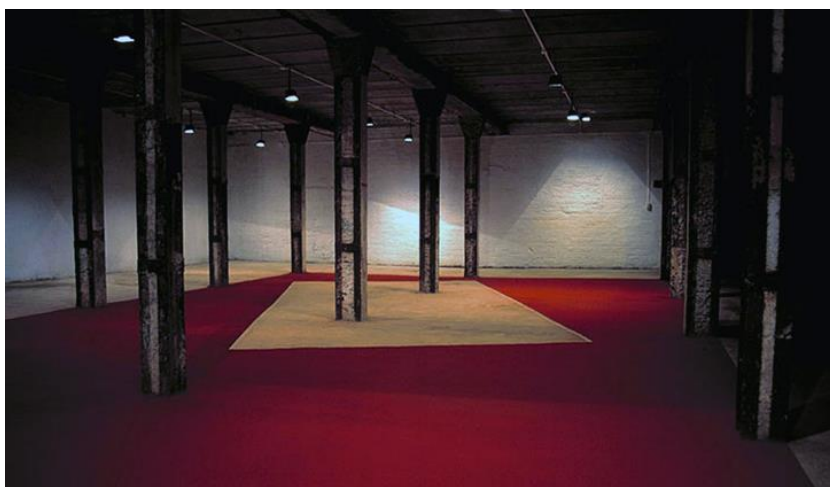


6.64

Claudia Missana (n.1964)
Soplo,
 1999,
 Instalación, pigmento de color rojo,
 1600 x 800 cm.;
 Museo de Arte Contemporáneo, Valdivia, Chile.

Fuente imagen: www.claudiamissana.cl

materialidad y el espacio que utiliza. Una materialidad que evidencia una fragilidad que es puesta a prueba a lo largo del periodo de exhibición y como consecuencia del actuar del público. Una ausencia que, de igual modo, se manifiesta en el espacio; en aquel rectángulo vacío que simbólicamente representa aquello que la historia de este edificio ha olvidado. *Soplo*, finalmente, se transforma en una metáfora que se despliega en el espacio con el objetivo de evocar la ausencia a través de una presencia frágil y efímera (figura 6.65).



6.65

Claudia Missana (n.1964)

Soplo,

1999.

Instalación, pigmento de color rojo,

1600 x 800 cm.;

Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, Valdivia, Chile.

Fuente

imagen: www.claudiamissana.cl

6.3.3. Lo Biográfico

La palabra biografía (Del gr. βίος (bios), 'vida' y γραφία (graphía), 'escritura') responde a una narración sobre la «historia de vida de una persona» (Real Academia Española, 2014) la cual puede ser escrita en primera persona (autobiografía) o tercera. En igual sentido, el término biografía nos remite al

género literario que agrupa este tipo de narraciones, a partir de una escritura fundamentada en hechos verídicos que pueden incorporar apreciaciones subjetivas del propio autor.

En el ámbito de las ciencias sociales, lo biográfico responde a un método de investigación que busca tensionar el modelo empírico-analítico de las ciencias naturales. A través de las historias de vida, el investigador aborda su objeto de estudio, dando voz y credibilidad a aquellos datos y relatos desacreditados por la mirada positivista. Las investigaciones en este campo han logrado determinar dos modos de entender lo biográfico; por un lado, los relatos de vida y, por otro, las historias de vida. Al respecto Juan Pujadas afirma:

Así, la *life story* corresponde a la historia de una vida tal como la persona que la vivió la cuenta, mientras que el término *life history* se refiere al estudio de caso referido a una persona dada, comprendiendo no solo su *life story*, sino cualquier otro tipo de información o documentación adicional que permita la reconstrucción de dicha biografía de la forma más exhaustiva y objetiva posible. (Pujadas, 2002, pág. 13)

En igual sentido, el método biográfico⁸⁴ ha permitido a la historia del arte desarrollar, a lo largo del tiempo, una metodología específica de trabajo a partir de la cual se recogen los sucesos personales, influencias, tendencias y contextos (político, social y cultural), con el objetivo de entender la producción artística a partir de la historia de vida del autor.

Durante la segunda mitad del siglo XX, la noción de lo biográfico, en el campo del arte, fue puesta en tensión a partir

⁸⁴ Este método se sustenta, en el campo del arte, en las investigaciones realizadas por Georges Vasari (1511-1574) a partir de su libro *Vida de los mejores arquitectos, pintores y escultores italianos* (1550), texto considerado el primer tratado historiográfico del arte.

del surgimiento de nuevas miradas en torno a la «*identidad singular* del creador consigo mismo y con sus propias vivencias.» (Marchán Fiz, 2001, pág. 223). Bajo este nuevo contexto, surge el término “mitologías individuales” propuesto por el artista y curador suizo Harald Szeemann⁸⁵ como una forma de dar cabida a una nueva sensibilidad que atendió a nociones como: ficción, subjetividad, fragmentariedad y a un relato biográfico no lineal. En este sentido «la práctica del arte deviene asunto del *individuo* correspondiente que se fabrica su propia noción y objeto de arte.» (Marchán Fiz, 2001, pág. 223). Anticipando el desarrollo de estas lógicas, creemos interesante mencionar la obra de Joseph Beuys *Das Rudel* (1969), instalación a través de la cual el artista escenificó el mítico relato biográfico sobre su accidente aéreo en Crimea. Los objetos que conforman esta pieza (furgoneta, trineos, fieltros, linternas y grasa) poseen una carga biográfica y simbólica que evoca el itinerario de supervivencia narrado por el artista.

Bajo la premisa de lo biográfico nos proponemos analizar la instalación *Historia de Cenizas* (1999) de Nury González, pieza que pone en escena su propio archivo visual a partir de materialidades y técnicas que remiten a un espacio doméstico que se nutre del recuerdo.

6.3.3.1. Nury González: Historia de cenizas (1999)

El año 1999 Nury González (n.1960) presentó en el Museo de Arte Contemporáneo su instalación *El mercado negro del jabón* (1999), pieza a partir de la cual González reconfiguró el

⁸⁵ Harald Szeemann utiliza esta expresión para referirse a la obra del escultor Etienne-Martin. De igual modo empleó el término “mitologías individuales” para dar forma a la *V Documenta de Kassel* (1972).

encuentro y desencuentro de historias que cruzan su biografía (figura 6.66). En 1939, la familia de la artista huyó de la Guerra Civil Española cruzando a pie la frontera en dirección a Francia. Un año después, el filósofo judío-alemán Walter Benjamin atravesó la frontera, en sentido opuesto, huyendo de la Alemania Nazi. Este éxodo transformó al pequeño pueblo fronterizo de Portbou en un lugar de coincidencia donde se entrecruzaron las esperanzas para unos y la muerte para otros⁸⁶.

El mercado negro del jabón, de igual forma, recuperó un pasaje específico del éxodo familiar el que la artista recuerda señalando:

Mi abuela Josefa Berenguer y mi madre Teresa Andreu fabricaban clandestinamente jabón en el techo de la casa de Toulouse, en donde estuvieron refugiadas durante la Segunda guerra mundial. Moneda de cambio para la provisión de comida, el mercado negro del jabón en el que estuvieron implicadas, les permitió a mis ancestros no morir de hambre en el arte. (González, 1999, pág. 21).

La instalación se materializó a partir del archivo visual compuesto por documentos, fotografías y objetos familiares, los cuales son convocados en esta instalación como testimonios de los éxodos narrados. Desde una perspectiva arqueológica, podemos afirmar que González a través de su obra desentierra fragmentos de su biografía que son reconfigurados en el espacio tanto indicio que evidencian el cruce de relatos e historias.

Dando continuidad a las reflexiones propuestas por la obra *El mercado negro del jabón*, Nury González presentó en la Galería Gabriela Mistral su instalación *Historia de Cenizas* (1999). El



6.66

Nury González (n.1960)
El mercado negro del jabón,
1999.

Instalación, documentos, texto bordado, bloques de jabón, fotografías y objetos diversos, dimensiones variables; Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile.

Fuente imágenes: © Archivo Nury González

⁸⁶ Walter Benjamin se suicidó en el Hotel Francia de Portbou el 26 de septiembre de 1940. Coincidentemente, Nury González relata que su familia se alojó en el mismo hotel un año antes.

montaje se desarrolla en dos partes, la primera se instaló en el espacio de ingreso a la galería, específicamente en la intersección de dos muros; lugar donde la artista bordó directamente en el muro y a la altura de la vista el siguiente texto: "no es la casa, es mi alma la que arde por los cuatro costados". Este poético texto sirve de vínculo para introducirnos en un pasaje de su biografía: el incendio ocurrido en 1992 en la casa familiar de la artista en el balneario costero de Las Cruces. Dicha casa es recordada por la artista señalando:

En esta casa, mi abuela nos enseñó todas las técnicas tradicionales del bordado -le point de tiege, de chaussen, de croix oul'èpine- el tejido y la costura, sin olvidar el zurcido, el remendado y el parchado, estas últimas labores muy cargadas de la economía de guerra: nada se bota, nada se pierde, todo se transforma. (Jemmy Button Ed., 1995, pág. 59)

A partir de la cita, las labores domésticas y en particular el bordado se transformó en un medio artístico a partir del cual González inscribe huellas de su biografía en el espacio. De igual forma, las cenizas como material se transforman en protagonistas de esta y otras obras. Al respecto, la artista recuerda: «En 1991 acompañé a mi abuela al mismo pueblo [Mequinenza, España], llevando esta vez las cenizas de mi abuelo, guardadas en un ánfora, dentro de un canasto chilote, un bolso negro.» (Jemmy Button Ed., 1995, pág. 60). De igual forma las cenizas se asocian, en voz de la artista, a los cuerpos desaparecidos bajo dictadura. A partir de estas reflexiones la artista abordó el segundo espacio, cuatro dibujos en escorzo de una casa emplazados en las esquinas de la sala. Estos fueron completados con cuatro formas pentagonales hechas en madera

que asemejan la forma de una casa y que sostenían entre vidrios, cenizas y paños bordados con textos que aludían al cuerpo⁸⁷ (figura 6.67). La instalación se completa con la disposición de 117 fardos de huaípe⁸⁸ en el centro de la sala, ordenados en nueve filas por trece columnas. Sobre cada fardo, la artista dispuso un vidrio impreso con los nombres de los paños domésticos y prendas de vestir femeninas, existentes en la casa siniestrada.

Historia de cenizas evidencia el desplazamiento del lenguaje gráfico hacia el espacio mediante el cruce de relatos que nutren simbólicamente el uso de los materiales y técnicas presentes en esta escenificación de lo biográfico (figura 6.68).



6.67

Nury González (n.1960)
Historia de cenizas,
1999.
Instalación (detalle), textos bordados, hilo, paños de algodón, pintura, cenizas, vidrios, textos impresos, fajos de huaípe, dimensiones variables;
Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile.

Fuente imágenes: © Archivo Nury González



6.68

Nury González (n.1960)
Historia de cenizas,
1999.
Instalación (detalle), textos bordados, hilo, paños de algodón, pintura, cenizas, vidrios, textos impresos, fajos de huaípe, dimensiones variables;
Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile.

Fuente imágenes:
© Archivo Nury González

⁸⁷ Los textos utilizados por Nury González fueron extraídos de textos del filósofo chileno Patricio Marchant (1939-1990).

⁸⁸ Es un modismo chileno derivado de la expresión inglesa *wiper* (pañó de limpieza). Este material está hecho de sobrantes textiles (hilachas) que conforman una superficie compacta que sirve para limpiar y desengrasar.



7. GLOBALIZACIÓN DE LA INSTALACIÓN
(ARTE) EN CHILE 2000 - 2014

Demian Schopf (n.1975)
Máquina Cóndor (detalle),
2006.

Instalación, andamios de metal, noventa televisores de 5,5 pulgadas, impresora de formulario continuo, tres paneles alfanuméricos, componentes de PC y un monitor de 19 pulgadas,
100 x 250 x 360 cm.;
Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile.

Fuente imagen:
© Archivo Demian Schopf.

7.1. La eterna transición: la crisis de un modelo

El periodo en estudio se inicia con los gobiernos socialistas de Ricardo Lagos Escobar (2000-2006) y Michelle Bachelet Jeria (2006-2010) y cierra con la elección de Sebastián Piñera Echenique (2010-2014 marzo) primer gobierno de derecha elegido tras el retorno a la democracia.

Como una forma de establecer un contrapunto revisaremos, en una primera parte, el contexto histórico y político bajo los gobiernos de Lagos y Bachelet, para posteriormente analizar el gobierno de Piñera.

El gobierno de Lagos se inició asumiendo las consecuencias dejadas por la Crisis Asiática y enfrentando la situación jurídica de Augusto Pinochet tras su detención en Londres. Las acusaciones de secuestro y asesinato contra Pinochet fueron sobreesídas aludiendo problemas mentales, dicha situación motivó que el ex general se alejara del Congreso. Posteriormente y a pesar de la existencia de nuevas acusaciones, Pinochet no logró ser condenado, falleció el 10 de diciembre del 2006.

En el ámbito legal, uno de los grandes logros del gobierno de Lagos fueron las reformas a la Constitución de 1980 aprobadas por el Congreso el 16 de agosto de 2005. Estas reformas terminaron con el rol tutelar de las fuerzas armadas y establecen la subordinación de estas al poder del presidente de la república, quien tendrá la facultad de destituir y cambiar a los comandantes en jefe de las Fuerzas Armadas y al director de Carabineros. De igual modo, se suprimen las atribuciones políticas del Consejo de Seguridad Nacional y se elimina a los senadores designados y vitalicios estableciéndose la elección directa y popular de estos. En este punto es importante recordar que el sistema electoral, heredado por la dictadura, promovía la existencia de dos grandes

Contexto internacional

2000

Vladimir Putin asumió la presidencia de Rusia.

El primer ministro británico Tony Blair autorizó la clonación de embriones humanos para fines terapéuticos.

Alberto Fujimori renunció a la presidencia del Perú tras 10 años de gobierno.

2001

Asumió la presidencia de Estados Unidos George W. Bush.

Atentado contra las Torres Gemelas en Nueva York y el Pentágono en Washington.

Bajo el gobierno de Fernando de La Rúa, Argentina vivió la crisis financiera conocida como el "Corralito".

2002

Entró en vigor la ley de Eutanasia en Holanda.

Juan Pablo II canonizó a José María Escrivá de Balaguer, fundador el movimiento Opus Dei.

En Colombia fue secuestrada por las FARC la candidata presidencial Ingrid Betancourt.

bloques políticos que gobiernan alternadamente, restringiendo la representatividad y pluralidad al interior del poder legislativo, como consecuencia de un sistema electoral binominal¹. Finalmente, se refuerzan las facultades fiscalizadoras de los diputados, y se reduce a cuatro años el periodo de gobierno.

En el ámbito de los Derechos Humanos y bajo el gobierno de Ricardo Lagos se puso en marcha la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, conocida como Comisión Valech² (2003). Esta entidad fue presidida por el monseñor Sergio Valech y tuvo como finalidad completar y profundizar la labor realizada por la Comisión Rettig.

7.1.1. Desarrollo social, modernización y derechos civiles

En el plano social, los gobiernos de Lagos y Bachelet buscaron fortalecer una política de protección social a través de leyes y programas orientados a mejorar las condiciones laborales y previsionales de los trabajadores, superar la extrema pobreza, garantizar el acceso igualitario a la salud, proveer un modelo de protección integral de la infancia e incrementar el acceso a la vivienda de los sectores más desposeídos.

En el ámbito de la educación, el gobierno de Lagos estableció doce años de escolaridad obligatoria y gratuita, la ley de Jornada Escolar Completa y el Programa Enlace a través del cual se buscó romper la brecha digital en el sistema escolar público. Estas reformas fueron un avance, sin embargo, no garantizaban

¹ Durante el primer año de gobierno de Michelle Bachelet, se intentó nuevamente modificar la constitución; esta vez con el objetivo de eliminar el sistema electoral binominal, modificación que tuvo que esperar diez años para ser aprobada.

² El primer informe de la comisión fue dado a conocer el 28 de noviembre de 2004. El año 2010 se presentó un segundo informe a la presidenta Michelle Bachelet.

el derecho a una educación de calidad. Fue precisamente este punto el que motivó las movilizaciones de estudiantes surgidas en 2006 y conocidas como la “La revolución pingüina”, movimiento organizado por estudiantes secundarios que convocó a diversos sectores sociales que manifestaban su desacuerdo con un modelo educativo regulado por el mercado (figura 7.1). Frente a esta crisis, el gobierno de Michelle Bachelet creó una comisión que recogió las demandas, la cuales dieron forma a la nueva Ley General de Educación (2009), ordenanza que atribuyó un rol protagónico al Estado, que busca velar por la calidad y acceso igualitario al sistema escolar.



7.1
Revolución pingüina, paro nacional estudiantes, 2006.
Registro fotográfico;
Santiago, Chile.
Fuente imagen:
<https://www.dailymotion.com/video/x2znzq8>

La modernización del transporte fue otro de los aspectos abordados por estos gobiernos. Caso emblemático en este punto fue la creación de un plan de transporte público conocido como Transantiago. Este sistema, ideado bajo el gobierno de Lagos e implementado con Bachelet, tuvo que enfrentar los problemas de diseño e implantación de un sistema que no consideró las necesidades de los usuarios y las características de la ciudad densamente poblada.

En el ámbito civil, Lagos promulgó la Nueva Ley de Matrimonio Civil (2004), instancia que permitió que el país contara con una ley de divorcio. Por su parte, Bachelet

Contexto internacional

2003

El Trasbordador Columbia sufrió un accidente mortal al ingresar a la atmósfera terrestre.

Estados Unidos invadió Irak iniciándose la Segunda Guerra del Golfo.

Néstor Kirchner asumió la presidencia de Argentina. Por su parte Lula Da Silva es nombrado presidente del Brasil.

2004

Mark Zuckerberg fundó Facebook en la Universidad de Harvard.

Atentado en la estación de Atocha en Madrid.

Se inició la Misión de Paz de las Naciones Unidas en Haití tras la destitución del presidente Jean Bertrand Aristide.

2005

El papa Juan Pablo II falleció. El cardenal alemán Joseph Ratzinger fue nombrado su sucesor.

El Ejército Republicano Irlandés IRA anunció el fin de la lucha armada y su apuesta por la vía democrática.

Ángela Merkel se convirtió en la primera mujer canciller en Alemania.

consolidó una política de equidad de género que fortaleció y protegió los derechos de la mujer.

En relación a los derechos civiles de los pueblos originarios, Ricardo Lagos propuso la creación de la Comisión de Verdad Histórica y Nuevo Trato de los Pueblos Indígenas (2001) instancia que permitió diseñar una nueva política de estado que potenciara el entendimiento entre el Estado chileno y los pueblos originarios. Pese a los esfuerzos, esta iniciativa no logró dar solución a los derechos ancestrales sobre el territorio mapuche *Wallmapu*, los cuales fueron vulnerados por el propio Estado y las grandes empresas forestales. Estas reivindicaciones territoriales se iniciaron a fines de los noventa con las primeras ocupaciones de predios pertenecientes a empresas forestales³. La polarización de este conflicto socioeconómico y ambiental trajo consigo persecuciones, encarcelamientos y muertes que tiñeron el conflicto. Es el caso del estudiante Matías Catrileo quien fue baleado por carabineros el año 2008, en el contexto de la toma del fundo Santa Margarita en la localidad de Vilcún.

7.1.2. Política exterior y economía

En materia internacional, el país participó activamente en la operación de paz de la ONU destinada a restituir la paz en Haití (2004). De igual forma, Chile como miembro del Consejo de Seguridad de las Naciones mantuvo su rechazo a la invasión estadounidense de Irak (2003), en apoyo al multilateralismo de las Naciones Unidas. Por su parte, el país tuvo que enfrentar la demanda marítima interpuesta por Perú ante la Corte

³ Bajo los gobiernos de la Concertación aumentó el crecimiento de las exportaciones forestales transformando a este sector en un pilar fundamental de la floreciente economía chilena.

Internacional de La Haya (2008), demanda que dictó su fallo en enero de 2014.

En materia económica, Chile firmó los Tratados de Libre Comercio con Estados Unidos (2004), Corea del Sur (2004), China (2006), Japón (2007) y Australia (2009). Hito importante en el ámbito internacional, fue la organización de cumbres⁴ y reuniones multilaterales, entre las que destacamos el Foro de Cooperación Económica Asia Pacífico APEC (2004). Esta reunión tuvo como principal objetivo apoyar las políticas de crecimiento e integración económico de la región.

Los logros económicos, y la estabilidad política lograda bajo los gobiernos de la Concertación, permitieron al país participar activamente de la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico (OCDE)⁵ instancia que se concretó en enero del 2010. El ingreso a este organismo condicionó al país a revisar su plan de políticas públicas en orden a mejorar los índices en relación a los modelos de distribución del ingreso, compromiso cívico, medio ambiente, educación y salud.

El ingreso a la OCDE estuvo precedido por el impacto que generó en Chile la Crisis Financiera Mundial del 2008, la cual fue enfrentada por el gobierno de Bachelet recurriendo al Fondo de Estabilización Económica y Social FEES, fondo de reserva que permitió aplacar los efectos de la crisis a través de la creación de empleos y aumento de la inversión pública.

Ante este escenario de bienestar económico, los partidos de

⁴ Bajo el gobierno de Michelle Bachelet se celebraron la XVII Cumbre Iberoamericana (2007) y la I Cumbre Unión de Naciones Suramericanas UNASUR (2008).

⁵ La OCDE es un organismo intergubernamental integrado por 34 países comprometidos con el desarrollo de la democracia y la economía de mercado. La Organización sirve de foro para la investigación y el análisis de las políticas públicas de los gobiernos, enfocándose especialmente en las áreas de medio ambiente, economía y comercio, cohesión social, y gobernabilidad (Fuente. Biblioteca del Congreso Nacional de Chile.)

Contexto internacional

2006

Asumió la presidencia de Bolivia Evo Morales.

Corea del Norte inició un programa de pruebas nucleares que fue condenado por la ONU.

El líder iraquí Saddam Husein fue condenado a morir en la horca.

2007

Masacre de Virginia Tech, hecho donde el surcoreano Seung-Hui Cho asesinó a 32 estudiantes.

Fue lanzada la sonda espacial Phoenix desde Cabo Cañaveral con destino al planeta Marte.

Asumió la presidencia de Argentina Cristina Fernández de Kirchner.

2008

En Estados Unidos se inició la crisis financiera mundial conocida como la "crisis de las hipotecas subprime".

Raúl Casto asumió la presidencia de Cuba en remplazo de su hermano Fidel Castro.

Comenzó el Conflicto de la Franja de Gaza entre Israel y el Estado Palestino.

derecha se organizan para transformarse en una opción de cambio frente a los gobiernos concertacionistas. Bajo esta premisa se conformó el año 2009 la Coalición por el Cambio, pacto político que agrupó a los principales partidos de derecha (Unido Demócrata Independiente y Renovación Nacional) en miras de enfrentar juntos la próxima elección. El candidato de consenso propuesto para estas elecciones fue el empresario Sebastián Piñera Echenique, quien tras ganar en segunda vuelta al candidato concertacionista y expresidente Eduardo Frei, se convirtió en el primer presidente de derecha elegido tras el regreso a la democracia.

7.1.3. La transición y el primer gobierno de derecha

Piñera inició su gobierno teniendo que enfrentar las consecuencias desastrosas de un terremoto y tsunami que azotó el país el 27 de febrero de 2010. El sismo tuvo una magnitud 8.8, y su epicentro estuvo en la provincia de Cauquenes, afectando la zona centro sur del territorio

Los miles de damnificados y más de 500 muertos pusieron a prueba el plan de emergencia ideado por Bachelet y que fue duramente criticado por el gobierno de Piñera, quien atribuyó a la mandataria los graves errores logísticos que repercutieron en la forma de enfrentar la tragedia.

Como una forma de asumir la reconstrucción del país, Piñera elevó por dos años los impuestos a las grandes empresas y a las propiedades de mayor avalúo fiscal. Con este ajuste, el mandatario no solo buscó enfrentar la reconstrucción, sino también poner en marcha su programa de gobierno (figura 7.2).

Una de las principales preocupaciones de Piñera en el ámbito político era mejorar la participación y representación



7.2

Colapso edificio Alto Río ciudad de Concepción,
2010.

Registro fotográfico:
Concepción, Chile.

Fuente imagen:
<http://www.am-sur.com/am-sur/chile/erdbeben-27-2-2010-ESP.html>

democrática. En atención a estos puntos, se aprobaron las leyes de inscripción automática, voto voluntario y primarias voluntarias. Tras la aprobación de estas disposiciones no se mejoró la participación, situación que es atribuible a la falta de credibilidad en el sistema político y sus instituciones. La política de los consensos ha minado la voz de los ciudadanos que buscan dar respuestas a sus demandas en las calles y no en las urnas.

La educación siguió siendo un tema conflictivo en el gobierno de Sebastián Piñera. Las masivas movilizaciones de estudiantes iniciadas el 2011 tuvieron como foco de lucha el acceso igualitario a la educación superior, el aumento del gasto público en el sector, la rebaja arancelaria, la desmunicipalización de los colegios y el fin al lucro en la educación. Fue precisamente este último punto el que generó la mayor controversia al conocerse los casos de soborno y lavado de dinero en el que incurrieron instituciones universitarias pertenecientes al sistema privado. Frente a esta crisis, el gobierno levantó su programa de reformas tendientes a mejorar el acceso, la calidad y el financiamiento en los distintos niveles del sistema educacional, disposiciones que no lograron revertir la inequidad del modelo formativo chileno heredado de la dictadura.

En el ámbito social, Piñera propuso desarrollar una política donde el rol subsidiario del estado es traspasó a las personas a través de un incentivo al esfuerzo y emprendimiento individual. Como una forma de diseñar e implementar el plan de políticas sociales del gobierno, se creó el Ministerio de Desarrollo Social (2011) organismo que de manera coordinada buscó brindar apoyo a los sectores más vulnerables de la sociedad promoviendo su integración y movilidad.

En relación a la política económica, Sebastián Piñera no generó

Contexto internacional

2009

Asumió como presidente de Estados Unidos Barack Obama.

El ex presidente Alberto Fujimori fue condenado por los tribunales por delitos de esa humanidad.

La Organización Mundial de la Salud declaró el inicio de la pandemia conocida como "gripe porcina".

2010

José Mujica asumió como presidente de Uruguay.

WikiLeaks dio a conocer documentos sobre la Guerra de Irak filtrados desde El Pentágono.

Atentado terrorista en el metro de Moscú deja 38 muertos.

2011

Se inició la guerra Civil en Siria.

Como resultado del terremoto y tsunami en Japón se produjo un accidente nuclear en Fukushima I.

El presidente Barack Obama anunció el retiro definitivo de las tropas poniendo fin a la guerra Irak.

los cambios esperados de un hombre que viene del campo empresarial. Su interés por impulsar la competitividad de la economía no fue de la mano de un plan que incentivara el desarrollo tecnológico, la capacitación en el ámbito laboral y la complejización de los procesos productivos. Todos estos ámbitos permiten que una economía sea competitiva en el mercado internacional.

En atención al manejo económico interno, el gobierno elevó el crecimiento al 5,3 % motivado por el proceso de reconstrucción del país tras el terremoto y por el alza global en el precio del cobre. La tasa de desempleo, por su parte, bordeó el 6.9% y la inflación promedio fue de un 2,4%. Pese a mejorar los indicadores en relación al gobierno de Bachelet el país siguió manteniendo altos niveles de desigualdad, según las mediciones de la OCDE.

En el campo medio ambiental, el gobierno de Piñera tuvo que enfrentar las críticas del proyecto energético Hidroaysén, iniciativa aprobada el 2011 y que contemplaba la construcción de cinco mega centrales hidroeléctricas en la Patagonia chilena.

Grupos ambientalistas junto a la ciudadanía se opusieron a la materialización de este proyecto por el impacto ambiental que este generaba y que no fue previsto por el gobierno de Piñera.

Los estudios de impacto ambiental y las demandas civiles motivaron que, bajo el segundo gobierno de Michelle Bachelet (2014-2018), se rechazara el proyecto y que las empresas participantes desestimaran su ejecución (figura 7.3).

Las relaciones bilaterales, por su parte, estuvieron definidas por las demandas interpuestas por el presidente boliviano Evo Morales en búsqueda de una salida soberana al mar. El caso llegó al Tribunal Internacional de La Haya el año 2013 siendo el



7.3

Marcha contra la instalación de las centrales hidroeléctricas en la Patagonia, 2014.
Registro fotográfico:
Región de Aysén, Chile.

Fuente imagen:
<https://www.24horas.cl/noticiasbbc/como-chile-y-sus-vecinos-encabezan-la-lucha-ambientalista>

resultado a favor de Chile tras cinco años de alegatos.

Otro caso que tensionó las relaciones bilaterales, durante el primer año de gobierno de Piñera, fue el asilo político otorgado por la presidenta argentina Cristina Kirchner a Galvarino Apablaza; actor intelectual del asesinato de Jaime Guzmán y secuestro de Cristián Edwards, dos hechos ocurridos a principios de los noventa.

Con una baja considerable en su popularidad, Sebastián Piñera entregó nuevamente el gobierno a Michelle Bachelet el 11 de marzo de 2014. Bachelet asumió por segunda vez la presidencia (2014-2018), apoyada esta vez por una nueva coalición política; la Nueva Mayoría con quien enfrentó los desafíos de este nuevo periodo (figura 7.4).



Contexto internacional

2012

Asumió la presidencia de Francia el socialista Francois Hollande.

Los estados de Denver y Connecticut se vieron asolados por matanza masivas.

El presidente del Paraguay Fernando Lugo fue destituido de su cargo como consecuencia de masacre de Curuguaty.

2013

Fue elegido Papa el obispo argentino Jorge Bergoglio, en remplazo del renunciado Benedicto XVI.

Muere el activista y expresidente de Sudáfrica Nelson Mandela.

Nicolás Maduro asumió la presidencia de Venezuela tras la muerte de Hugo Chávez.

2014

La Organización Mundial de la Salud (OMS) anunció un brote masivo Ébola en la región de África occidental.

Dilma Rousseff fue reelecta presidenta de Brasil.

La desaparición forzada de 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa, en México.

7.4

El presidente saliente le entrega la piocha de O'Higgins a Michelle Bachelet, 2014.
Registro fotográfico:
Congreso Nacional, Valparaíso, Chile.

Fuente imagen: <https://primerfoco.in.files.wordpress.com/2014/03/110314-03-04-a.jpg>

7.2. El campo de las artes visuales en el nuevo milenio

Con la llegada del nuevo milenio, Chile se enfrentó a nuevos desafíos en el campo de la cultura, que van de la mano de los procesos de profesionalización del campo artístico. Bajo este

escenario, los gobiernos concertacionistas de Ricardo Lagos y Michelle Bachellet mantienen su compromiso con la cultura y el fortalecimiento del rol de estado, como ente promotor y facilitador del acceso a los bienes culturales. En contraposición, el gobierno de Sebastián Piñera asumió un rol subsidiario que puso de relevancia la relación entre: economía, cultura y estado. Otro factor clave para entender este nuevo período es la globalización, fenómeno que orientó el actuar de la política cultural hacia el fortalecimiento de las industrias culturales y la internacionalización de los distintos sectores que componen el quehacer artístico.

Iniciamos este apartado revisando los proyectos, y acciones relevantes, emprendidas en el campo de la cultura y las artes visuales por los gobiernos de Ricardo Lagos, Michelle Bachelet y Sebastián Piñera.

7.2.1. Política cultural: acceso, fomento y circulación

Tras asumir el gobierno, Ricardo Lagos nombró como asesor presidencial en temas de cultura al abogado Agustín Squella, quien tuvo como tarea proponer una nueva institucionalidad cultural a partir de una política que recoge el trabajo realizado en la década anterior⁶. Dentro de las principales acciones de esta política destacamos: el plan de mejora de la infraestructura cultural existente en el país, el fortalecimiento de la presencia cultural del país en el exterior, el reforzamiento de un diálogo intercultural que puso en valor la identidad de los pueblos originarios, el incremento de los fondos concursables

Instalaciones

2000

Cecilia Vicuña, *Semi Ya*, Galería Gabriela Mistral, Santiago.

Gonzalo Mezza, *www.cuba.cubo.s.i.n.f.r.o.n.t.e.r.a.s.*, 7 Bial de La Habana, Habana.

Carlos Leppe, *La gruta*, Museo Nacional de Bellas Arte, Santiago.

Arturo Duclos, *Transit # 7*, Galería Animal, Santiago.

Mario Soro, *La mesa de trabajo de los héroes*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.

Ximena Zomosa, *Welcome*, Centro de Extensión Universidad Católica, Santiago.

Rubén Reyes, *No hagas leña del árbol caído*, Teatro Municipal de Molina, Molina.

Nancy Gewölb, *Queme sus naves*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.

Alonso Yáñez, *Test Cutáneo*, Museo de Arte Moderno de Chiloé, Castro.

Yennyferth Becerra, *Cuarta Categoría*, Galería Gabriela Mistral, Santiago.

Sebastian Preece, *Pintura para remodelar*, Galería Gabriela Mistral, Santiago.

Rodrigo Bruna, *Redoméstica 34*, Galería Posada del Corregidor, Santiago.

Máximo Corvalán, *Tecnologías de la desecajadura*, Museo de Santiago Casa Colorada, Santiago.

Marcela Moraga, *La amistad*, Museo de Santiago Casa Colorada, Santiago.

Rubén Reyes, *Éxtasis*, Galería Gabriela Mistral, Santiago.

Mauricio Gutiérrez, *Packing*, Galería Gabriela Mistral, Santiago.

Pablo Rivera, *Urbanismo I*, Galería Blamaceda 1215, Santiago.

Alexis Carreño, *Fallow me (Políticamente Correcto)*, Galería Balmaceda 1215, Santiago.

Claudia Missana, *Cuerpo de sombra*, Galería Balmaceda 1215, Santiago.

Rosa Velasco, *Un Almarío*, Galería Animal, Santiago.

Ángela Ramírez, *Residuo*, Galería Animal, Santiago.

Rodrigo Bruna, *Redoméstica 48*, Galería Balmaceda 1215, Santiago.

Loreto Pérez, *Lumbral*, Galería Gabriela Mistral, Santiago.

Natascha de Corillas, *S/T*, Maestranza de Ferrocarriles, Concepción.

⁶ Esta política se recoge en el documento “Política Cultural del Gobierno de Ricardo Lagos 2000- 2006”, que fue presentado en mayo de 2000 en el Museo Nacional de Bellas Artes.

(patrimonio cultural y becas de perfeccionamiento para artistas) y el fomento del campo audiovisual. En el marco de esta última iniciativa, destacamos la promulgación de la Ley de Calificación Cinematográfica (2002), la Ley de Fomento Audiovisual (2004), instancia que permitió la creación del Consejo del Arte y la Industria Audiovisual, y el Fondo de Fomento Audiovisual.

Este conjunto de acción se completó con la creación del Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes CNCA (2003), entidad con rango ministerial que buscó coordinar a los distintos organismos gubernamentales vinculados al desarrollo de las artes y promoción de la cultura. En este contexto el presidente Lagos da inicio a este organismo nombrando como primer presidente de este consejo al sociólogo José Weinstein.

Bajo el gobierno de Michelle Bachelet, el Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes fue presidido por la actriz Paulina Urrutia, quien proyectó y amplió las acciones emprendidas por el anterior gobierno. Los lineamientos dados por la nueva ministra estuvieron determinados por los estudios realizados durante el gobierno de Ricardo Lagos entorno al consumo cultural. Dichos estudios evidenciaron que durante la primera década del siglo XXI «[...] más del 93% de la población del sector socioeconómico bajo tiene un consumo cultural mínimo o bajo, es decir, se limita a escuchar radio, ver televisión y eventualmente leer periódicos o escuchar música. Por oposición, el 83% del sector socioeconómico alto tiene un consumo cultural medio y alto.» (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes , 2005, pág. 11). Estos índices demostraron que el desarrollo económico y las políticas sectoriales en el campo de la cultura no lograron revertir la brecha existente en relación al consumo cultural.

A la luz de estos resultados, la ministra Urrutia buscó revertir esta brecha promoviendo la participación activa de la ciudadana en la vida cultural del país. Desde el consejo se fomentó la formación de audiencias y la inversión en infraestructura cultural, acción esta última que se llevó a cabo a partir de la creación de centros culturales en las ciudades de más de 50 mil habitantes. Esta iniciativa de descentralización de la cultura dotó al país de una infraestructura cultural importante, no así de un plan de gestión y programación que permitiera dotar a esta infraestructura de un contenido de calidad, que ampliara la mirada crítica y reflexiva del espectador.

Con la llegada de Sebastián Piñera al gobierno, la cartera de cultura fue ocupada por el actor Luciano Cruz-Coke, quien encabezó las primeras gestiones para crear del Ministerio de Cultura y Patrimonio⁷. A través de este nuevo ministerio, se buscó unificar las labores del CNCA y de otras reparticiones del Estado encargadas del quehacer cultural y patrimonial.

Bajo la gestión de Cruz-Coke, se creó el Fondo de Patrimonio (2013) y la Red Cultura (2013), programa orientado a apoyar la gestión de Teatros Nacionales y Centros Culturales, además de potenciar la circulación de artistas y espectáculos a lo largo del país. Una acción, que concentró gran parte de las energías del CNCA, fue el fortalecimiento de las industrias culturales y de los programas de internacionalización y comercialización en el campo del cine, la música y el libro. En esta misma línea, y en el campo de las artes visuales, se apoyaron iniciativas que potenciaron la visibilidad internacional de la producción artística

Instalaciones

2001

Gonzalo Mezza, *0 + 1 = Infinito*, Galería Animal, Santiago.

Carlos Leppe, *El Mi(n)isterio de Economía / La última cena*, III Bial del Mercosur, Porto Alegre.

Carlos Leppe, *Fatiga de Material*, Galería Animal, Santiago.

Juan Castillo, *Geometría y misterio de Barriom*, Galería Metropolitana, Santiago.

Ángela Ramírez, *Entrada y salida I*, Galería Balmaceda 1215, Santiago.

Claudia Cofré, *Casucha Marginal*, Centro de las Artes y la Difusión Cultural, Temuco.

Mauricio Mella, *Geo-soma Territorial*, Centro de las Artes y la Difusión Cultural, Temuco.

Claudia Cofré, *Imágenes del olvido*, Centro de las Artes y la Difusión Cultural, Temuco.

Gonzalo Díaz, *Tratado del entendimiento humano*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.

Mónica Bengoa, *En Vigilia 4*, Casa de la Cultura de Cauquenes, Cauquenes.

Josefina Fontecilla, *Crónicas de la materia*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.

Máximo Corvalán, *Bestia Segura*, Galería Animal, Santiago.

Norton Maza, *Pulsaciones*, Centro de Arte Perrería, Santiago.

Enrique Matthey, *La (re) ubicación de las cosas*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.

Rodrigo Bruna, *Katastrophe I*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.

Marcela Moraga, *Mouses Monopoly*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.

Julen Birke, *Acopio*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.

Máximo Corvalán, *Intervención pendiente*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.

Mario Navarro, *The New Ideal Line (Opala)*, Galería Gabriela Mistral, Santiago.

Claudio Correa y Sebastián Preece, *Sala de Oficio*, Galería Animal, Santiago.

Iván Navarro, *Big Bang*, Galería Animal, Santiago.

Mónica Bengoa, *Sobrevigilancia*, Galería Animal, Santiago.

Máximo Corvalán, *Alguien vela por ti*, Galería Metropolitana, Santiago.

Claudia Cofré, *Imágenes del olvido*, Centro Experimental de las Artes y la Difusión Cultural, Temuco.

⁷ Fue recién durante el segundo periodo del gobierno de Michelle Bachelet que se logró promulgar la ley que creó el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (2017).

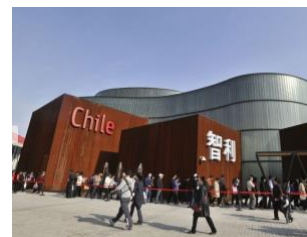
a partir de la participación en exposiciones, bienales y ferias de arte.

Un hecho que marcó esta visibilidad internacional fue sin lugar a dudas la *Exposición Universal de Shanghai* (2010), evento que al igual que la exposición de Sevilla (1992), buscó poner en valor la imagen país en el concierto internacional.

El pabellón chileno fue diseñado por el premio Nacional de Arquitectura (2002) Juan Sabbagh, quien propuso un edificio donde primó una geometría orgánica que representaba la topografía sinuosa de nuestro país. En la construcción de este edificio primaron materiales como maderas nativas, vidrios reciclados y acero (figura 7.5).

Dentro de las atracciones del pabellón se encontraba el *Pozo de las Antípodas*⁸, una pieza a través de la cual se pudo ver en tiempo real lo que sucedía en distintos lugares del país. El pozo fue cavado al interior del edificio, lo que permitió instalar una pantalla digital que transmitía estas imágenes a los visitantes, haciéndonos partícipes del evento a partir de las tecnologías de la globalización.

A la luz de los hechos comentados, podemos afirmar que las políticas culturales implantadas por los diversos gobiernos, han apuntado en gran medida a incrementar el rol del Estado en favor del desarrollo y promoción de las artes visuales. Por otro lado, debemos constatar que pese al crecimiento experimentado por el sector empresarial y a los incentivos tributarios otorgados, este sector no logró equiparar los aportes otorgados por el Estado al desarrollo artístico-cultural del país.



7.5

Pabellón de Chile Exposición Universal de Shanghai, 2010.
Vista exterior pabellón; Shanghai, China.

Fuente imagen: <https://www.archdaily.mx/mx/02-42513/el-pabellon-de-chile-en-shanghai-2010/7b600f1d8502ecf1a6866955>

⁸ La noción de “antípodas” alude a aquel punto en la tierra diametralmente opuesto a otro más alejado. De igual forma, el término responde al mito popular que si en Chile cavamos un pozo lo suficientemente profundo podríamos llegar a tierras chinas.

7.2.2. Nueva infraestructura cultural

En el ámbito de la infraestructura cultural destacamos la inauguración del Edificio Institucional del CNCA y de su Centro de Extensión (2005) en la ciudad de Valparaíso, iniciativa que dinamizó la vida cultural de la ciudad, poniendo en valor carácter patrimonial⁹ de esta. Igualmente, importante fue la inauguración del Teatro Regional del Maule (2005), la Biblioteca Pública de Santiago (2005) y el Centro Cultural La Moneda CCLM (2006), espacio este último que tuvo como objetivo acoger exposiciones internacionales y nacionales de alto nivel en el ámbito de las artes visuales y el patrimonio cultural. De igual forma, el centro se transformó en la sede de la Cineteca Nacional, asumiendo la tarea de fomentar la comprensión y valoración del quehacer audiovisual.

Dentro de las exposiciones de artes visuales presentadas en el CCLM, destacamos *La letra y el cuerpo* (2006) muestra curada por Justo Pastor Mellado y compuesta por una selección de obras de artistas chilenos participantes de la V Bienal de Artes Visuales del Mercosur y *Del otro lado: Arte contemporáneo de mujeres en Chile*, muestra colectiva curada por Guillermo Machuca y que tuvo como finalidad reunir a un grupo de artistas mujeres con el objetivo de reflexionar en torno a tópicos como lo doméstico, las determinaciones de género, la memoria, lo biográfico, el cuerpo y la contingencia medioambiental. En este contexto la artista Cecilia Vicuña realizó *Quipu menstrual*¹⁰

⁹ El año 2003 el casco histórico de la ciudad Valparaíso fue declarado Patrimonio de la Humanidad por la Unesco.

¹⁰ Junto a la instalación, Cecilia Vicuña realizó una performance en las afueras del Palacio de la Moneda. Asimismo, la artista imprimió 20.000 tarjetas con un poema escrito por ella en el cerro El Plomo, el cual fue repartido el día de la inauguración de la muestra.

Instalaciones

2002

Francisco Brugnoli, *11:00, 11:05*, Sala Gasco, Santiago.

Lotty Rosenfeld, *Moción de Orden*, Galería Gabriela Mistral y Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.

Mario Soro, *Estratigrafías*, Galería Regional, Viña de Mar.

Alicia Villareal, *Objetos sellos para uso público*, Galería Animal, Santiago.

Alicia Villareal, *La colección* Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.

Alfredo Jaar, *Lament of the images*, Documenta 11, Museum Fridericianum, Kassel.

Bernardita Vattier, *Idéntica identidad*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.

Máximo Corvalán, *Circuito cerrado*, Galería Muro Sur, Santiago.

Máximo Corvalán, *Pendiente*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.

Norton Maza, *Solo se conoce bien lo que se ha visto nacer*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.

Rodrigo Bruna, *Katraprophe I*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.

Enrique Matthey, *Cámara para la resistencia de materiales*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.

Alicia Villareal, *Ejercicio de copia*, Galería Animal, Santiago.

Sebastián Preece, *Incentivo*, Casa particular, Santiago.

Andrés Duran, *Terreno Baldío*, Galería Gabriela Mistral, Santiago.

Carolina Bellei, *Givemefive*, Galería Metropolitana, Santiago.

Claudio Correa, *No se gana como robando*, Murosur Artes Visuales, Santiago.

Sebastián Mahaluf, *Inclinación en 15°*, Centro Cultural Matucana 100, Santiago.

Claudia Missana, *No palabra*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.

Guillermo Cifuentes, *Reconocimiento de lugar*, Galería Gabriela Mistral, Santiago.

Mario Navarro, *The New Ideal Line (Opola)*, Galería Mistral, Santiago.

Livia Marín, *El objeto y su manifestación*, Galería Animal, Santiago.

Amparo Prieto, *Ultravioleta*, Museo de Arte Contemporáneo, Valdivia.

Rodrigo Bruna, *Katraprophe II*, Museo de Arte Contemporáneo, Valdivia.

Juan Castillo, *Propuesta de Ocupación*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

(2006) una instalación *site specific* compuesta por veintiocho hebras de lana roja sin hilar, que colgaban del techo como chorros de sangre. Junto a este quipu¹¹ rojo se ubicó un video que registraba la acción realizada por la artista en el cerro El Plomo en Chile (figura 7.6). A partir de esta instalación, Vicuña se hace parte del conflicto suscitado por el proyecto Pascua Lama¹² propiciando una reflexión crítica en torno a los recursos naturales y como estos son objetos de especulación de las grandes transnacionales.

Otro espacio emblemático, inaugurado bajo el gobierno de Ricardo Lagos, fue el Centro Cultural Matucana 100 M100 (2001), un espacio constituido como una corporación cultural de derecho privado, sin fines de lucro, que atiende al desarrollo y difusión de la cultura contemporánea. Este centro inició sus labores apoyado institucionalmente por el CNCA, entidad que financió parte importante de su infraestructura, entre la que se cuenta un teatro y dos salas dedicados a las artes visuales: Galerías Concreta, un espacio orientado a la promoción del video arte y Galería Artes Visuales, un antiguo galpón de aprovisionamiento del estado reconvertido en un espacio para la exhibición de grandes montajes. Dentro de estos últimos destacamos la instalación *site specific* de Gonzalo Díaz titulada *Rúbrica* (2003)¹³, pieza que rememora el trigésimo aniversario



7.6

Cecilia Vicuña (n.1948)
Quipu menstrual,
2006.
Instalación, lana sin hilar, video y poema.
Dimensiones variables;
Centro Cultural La Moneda, Santiago, Chile.

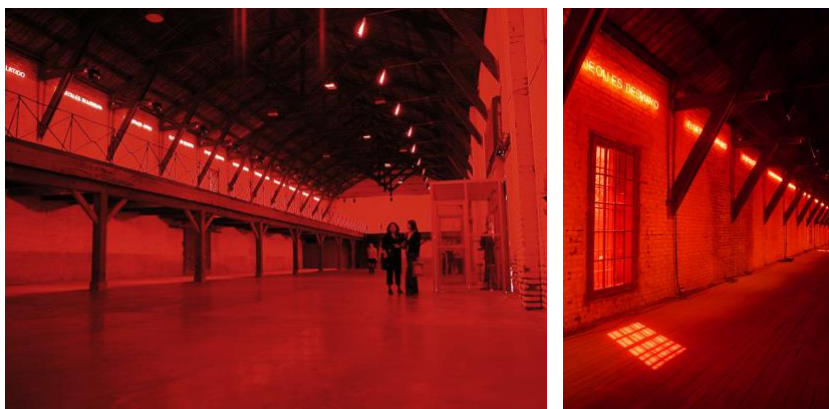
Fuente imagen:
<http://centronacionaldearte.cl/glosario/arte-y-feminismo/>

¹¹ Pieza creada por los pueblos andinos de América precolombina, cuyo fin era contable (registro de cosechas y censo) y mnemotécnicos (recoger historias y leyendas). La pieza estaba compuesta por cuerdas de lana de diversos colores que eran anudadas con el objetivo de establecer un sistema de anotación que solo podían ser descifradas por los Quipucamayoc.

¹² Pascua Lama fue un proyecto de la empresa canadiense Barrick Gold, situado en plena cordillera de Los Andes y cuyo objetivo era la extracción de oro, plata y cobre. El proyecto fue paralizado en 2013 por la denuncia de impacto ambiental que afectaba a los glaciares y a los recursos hídricos de la zona.

¹³ Esta instalación de Gonzalo Díaz fue financiada por el Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (Fondart), convocatoria 2003.

del Golpe Militar a través de una experiencia sintestésica en torno a los espacios de tortura. La pieza se compone de 78 focos de luz roja que tiñen este amplio galpón, acentuando la arquitectura y el agobio que emana de este espacio (figura 7.7).



7.7

Gonzalo Díaz (n.1947)
Rúbrica,
2003.

Instalación, 78 focos de luz roja de 1.200 W, 14 textos en neón, acrílicos rojos y audio, 800 x 3.200 x 5.500 cm.;
Centro Cultural Matucana 100, Santiago, Chile.

Fuente imágenes: © Archivo Gonzalo Díaz

El ingreso y las ventanas del espacio fueron modificados con placas de acrílicos rojos que tamizan la luz natural. Junto a esta ambientación lumínica, el artista instaló, en el segundo nivel de la galería, catorce textos de neón rojo en los que se leían las siguientes sentencias: “El neón es miseria, El neón es tormento, El neón es demencia, El neón es desdicha, El neón es angustia, El neón es secreto”, entre otros. La letanía que instalan estos textos nos hace partícipes de aquellas voces silenciadas por nuestra historia reciente. La instalación se complementa con una ambientación acústica realizada a partir de un fragmento de la canción “Los Enamorados” interpretada por María Marta Serra Lima. Dicha canción fue alterada por Díaz mediante el ruido de interferencias radiales, ruido que buscó acentuar simbólicamente la violencia de aquellos espacios de tortura. A través de esta

Instalaciones

2003

Gonzalo Díaz, *Rúbrica*, Centro Cultural Matucana 100, Santiago.

Cecilia Vicuña, *Casa del Nos*, Centro Cultural Matucana 100, Santiago

Gonzalo Mezza, *0 + 1 = ADN*, 6 Bienal de Video y Nuevos Medios, Santiago

Juan Castillo, *El rostro es el paisaje*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago

Francisco Brugnoli, *11:00,11:05*, Sala Gasco, Santiago.

Ángela Ramírez, *Tres Columnas*, Galería Gabriela Mistral, Santiago.

Claudio Correa, *Autosuficiencia*, 8° Bienal de La Habana, La Habana.

Máximo Corvalán, *Proyecto EWE-03*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.

Patrick Steeger, *Sala Hipóstila*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.

Sebastián Mahaluf, *Línea de horizonte*, Galería Balmaceda 1215, Santiago.

Andrés Durán y Paula Rodríguez, 80 Litros, Galería Balmaceda 1215, Santiago.

Sebastián Mahaluf, *222 Líneas de Horizonte (Cabo Dorado)*, Galería Balmaceda 1215, Santiago.

Mario Navarro, *Radio Ideal*, Galería Metropolitana, Santiago.

Guillermo Cifuentes y Enrique Ramírez, *Pista Central*, Galería Metropolitana, Santiago.

Néstor Olhagaray, *Visionica 2*, Galería Gabriela Mistral, Santiago.

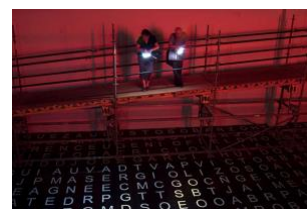
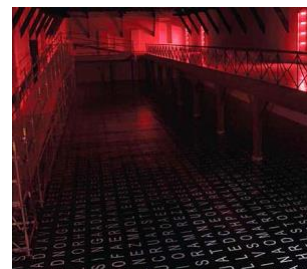
Gonzalo Cueto, *Discurso de falla*, Galería Balmaceda 1215, Santiago.

Paloma Olave y Patricio Castro, *Reconstitución de diálogo*, Galería Regional, Viña del Mar.

instalación, Díaz activó formal y simbólicamente el espacio apelando a una experiencia integradora donde el cuerpo y la memoria se ven activados e interpelados.

Otra instalación presentada en Matucana 100 y que retoma el tema político es *¿Dónde están?* (2009) pieza realizada por Iván Navarro y que se hace cargo de los responsables de los crímenes y torturas ocurridos bajo la dictadura Cívico-Militar. La pregunta *¿dónde están?* alude, en este caso, a los nombres de estos criminales que el artista ocultó bajo una monumental sopa de letras, dispuesta en el piso de la galería. Los espectadores se hicieron parte de la obra a través de una linterna con la cual buscaban incansablemente estos nombres innumbrables y velados por la historia oficial (figura 7.8).

Otro proyecto interesante presentado en la galería del Centro Cultural Matucana 100 fue *Colección Vecinal* (2013)¹⁴, obra ideada por el curador Gonzalo Pedraza. Desde una perspectiva relacional, este proyecto empodera al espectador a través de la solicitud *¿Me presta su obra de arte?* A partir de la respuesta a esta pregunta Pedraza creó una instalación colaborativa con las “obras” cedidas por vecinos, entre las que se encontraban reproducciones de paisajes, objetos decorativos, estatuas de yesos y muebles, entre otros objetos (figura 7.9). A través de este montaje heterogéneo, se puso en valor una estética mestiza donde la carga emotiva es un valor preponderante. El montaje instalativo de Pedraza, visto desde una lectura académica, nos permitió no solamente recordar la pintura de David Tiniers¹⁵



7.8

Iván Navarro (n.1972)
¿Dónde están?,
2008.

Instalación, cubierta impresa para piso de vinilo, andamio,
linternas y folleto guía, dimensiones variables;
Centro Cultural Matucana 100, Santiago, Chile.

Fuente imágenes:
<https://www.artnexus.com/es/magazines/articulo-magazine/5d63f6b90cc21c7c70a261a/77/ivan-navarro>
<http://www.excellencemagazines.com/>



7.9

Gonzalo Pedraza (n.1982)
Colección Vecinal,
2013.

Instalación, cuadros, pósteres, fotografías,
esculturas y objetos diversos,
dimensiones variables;
Centro Cultural Matucana 100, Santiago, Chile.

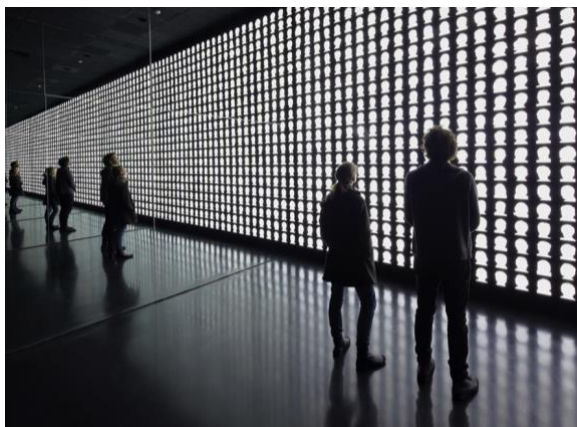
Fuente imagen: <http://letrasenlinea.uahurtado.cl/wp-content/uploads/2013/10/3.jpg>

¹⁴ Una primera versión de esta obra fue exhibida en la Galería Metropolitana el año 2007.

¹⁵ La pintura referida es *El archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de pinturas en Bruselas* (1647-1651). En dicha pintura aparece representada la colección del archiduque, la cual cubre gran parte de muros de su palacio.

sino también reinscribir esta práctica desde las lógicas propuestas por Marcel Broodthaers en torno al papel del artista-curador y a la idea de un museo sin colección.

Dentro de los avances en infraestructura durante el gobierno de Michelle Bachelet, podemos mencionar la creación del Centro Cultural Gabriela Mistral GAM (2011), espacio orientado a la difusión de la música y las artes escénicas¹⁶, y el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos MMDH (2010), espacio dedicado al conocimiento y difusión de los hechos acontecidos en el país durante la dictadura cívico militar. En el contexto de la inauguración de este museo, el artista Alfredo Jaar presentó *Geometría de la Conciencia* (2010), una instalación permanente ubicada en la explanada de ingreso al museo (figura 7.10).



Instalaciones

2004

Ángela Ramírez, *Aquí ayer, aquí hoy, aquí mañana: Traslape de percepciones de un lugar*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.

Mónica Bengoa, *Enero 7:25*, National Museum of Contemporary Art, Séul.

Rodrigo Bruna, *108 Puzzlespiele*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.

Enrique Matthey, *Deposito legal*, Museo de Arte Contemporáneo sede Quinta Normal, Santiago.

Rodrigo Canala, *Edén*, Galería Artespacio, Santiago.

Rodrigo Bruna, *Medidas Transitorias*, Galería Gabriela Mistral, Santiago.

Livia Marín, *Ficciones de uso*, Galería Gabriela Mistral, Santiago.

Paz Carvajal, *Wonderland*, Galería Gabriela Mistral, Santiago.

Rodrigo Bruna, *108 Puzzlespiele*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.

Yenniferth Becerra, *Lotoo Balmaceda*, Galería Balmaceda 1215, Santiago.

Pablo Núñez, *Fuga*, Galería Balmaceda 1215, Santiago.

Paz Carvajal, *House of Cards (Castillo de Naipes)*, Fridge Gallery, Wellington.

Luis Nuñez, *Propuesta sobre el problema de la retribución*, Casa Patrimonial, Antofagasta.

Juvenal Barría, *Untitled*, Galería H10, Valparaíso.

Mónica Bengoa, *Persistencia y Variación*, Musée d'Art Moderne et Art Contemporain, Liège.

7.10

Alfredo Jaar (n.1956)
Geometría de la conciencia,
2010.
Instalación, sistema lumínico laser,
siluetas troqueladas y espejos,
600 x 600 cm.;
Museo de la Memoria y los Derechos
Humanos, Santiago, Chile.

Fuente imagen:
<http://www.alfredojaar.net/index1.html>

La obra exhibe 600 siluetas que se iluminan y multiplican en el espacio. Son rostros de detenidos-desaparecidos que el artista alterna con los rostros de chilenos (as) vivos. A través de la luz

¹⁶ El edificio que ocupa el GAM fue construido en 1972 bajo el gobierno de Salvador Allende y en el contexto de Tercera Conferencia Mundial de Comercio y Desarrollo de las Naciones Unidas. Con posterioridad a la reunión fue transformado en el Centro Cultural Metropolitano Gabriela Mistral. En 1973, y tras el golpe cívico-militar, el edificio se transformó en la sede del Gobierno del régimen. Con el retorno a la democracia el centro volvió a ser un lugar de convenciones hasta el año 2006 cuando un incendio lo destruyó. Fue en ese momento que la presidenta Michelle Bachelet decidió reconstruirlo y transformarlo en centro cultural.

se dignifican las víctimas y se multiplica el dolor de aquellos que sobrevivieron. Repentinamente la sala se oscurece y las imágenes desaparecen, los rostros anónimos se mantienen en nuestras conciencias (post-imagen) invitándonos a no olvidar lo ocurrido.

Dentro de las instalaciones temporales presentadas en el museo destacamos *Proyecto ADN* (2012) obra realizada por el artista visual Máximo Corvalán. El trabajo contempló 33 estructuras realizadas a partir de huesos, resina y tubos fluorescentes, las cuales fueron instaladas en el techo de la sala. Dichas estructuras evocan, en voz del artista, fragmentos de ADN¹⁷ que emergen para dar testimonio de aquellos cuerpos desaparecidos bajo dictadura (figura 7.11).



7.11

Máximo Corvalán (n.1973)

Proyecto ADN,

2012.

Instalación, resina, huesos, tubos fluorescentes,
circuito eléctrico, agua y piletas,
dimensiones variables;
Museo de la Memoria y los Derechos Humanos,
Santiago, Chile.

Fuente imagen: <https://maximocorvalan-pincheira.com/portfolio/proyecto-adn-i/#&gid=null&pid=1>

La pieza se completó con la instalación de un espejo de agua que permitió el reflejo de estas estructuras lumínicas. Este reflejo se acentuó producto del ruido emitido por el circuito eléctrico presente y por el agua que emanaba de las piezas. A través de estos cuerpos suspendidos, la vida y la muerte confluyen en un espacio que resguarda la memoria de un pasaje oscuro de nuestra historia.

¹⁷ Durante la primera década del siglo XXI, los exámenes de ADN se han transformado en una herramienta fundamental para establecer, a partir de restos de huesos, las identidades de los detenidos desaparecidos bajo la dictadura Cívico-Militar.

Otro de los proyectos de infraestructura cultural gestados bajo el gobierno de Michelle Bachelet es el Parque Cultural de Valparaíso PCdV (2011), un espacio que transformó la ex Cárcel de la ciudad en un foco cultural orientado al desarrollo y difusión del quehacer artístico de Valparaíso.

Dentro de las exposiciones realizadas en el PCdV en sus primeros años, se hace relevante para la investigación el ciclo de microinstalaciones sonoras presentadas como parte del encuentro de arte sonoro *Tsunami 2012*¹⁸. Un total de diez instalaciones *site specific* fueron emplazadas en los diversos espacios del centro cultural, abriendo un diálogo entre la historia del lugar y su arquitectura. Entre las instalaciones exhibidas, destacamos *Concierto para vapores N°1* (2012) de Pablo Saavedra, pieza entendida como un acontecer ruidoso que rompe el silencio contemplativo de los espacios tradicionales de exhibición (figura 7.12).



7.12

Pablo Saavedra (n.1987)
Concierto para vapores N°1,
 2012.
 Instalación sonora, ocho teteras, ocho anafres y
 cable eléctrico, dimensiones variables;
 Parque Cultural de Valparaíso, Valparaíso, Chile.

Fuente imagen: <https://www.tsunami.cl/wp-content/uploads/2012/10/DSC5934-001.jpg>

7.2.3. Primera Trienal de Chile y Feria de Arte ChACO

En el contexto de celebraciones del Bicentenario¹⁹, se realizó la *Primera Trienal de Chile* (2009), instancia que tuvo como curador al crítico de arte paraguayo Ticio Escobar y que contó con el apoyo del Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes CNCA. Desde una mirada descentralizadora la bienal se llevó a cabo en diversas ciudades del país a través de exposiciones, coloquios, residencias y talleres; acciones que tuvieron como fin

¹⁸ *Tsunami* es un festival de arte sonoro que se realiza en Valparaíso desde el año 2007. Las prácticas instalativas vinculadas al sonido han tenido un lugar destacado dentro del evento, abriendo un espacio de desarrollo y difusión inédito en el país.

¹⁹ El 16 de octubre del año 2000, el presidente Ricardo Lagos creó la Comisión Bicentenario con el objetivo de diseñar y coordinar las políticas, planes y actividades vinculadas a la conmemoración de los 200 años de vida independiente del país (1810-2010).

pensar las relaciones entre el territorio, lo social y lo latinoamericano. Dentro de las exposiciones satélites realizadas hacemos mención de *Territorio de Estado*, muestra curada por el crítico argentino Roberto Amigo y exhibida en el Museo Nacional de Bellas Artes. En el marco de esta exposición, la artista visual Alicia Villareal exhibió la instalación *Grabar el Territorio* (2009), pieza compuesta por cuarenta y tres antiguos pupitres escolares troquelados con una imagen cartográfica del país (figura 7.13). Villareal propuso una instalación donde converge estado y educación, en tanto poderes movilizadores de la conciencia. En este sentido grabar el territorio se convirtió en un enunciado de emancipación de la conciencia que desestabiliza los límites cartográficos e identitarios aprendidos / impuestos.

Junto a la trienal, debemos mencionar la realización de la primera versión de la feria de arte contemporáneo en octubre de 2009 *Ch.ACO*²⁰, evento que contó con el apoyo directo del Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes. La realización de esta feria permitió convocar en un mismo lugar a artistas, galeristas, curadores, coleccionistas del mundo con el objetivo de generar redes de trabajo que profesionalizaran y dinamizaran el mercado local en torno al arte contemporáneo. La presencia de pintura, dibujo, grabado y escultura marcaron la tendencia de esta primera versión, una tendencia que se amplió con el tiempo incorporando en su oferta instalaciones de gabinete. Es el caso de *El paseante* (2010) instalación de Gonzalo Díaz comisariada por la Galería D21 y exhibida en el contexto de la segunda



7.13

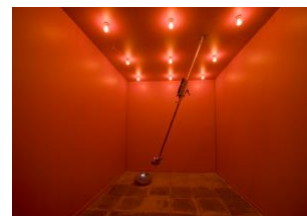
Alicia Villareal (n.1957)
Grabar el territorio,
2009.

Instalación, 12 pupitres con cortes a láser, serigrafía,
ensamblaje, dimensiones variables;
Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.

Fuente imágenes:
<https://galeriapready.cl/sitio/artistas/representados/alicia-villareal/>

²⁰ En su primera versión, la feria Ch.ACO se realizó en el Club de Planeadores de Vitacura, bajo el lema “No entender es un buen comienzo”. Este evento logró convocar a 19 galerías nacionales y 7 extranjeras, contabilizando una afluencia que bordeó de 25.000 asistentes.

versión de la feria (7.14). La obra busca interpelar al espectador desde el propio extrañamiento ante una habitación roja en la que se nos presenta una piedra como obra, piedra sobre la cual se proyecta (video en loop) una frase elocuente que nos descoloca como espectador: “Y tú ¿qué haces aquí?”. *El paseante* da cuenta de una experiencia tautológica que requiere del cuerpo y el intelecto para ser descifrada.



7.14

Gonzalo Díaz (n.1947)

El paseante,
2010.Instalación, piedra y proyección de video e
iluminación, dimensiones variables;
2ª Feria Ch.ACO, Casas de Lo Matta, Vitacura,
Chile.

Fuente imagen: © Archivo Gonzalo Díaz

7.2.4. Espacios de exhibición: museos y galerías

A lo largo del periodo en estudio pudimos evidenciar el incremento de instalaciones en museos y galerías, tanto en Santiago como en otras ciudades del país. En este sentido podemos afirmar que esta practica logró su plena visibilización y validación en la escena local.

Importante de estacar en esta revisión fue el surgimiento de nuevos espacios de exhibición en regiones que se unen al trabajo realizados en la década anterior por los museos de arte existentes fuera del perímetro metropolitano. En este sentido, debemos destacar la autogestión que comparten muchos de estos espacios, situación que nos permite identificar un modo de trabajo que define el carácter de las escenas emergentes.

A través de la presente revisión buscamos dar cuenta del trabajo realizado no solo por los espacios de exhibición consolidados, sino también por espacios e iniciativas que han demostrado, pese a su desaparición, su aporte al desarrollo del arte contemporáneo y de la instalación (arte) al unísono.

7.2.4.1. Museo Nacional de Bellas Artes

El Museo Nacional de Bellas Artes MNBA, inició el nuevo milenio dando continuidad a la gestión iniciada en la década

anterior por su director Milan Ivelic (1993-2012). Fue él quien en este nuevo periodo encabezó las celebraciones del Bicentenario inaugurando el ciclo retrospectivo *Chile 100 años de Artes Visuales* (2000). La exposición tuvo como objetivo dar una panorámica de la práctica artística a partir de una revisión de obras y autores significativos de la escena local²¹. Dentro de la sección titulada *Transferencia y Densidad* (1973-2000) se pudo observar la reconstrucción de proto-instalaciones como *El hilo Azul* (1972) de Cecilia Vicuña y de instalaciones como *Paisaje* (1983) de Francisco Brugnoli y *Anástasis* (1997)²² de Fernando Prats, pieza reeditada para la muestra y compuesta por un confesionario de iglesia intervenido con un madero recubierto de cera (figura 7.15).



7.15

Fernando Prats (n.1967)
Anástasis,
1997.
Instalación, confesionario, madera y cera,
357 x 24 x 22 cm.;
Iglesia Nuestra Señora de la Divina Providencia,
Santiago, Chile.

Fuente imagen:
© Archivo Fernando Prats.

Desde un punto de vista formal, podemos afirmar que la obra de Prats exhibida en primera instancia en una iglesia respondió a

²¹ La muestra fue curada por el crítico de arte Justo Pastor Mellado, quien en su diagrama curatorial dividió la exposición en tres partes: *Modelo y representación* (1900-1950), *Entre modernidad y utopía* (1950-1973) y *Transferencia y densidad* (1973-2000); de esta forma evidenció los hitos que marcaron el desarrollo de las artes visuales a lo largo del siglo XX.

²² *Anástasis* o resurrección en griego fue una obra realizada por el artista Fernando Prats en 1997 en la Iglesia Nuestra Señora de la Divina Providencia.

una instalación de régimen in situ. Por su parte, su reinstalación en el museo reveló su condición de obra situada por cuanto la obra ocupa un lugar para el cual no fue pensada, cargándose de nuevos sentidos. Sin lugar a dudas la recontextualización de esta obra en el museo potencia el diálogo en arte y fe desde una práctica contemporánea. Al respecto, la historiadora Paula Honorato reflexiona sobre la obra señalando: «[...]su trabajo redefine la noción de obra sacra, subvirtiendo la tradición representacional del ícono para proponer nuevas “extensiones materiales de la espiritualidad”, elaboradas artísticamente para “provocar una experiencia de lo sacro”.» Una experiencia que se vivencia de forma particular tanto en la iglesia y en el museo. Dentro de las exposiciones internacionales realizadas en el museo, destacamos la muestra de Rosemary Trockel (2006), del artista uruguayo Carlos Capelán (2006) y las exposiciones antológicas de Gordon Matta-Clark (2010) y Christian Boltanski (2014). Por su parte entre las muestras colectivas nacionales, hacemos mención de: *Gabinete de lectura* (2005) *Reverberancias. Arte Sonoro* (2005), *Habitar en lo biodiverso*: envío chileno a la IV Bienal Internacional de Arte de Beijing (2011), la XI Bienal de Artes Mediales BAM (2013) y las Bienales de Arte Joven (2001, 2004, 2006 y 2008).

En atención a las instalaciones presentadas en el museo, destacamos *Aquí ayer, aquí hoy, aquí mañana: Traslape de percepciones de un lugar* (2004), pieza de la artista Ángela Ramírez y a través de la cual interviene la arquitectura del museo mediante una estructura geométrica y translúcida, que interpela la percepción espacial del espectador. La obra de Ramírez responde a un régimen in situ, que pone en diálogo las relaciones entre arte y arquitectura través de una estructura

Instalaciones

2005

Francisco Brugnoli, *Brugnoli N+N*, Galería Gabriela Mistral, Santiago.

Ximena Zomosa, *Mucho que aprender*, Sala Gasco, Santiago.

Arturo Duclos, *Pic-nic*, Pinacoteca de Concepción, Concepción.

Nancy Gewölb, *Recuperaciones*, Galería Animal, Santiago.

Gonzalo Díaz, *Muerte en Venecia*, 51ª Bienal de Venecia.

Máximo Corvalán, *Free Trade Ensambladura-2009*, Galería Animal, Santiago.

Francisco Sanfuentes, *Pintura Negra*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.

Bernardo Oyarzún, *Eco Sistema*, Galería Gabriela Mistral, Santiago.

Carolina Bellei, *Emergency Home*, Galería Animal, Santiago.

Carolina Salinas, *Artificialización. Ordenes naturales*, Galería Animal, Santiago.

Klaudia Kemper, *Cuerpo*, Galería Animal, Santiago.

Livia Marín, *El Sentido de la Repetición*, Galería Animal, Santiago.

Mario Navarro, *Dignidad*, Galería Die Ecke, Santiago.

Lotty Rosenfeld, *Moción de Orden*, Galería Gabriela Mistral, Santiago.

Nicolás Sánchez, *Surface*, Galería Metropolitana, Santiago.

Pablo Núñez, *Nada es Grave*, Galería Gabriela Mistral, Santiago.

Patricio Vogel, *Fullbelt Archivo_Plataforma*, Galería Gabriela Mistral, Santiago.

Catalina Bauer, *Mapa*, Centro de Extensión Universidad Católica de Chile, Santiago.

Valeria Burgoa, *Verde limón*, Sala Puntángelos, Valparaíso.

Mauricio Gutiérrez, *Jardín Supremo@nista*, Galería de Arte Contemporáneo GAC, Talca.

Leslie Fernández, *Cotidiana*, Sala Universidad Católica Santísima Concepción, Concepción.

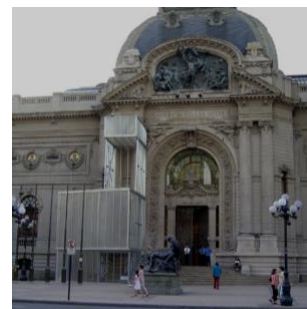
Juan Pablo Langlios, *Papeles ordinarios*, La Factoría, Santiago.

Rodrigo Vergara, *TDSOTN*, Galería Die Ecke, Santiago.

parasitaria que se nutre de la arquitectura del ayer (neoclásica) para pensar la nueva arquitectura del mañana (figura 7.16). Una arquitectura que desde la utopía evoca las propuestas vanguardistas de Vladimir Tatlin, Kurt Schwitters y Friedrich Kiesler.

Otra obra que aporta a la discusión en torno a la video instalación es *El cuerpo que habito* (2013) trabajo de Klaudia Kemper exhibido en el marco de su exposición antológica titulada *Inmersión*. Un gran cono de tela recibe al público y lo invita a transitar a través de proyecciones que recogen registros de paisajes y escenas cotidianas, que envuelven la percepción del espectador. A su vez, Kemper complementa la pieza con la narración de la astrónoma María Teresa Ruiz en torno al origen del universo (figura 7.17). *El cuerpo que habito* apela a una experiencia inmersiva y corporal en la que confluyen distintas temporalidades (visuales / sonoras) que desbordan el espacio. Asimismo, la obra invita al espectador a recorrer estos paisajes fragmentarios que recogen la experiencia del viaje desde una mirada íntima y biográfica.

Finalmente, y en el marco de esta revisión de la labor del Museo Nacional de Bellas Artes, haremos mención a la instalación de Antonio Becerro titulada *Encontraron cielo* (2014), obra exhibida en la Sala Chile del Museo Nacional de Bellas Artes. La instalación se compone de treinta esculturas de perros “quiltros”²³ realizadas en fibra de vidrio y resina blanca que



7.16

Ángela Ramírez (n.1966)
Aquí ayer, aquí hoy, aquí mañana: Traslape de percepciones de un lugar, 2004.
Instalación, estructuras metálicas y fibra de vidrio, dimensiones variables; Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.

Fuente imágenes:
© Archivo Ángela Ramírez



7.17

Klaudia Kemper (n.1966)
El cuerpo que habito, 2013.
Instalación, tres proyecciones sobre telas en formato cónico y extendidas, audio, 500 x 650 x 1500 cm.; Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.

Fuente imágenes: © Archivo Klaudia Kemper

²³ En Chile un “quiltro” hace alusión a un perro sin raza que vive normalmente en la calle. A su vez esta palabra es usada como sinónimo para referirse a algo despreciable. Antonio Becerro en su primera etapa trabajó con los cuerpos de estos animales muertos en las calles, los cuales recogía y trabajaba a través de la taxidermia para luego transformarlos en sujetos de sus instalaciones. Estos animales son, para el artista, la fiel personificación de aquellos chilenos marginados por una sociedad individualista y neoliberal.

aparecen en distintas posiciones en una amplia sala cubierta de sal. La iluminación del conjunto se realiza a través de focos led que tiñen el espacio de una tenue luz azulada (figura 7.18).



7.18

Antonio Becerro (n.1964)
Encontraron el cielo
2014.

Instalación, fibra de vidrio y resina plástica, sal, luces led y sonidos, dimensiones variables;
Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.

Fuente imágenes:

<http://www.revistasml.cl/wp-content/uploads/2018/04/perreraarte-03.jpg>, <http://>

Instalaciones

2006

Juan Castillo, *Trama*, Galería Gabriela Mistral, Santiago.

Juan Castillo, *Otro maldito día*, Galería AFA, Santiago.

Pablo Langlois, *Papeles Ordinarios*, La Factoría, Universidad Arcis, Santiago.

Damián Schopf, *Máquina Cóndor*, Galería Gabriela Mistral, Santiago.

Juan Pablo Díaz, *Paisaje en homenaje a la muerte de Ana Ríos*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.

Máximo Corvalán, *Hábitat-2005*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.

Rodrigo Canala, *Patria*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.

Yennyferth Becerra, *Cambié ropa para levantar mi sitio*, museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.

Vouspa Jarpa, *Paisaje Somático*, Museo de Artes Visuales, Santiago.

Cecilia Vicuña, *Quipu menstrual*, Centro Cultural La Moneda, Santiago.

Ángela Ramírez, *Narciso*, Centro de Extensión Centex, Valparaíso.

Pablo Ceballos, *La isla te inquieta*, Galería Municipal Plaza Aníbal Pinto, Temuco.

Catalina Bauer, *Creces*, Sala Universitaria Universidad de Concepción, Concepción.

Claudia del Fierro, *Efecto/Afecto*, Galería Metropolitana, Santiago.

Felipe Mujica, *Sound, Sound, Sound*, Galería Metropolitana, Santiago.

Gonzalo Mezza, *New Project Installation 00000008 bytes*, Sala Universitaria Universidad de Concepción, Concepción.

Cristóbal Leyht, *Mar para Bolivia*, Galería Die Ecke, Santiago.

La onírica escena canina transforma a estos animales en seres celestiales que tras una vida de abandono y violencia son dignificados por el aura del arte. Pese a que sus historias han sido blanqueadas, ellos, los quiltros, siguen afuera luchando por sobrevivir en un sistema que los invisibiliza y margina sin clemencia.

7.2.4.2. Museo de Arte Contemporáneo

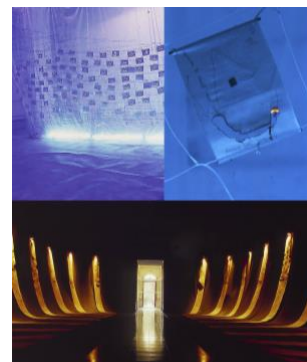
Al igual que el Museo Nacional de Bellas Artes, el Museo de Arte Contemporáneo MAC cumplió un papel destacado en la promoción de la instalación (arte). Bajo la dirección de Francisco Brugnoli, el museo logró consolidar un programa de exposiciones de alto nivel, pese a los continuos problemas

económicos persistentes en esta institución.

Dentro de las instalaciones con que el museo inauguró el nuevo milenio se encuentra *Queme sus naves* (2000)²⁴ de la artista Nancy Gewölb. Esta pieza ocupó el hall central del MAC y se organizó a partir de dos espacios. El primero estaba iluminado con una luz azul bajo la cual se instaló una estructura etérea, sobre la cual la artista colgó pequeños dibujos de barcos hechos sobre papel y que el público podía quemar. El segundo espacio, rememora la estructura de una barca abandonada en el puerto de Ventanas. La artista cubrió totalmente el espacio con fieltro asfáltico, donde instaló un conjunto de chapas de madera que fueron iluminadas teatralmente.

A través de esta obra, Gewölb puso de manifiesto los anhelos que nos mueven a dejar todo e iniciar algo nuevo, navegar en busca de nuevos horizontes. A partir de este principio la artista invitó al público a quemar sus naves e iniciar un nuevo camino. Este gesto comunitario y ritual carga a la obra de un simbolismo que potencia la propia puesta en escena (figura 7.19).

Dentro de las exposiciones colectivas nacionales exhibidas en el museo destacamos: *Arte y política: anomalías del espacio* (2000), *Extremo Centro 7: Espacios de Arte Contemporáneo* (2002), *Frutos del País* (2002) *Cambio de Aceite* (2003), el envío nacional a la 4ª Bienal de Artes Visuales MERCOSUR (2004), *Travesías-Crossings: Desde el otro sitio/lugar* (2005), *Handle with care: mujeres artistas en Chile* (2007) y *Chile años 70 y 80: Memoria y experimentalidad* (2011).



7.19

Nancy Gewölb (n.1939)
Queme sus naves,

2000.

Instalación, fieltro asfáltico, chapa de madera, luz azul, papel y cuerda, dimensiones variables; Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile.

Fuente imágenes:

© Archivo Nancy Gewölb.

²⁴ La expresión “quemar sus naves” se atribuye al conquistador español Hernán Cortés quien, tras su desembarco en las costas mexicanas (1519), quemó las naves para impedir que sus hombres regresaran a España. Este gesto heroico impedía volver atrás asumiendo los costos y beneficios de la empresa emprendida.

Durante este periodo, el MAC logró mantener un programa de exposiciones internacionales que consolidaron su influjo en la escena local. En este contexto, fueron relevantes las exposiciones del Grupo Fluxus (2005) y del artista alemán Joseph Beuys (2014). En igual sentido, cabe destacar la sección de obras exhibidas en las Bienales de Sao Paulo (2002, 2005, 2007), así como las exposiciones binacionales *Alegoría Barroca en el Arte Contemporáneo* (2006) y *New Maternalisms: maternidades y nuevos feminismos* (2014).

Igualmente, importante fue la realización de cuatro versiones de la Bienal de Video y Nuevos Medios (2001, 2003, 2005, 2007 y 2009)²⁵. Una de las características que marcaron el desarrollo de esta bienal fue la presencia de video instalaciones, instalaciones interactivas y sonoras. Es el caso de la obra de Gonzalo Mezza titulada *0+1=ADN Información Liberada* (2003), pieza presentada en la sexta versión de la bienal (figura 7.20).



7.20

Gonzalo Mezza (n.1949)
1+0=ADN Información Liberada,
2003.

Instalación, proyección, audio computadora, internet y escultura de neón, 800 x 1100 x 500 cm.;
Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile.

Fuente imágenes: http://www.mezza.cl/html/proyecto_6bienal_video.htm

La instalación estuvo conformada por una ciber-proyección en el muro de la sala en la cual se observa una estructura del ADN,

Instalaciones

2007

Eduardo Vilches, *Otro Jardín*, Galería Gabriela Mistral, Santiago.

Ángela Ramírez, Narciso, Galería Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Valparaíso.

Gonzalo Díaz, *Eclipse*, Documenta 12, Staaliche Museen Kassel, Neue Galerie, Kassel.

Mónica Bengoa, *Algunos aspectos del color en general y del rojo y negro en particular*, 52ª Bienal de Venecia.

Isabel del Río, *Circuito Híbrido*, Galería Gabriela Mistral, Santiago.

Michelle Letelier, *Desarme*, Museo de Arte Contemporáneo Sede Quinta Normal, Santiago.

Carolina Bellei, *Give me five*, Museo de Arte Contemporáneo Sede Quinta Normal, Santiago.

Nicolás Grum, *Orden y Patria*, Museo de Artes Visuales, Santiago.

Dagmara Wyskiel, *Verde Profundo*, Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, Valdivia.

Carolina Saquel, *Puedo controlar el exterior de mi ventana*, Galería Gabriela Mistral, Santiago.

Claudia Vásquez, *Bandeja de entrada*, Galería Balmaceda 1215, Santiago.

Pablo Núñez, *Lobotomía*, Galería Bech, Santiago.

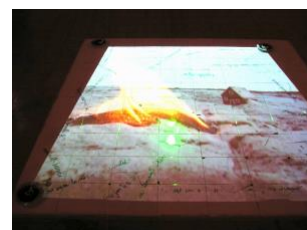
Reiner Krause, *La instalación sonora*, Galería de Arte UCT, Temuco.

Sebastián Preece, *De los ángeles y demonios, modelo de un retrato de familia*, Local 2102, Santiago.

²⁵ A partir de la décima versión, la bienal se trasladó al Museo Nacional de Bellas Artes, MNBA.

junto a ella una escultura en neón y un computador conectado a internet. Mediante esta pieza, Mezza reflexiona sobre los sistemas digitales (lógica binaria 1 y 0) y su analogía con el sistema genético (estructura del ADN). Ambos sistemas representan el origen desde donde el artista propuso entender nuestra propia existencia e interactividad en el mundo. El artista, a través de esta instalación, sobrepuso a la experiencia perceptual una experiencia virtual que potenció la interactividad del espectador.

Otra de las instalaciones, presentada en igual bienal, fue *El rostro es el paisaje* (2003) del artista Juan Castillo. La obra se compone de un video que registra el incendio de una cabaña hecha maqueta ocurrido en un paisaje desolado. El video fue proyectado por Castillo sobre un cuadrado de azulejos blancos intervenidos con escritura, en cuyas esquinas dispuso cuatro tazas de té (figura 7.21). La instalación nos propone una reflexión en torno al territorio como realidad geopolítica y el paisaje como una representación estético-visual de la naturaleza. En el marco de la 9° Bienal de Videos y Artes Mediales, el artista visual Mario Z (Mario Ceballos) presentó *The Farm of Discoursorz* (2009), una instalación que se valió de la apropiación y la cita para elaborar una pieza heterogénea de carácter objetual y sonoro. Dentro de las escenas que componen este trabajo, podemos observar un esqueleto hecho de madera de colihue que sostiene una bola disco sobre su espalda en clara alusión al gigante mitológico Atlas (figura 7.22), alusión que se tensiona con los *sampling* hechos por el artista a partir de las bandas sonoras de películas y videos musicales. Desde otra posición y en clara alusión a la arquitectura clásica, Patrick Steeger se hace cargo del hall central del MAC para



7.21

Juan Castillo (n.1952)
El rostro es el paisaje,
2003.
Instalación, proyección, audio, objetos, iluminación,
escritura y dibujos, dimensiones variables
Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile.

Fuente imágenes:
<http://juancastillo.net/2003-el-rostro-es-el-paisaje.php>



7.22

Mario Z (n.1970)
The Farm of Discoursorz,
2009.
Instalación (detalle), alfombra, caja de luz video
intervenido de Joseph Beuys (Somme statt Reagan),
audio película David Lynch (Duna), ordenadores, cajas
de audio, pintura encontrada, audífonos, coligie esfera
de espejos y plotter de corte,
dimensiones variables;
Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile.

Fuente imagen:
<http://cargocollective.com/mariozpintorz/The-Farm-of-Discoursorz-2009>

emplazar su *Sala Hipóstila* (2003), instalación de carácter escultórico compuesta por tambores de petróleo que el artista ordenó de manera vertical, en claro diálogo con las columnas y arcos presentes en el espacio (figura 7.23). A su vez, la condición residual de la pieza pone en tela de juicio la precarización de este espacio museal, situación que en parte se revirtió con la restauración del edificio (2004-2005)²⁶.

Otra instalación destacada del periodo fue *Proyecto EWE-03* (2003) de Máximo Corvalán, obra que transformó una de las salas del museo en un establo donde vivió por un mes la oveja Ewe. El artista instaló en la cabeza del animal una cámara inalámbrica a través de la cual se registraba la visita del público en tiempo real. Por su parte, Corvalán, creó un segundo espacio que sirvió para que el público pudiera observar y ser observado por la oveja. Esta acción fue transmitida por dos monitores instalados en el interior y exterior de la sala (figura 7.24).



7.23

Patrick Steeger (n.1970)
Sala Hipóstila,
2003.

Instalación, tarros de petróleo, dimensiones variables
Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile.

Fuente imagen:
<https://galeriapready.cl/artistas/patrick-steeger/>



7.24

Máximo Corvalán (n.1973)
Proyecto EWE-03,
2003.

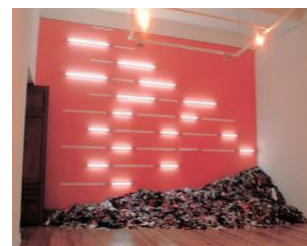
Instalación, oveja, cámara inalámbrica, monitores y pasto, dimensiones variables;
Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile.

Fuente imagen: <https://maximocorvalan-pincheira.com/portfolio/proyecto-ewe-03/>

²⁶ Durante el periodo de restauración, el museo se trasladó al “Palacio Versalles” en el Parque Quinta Normal. La primera exposición de la nueva sede del MAC Quinta Normal fue una selección de la 26° Bienal de São Paulo.

Mediante este trabajo, el artista propone una mirada en torno a los sistemas de vigilancia y como estos pueden alterar el vínculo entre el observar y el ser observado.

Dentro de las exposiciones grupales realizadas en el museo que despertaron interés estuvo *Frutos del País* (2002), colectiva de egresados (cohortes 1994-2001) del Magíster en Artes mención Artes Visuales de la Universidad de Chile. A través de esta exhibición, se pudo ver el trabajo de una nueva generación de artistas que comenzaba a tener un protagonismo destacado en la escena local. La presencia de instalaciones se transformó en un elemento visible de esta muestra, destacándose las obras *Mouses Monopoly* (2001) de Marcela Moraga, *Acopio* (2001) de Julen Birke, *Intervención pendiente* (2001) de Máximo Corvalán y *Katastrophe I* (2001) de Rodrigo Bruna; instalación esta última que recogió un pasaje olvidado del edificio que actualmente alberga al museo. En 1969, este edificio sufrió un incendio que destruyó gran parte de sus instalaciones, provocando el cierre de la Academia de Bellas Artes de Santiago institución para la cual fue construido este edificio. Mediante esta instalación, Bruna reconstruye el hecho desde la mirada fragmentada dada al suceso por los medios de prensa de la época. El artista pinta de color rosa uno de los muros de la sala, como una forma de evocar el color que ostentaba el edificio al momento de ocurrir el siniestro. A lo largo de este muro se acumularon restos textiles, los que fueron mezclados con tarjetas impresas, que reunían fragmentos noticiosos de la época (figura 7.25). Del mismo modo, Bruna, dispuso 17 tubos fluorescentes en el muro de forma intercalada entre 16 espacios en blanco dejados por el artista. Esto último como una forma de señalar no sólo las causas que dieron origen a este incendio (cortocircuito), sino



7.25

Rodrigo Bruna (n.1971)
Katastrophe I,
2001.

Instalación, retazos textiles, tarjetas impresas y 17
tubos fluorescentes, dimensiones variables;
Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile.

Fuente imágenes:
© Archivo Rodrigo Bruna

también señalar el tiempo transcurrido desde el siniestro.

Otra de las exposiciones colectivas presentadas en el MAC de la Quinta Normal fue *Handle with care: mujeres artistas en Chile* (2007)²⁷, muestra curada por la historiadora del arte Soledad Novoa, Ana María Saavedra, codirectora de la Galería Metropolitana y Yennyferth Becerra artista visual. La muestra contempló el trabajo de 26 artistas, con obras surgidas entre los años 1995 y 2005. La propuesta curatorial buscó activar la discusión en torno a las problemáticas de producción de un grupo de artistas mujeres vinculadas al arte contemporáneo. A través de la investigación, las curadoras detectaron un problema no menor como la falta de coleccionismo privado y público vinculado a la producción contemporánea. En relación a este punto Soledad Novoa afirma:

La ausencia de coleccionismo nos llevó a enfrentarnos a problemas en esta recopilación de piezas, donde nosotras le pedíamos a una artista una obra del año 1997 y como no hay coleccionismo, esa pieza o está arrumbada en la casa de los padres de la artista o fue reciclada para concretar otra realización o, simplemente, ya no existe. (El Mostrador, 2007, párr. 21)

La reconstrucción de ciertas obras no impidió la presencia de instalaciones entre las que se destacaron *Desarme* de Michelle Letelier, *Give me Five* de Carolina Bellei y *Mapa (2005)*²⁸ de Catalina Bauer, obra esta última realizada a partir de dos mil

Instalaciones

2008

Norton Maza, *Territory Cuarta Etapa: Dormitorio de niña*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.

Voluspa Jarpa, *Plaga*, Sala Gasco Arte Contemporáneo, Santiago.

Claudia del Fierro, *Wildlife*, Galería Gabriela Mistral, Santiago.

Colectivo Mesa 8, *Pl()anificación*, Galería Balmaceda Arte Joven Biobío, Concepción.

Iván Navarro, *Dónde están*, Centro Cultural Matucana 100, Santiago.

Sebastián Mahaluf, *Desdoble/Duplico*, Galería Die Ecke, Santiago.

Rodrigo Bruna, *Reconstruccionllanos*, Museo de Artes Visuales, Santiago.

Julen Birke, *Escala Animal*, Museo de Arte Moderno de Chiloé, Castro.

Ruben Castillo, *Reflejos*, Galería Animal, Santiago.

²⁷ La exposición contempló la realización de un conjunto de mesas redondas en las que participaron la artista visual mexicana Teresa Margolles, la artista boliviana Narda Alvarado, la curadora norteamericana Maura Reilly y la teórica Nelly Richard. Los ejes de discusión de las mesas fueron: producción de obra, curatoría, arte y género.

²⁸ La obra fue exhibida por primera vez el año 2005, en el Centro de Extensión de la Universidad Católica de Chile, en el marco de la muestra colectiva *Éter*. Posteriormente, la instalación fue reconstruida para formar parte de la muestra *Handle with care: mujeres artistas en Chile*.

bolsas de plástico semitransparente rellenas de agua. Estas fueron colgadas en el muro con el objetivo de armar la imagen del mapa del mundo (figura 7.26).

Durante el año 2014 el Museo de Arte Contemporáneo acogió la exposición *Joseph Beuys, Obras 1955-1985*, muestra que reunió más de noventa piezas entre las que se encontraban dibujos, objetos, instalaciones y videos de este relevante artista alemán. En igual nivel de importancia, el museo presentó la exposición *Marcel Duchamp, Don't forget: Marcel Duchamp, Una partida de ajedrez con Man Ray y Salvador Dalí*, muestra que puso en evidencia la relación de estos tres artistas, promotores de los movimientos de vanguardia de la primera mitad del siglo XX.

Finalmente, en el ámbito nacional destacamos la muestra colectiva *La forma del diablo*²⁹, muestra que buscó reflexionar en torno a la imagen del mal a partir de nociones como lo anómalo, lo caótico, lo deforme y lo violento. En este contexto, hacemos mención de la instalación de Víctor Hugo Bravo titulada *Cabezas Negras, El rucio* (2014), obra que propone una mirada en torno a los hechos violentos donde el cuerpo es protagonista. Son hechos donde prevalece lo irracional y anárquico por sobre lo racional y equilibrado (figura 7.27)

7.2.4.3. Museo de Artes Visuales

El Museo de Artes Visuales MAVI, se inauguró el año 2001, a partir de la colección de Manuel Santa Cruz y Hugo Yaconi. Actualmente este museo privado cuenta con más de 1400 obras de artistas contemporáneos chilenos, entre las que se cuentan



7.26

Catalina Bauer (n.1976)
Mapa,
2005.
Instalación, dos mil bolsas de plástico y agua,
dimensiones variables;
Centro de Extensión Universidad Católica de Chile,
Santiago, Chile.

Fuente imagen:
www.catalinabauer.com



7.27

Víctor Hugo Bravo (n.1966)
Cabezas Negras, El rucio,
2014.
Instalación, pintura mural, objetos, dibujos,
impresiones video y luz,
140 x 40 x 180 cms.;
Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile.

Fuente imagen:
© Archivo Víctor Hugo Bravo

²⁹ En la muestra participaron los artistas visuales Víctor Hugo Bravo, Mauricio Bravo, Mario Z y Javier Rodríguez y estuvo compuesta por instalaciones, videos, fotografías pintura y dibujo. Esta exposición fue previamente exhibida en el Centro de Arte Contemporáneo de Laznia en Polonia.

pintura, escultura, fotografía, gráfica e instalaciones. Desde su apertura el museo orientó su labor curatorial a la difusión de los artistas chilenos, situación que no impidió la realización de exposiciones de artistas extranjeros. En este contexto destacamos las muestras de Joan Brossa (2005), Joaquín Torres García (2006), Osvaldo Salerno (2006), Tony Cragg (2007), Gerhard Richter (2009) Joseph Beuys (2010) y Wolfgang Tillmans (2013). Por su parte, dentro de las exposiciones individuales de artistas chilenos destacamos: *Evolution 0+1* (2003) de Gonzalo Mezza, la retrospectiva de Eugenio Dittborn (2010), *Algunas consideraciones sobre los insectos y las flores silvestres* (2012) de Mónica Bengoa y *Silencio* (2013) de Norma Ramírez, muestra esta última que contempló un conjunto de instalaciones escultóricas que abandonaron su pura presencia volumétrica para ocupar el espacio. Es el caso de *A un lado de tu piel* (2013), pieza compuesta por un conjunto de figuras de apariencia orgánica hechas en cerámica, las cuales fueron suspendidas en el espacio a partir de una trama de elásticos que invitaba al espectador a penetrar en este espacio tramado de objetos (figura 7.28). Mediante esta instalación, Ramírez propone materializar nociones como el caos, la inestabilidad y el azar, desde una mirada en la que confluye ciencia y arte, En atención a esta instalación, la curadora de la muestra Beatriz Huidobro afirma:

Estamos frente a un universo abierto, en expansión. Es una visión dinámica del mundo, donde los fenómenos se encuentran en un proceso de crecimiento, desarrollo e interdependencia. Es una estética capaz de representar desde un nuevo punto de vista este estado “enmarañado” que es ahora la realidad. La complejidad del mundo natural, roto en pedazos o fragmentos, permite describir



7.28

Norma Ramírez (n.1964)
A un lado de tu piel,
 2013.
 Instalación escultórica, tela de algodón, poliuretano
 expandido, elásticos y sistema de anclaje,
 dimensiones variables
 Museo de Artes Visuales, Santiago, Chile.

Fuente imágenes: Catálogo, *Silencio*
 Norma Ramírez (2013)

el comportamiento incierto, desordenado y complejo de la naturaleza. (Huidobro, 2013, pág. 50).

Entre las exposiciones colectivas en el ámbito local, hacemos mención de la muestra *Haber: Instalaciones* (2007)³⁰, proyecto curado por el artista visual Carlos Montes de Oca y cuyo objetivo fue abordar el problema de la instalación a partir de la obra de artistas jóvenes. Dentro de este grupo se destacó la obra *Orden y Patria* (2007) de Nicolás Grum, La pieza consistía en un carro policial hecho a escala con cajas de cartón y pintura, el cual fue exhibido estrellado contra uno de los muros del museo. La pieza escenifica irónicamente el problema del poder y la fuerza a partir de una crítica directa a la institución de Carabineros de Chile (figura 7.29).

Una mención especial tiene el *Concurso MAVI / Minera la Escondida Arte Joven Contemporáneo* instancia iniciada el año 2006 con el objetivo de potenciar el trabajo de jóvenes artistas del medio local. En su primera versión, fue galardonada con el primer premio la artista visual Voluspa Jarpa con su instalación *Paisaje Somático* (2006). Dentro de los premiados hacemos mención del trabajo de Javier González Pesce³¹ quien el año 2014 presentó su exposición *El ser tan bella (no) da derecho a destruir*, muestra que abordó los convencionalismos de las relaciones amorosas desde un trabajo que mezcló ironía y humor. La muestra estuvo compuesta de objetos e instalaciones destacándose la pieza *C.V.* (2014) un espacio que replica una habitación de pareja (una cama, armario y veladores) en la cual



7.29

Nicolás Grum (n.1977)
Orden y Patria,
2007.
Instalación, cajas de cartón y pintura,
dimensiones variables
Museo de Artes Visuales, Santiago, Chile.

Fuente imagen: www.grum.cl

³⁰ En la exposición participaron Rodrigo Bruna, Máximo Corvalán, Yennyferth Becerra, Valeria Burgoa, Nicolás Grum, Catalina Gelcich, Isidora Correa, entre otros artistas.

³¹ El artista fue ganador con el primer lugar del VII Concurso MAVI / Minera la Escondida Arte Joven Contemporáneo (2012) y esta exposición fue parte del premio.

se instalaron réplicas de yeso de estatuarias clásicas. La pieza se completa con las dos piedras colgadas por el artista, desde un piso superior del museo, con las cuales destruye las réplicas y simbólicamente las convenciones del amor ideal (figura 7.30).



7.30

Javier González Pesce (n.1984)
C.V.
2014.

Instalación, madera, cama, textiles, veladores,
lámpara armario replica de yeso y piedra,
dimensiones variables
Museo de Artes Visuales, Santiago, Chile.

Fuente imagen:
<https://artishockrevista.com/2014/07/10/visita-guiada-javier-gonzalez-pesce/>

Igualmente, destacamos la exposición *Nuestro Sitio, Artistas de América del Sur* (2012)³² exposición colectiva comisariada por la artista visual y curadora Beatriz Bustos, quien organizó la muestra a partir de tres líneas de trabajo: Ideologías y Tensiones; Migraciones y Deslindes; Consumo y Mercado. La exhibición estuvo compuesta por instalaciones, videos, objetos y performances realizadas por 12 artistas latinoamericanos³³. A partir de contextos territoriales diversos, estos artistas desarrollaron obras que apelaron a aspectos de carácter biográfico, históricos y culturales, los cuales fueron trabajados desde una óptica contemporánea. Dentro de las obras exhibidas hacemos mención de la instalación *Doméstica II* (2012)³⁴ del

Instalaciones

2009
Alicia Villareal, *Grabar el Territorio*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.

Alicia Villareal, *Una pequeña modificación produce una gran consecuencia*, Local 2702, Santiago.

Damián Schpf, *Máquina de Coser*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.

Iván Navarro *Corredor de la muerte*, 53ª Bienal de Venecia.

Mónica Bengoa, *Sinodendron Cylindricum (ciervo volante)*, Sala Gasco, Santiago.

Máximo Corvólan, *TLC-2012*, Bienal de La Habana, Cuba.

Mario Z, *The Farm of Discoursozz*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.

Claudio Galeno, *Estibanaves*, Edificio Sindicato de Estibadores, Antofagasta.

Pedro Sepúlveda, *Crecimiento versus desarrollo*, Sala Puntágeles, Valparaíso.

Simón Fuentes, *Numinosa-mente*, Centro de Salud Familiar Carlos Trupp, Talca.

Adriana Ravanal y Alex Letelier, *A base de cartón*, Galería Balmaceda Arte Joven Biobío, Concepción.

Alessandra Merello, *El jardín de las malicias*, Liceo l Enrique Molina, Concepción.

Michelle Letelier, *Die Feinfühligzone*, Galería Die Ecke, Santiago

³² La exposición fue previamente exhibida en el Museo de Arte Contemporáneo de Niteroi, Río de Janeiro y contó con el apoyo de Fondart.

³³ Fernando Arias, Carlos Castro, Barbarita Cardozo, Joaquín Sánchez, Avelina Crespo, Ronald Duarte, Florianio Romano, Livia Marín, Rodrigo Bruna, Bernardo Oyarzún y Marcela Moraga.

³⁴ La primera versión de esta instalación fue presentada el año 2011 en el contexto de *Imagen Local*, muestra exhibida en el Museo de Arte Contemporáneo sede Quinta Normal. Por su parte la obra fue realizada con el apoyo de David Rockefeller Center for Latin American Studies, Harvard University.

artista visual chileno Bernardo Oyarzún. La obra surge del trabajo de un grupo de mujeres a las cuales el artista solicitó que tejieran a crochet fundas de cojines y que realizaran arreglos florales con flores de plástico y papel (figura 7.31). A partir de esta instalación, Oyarzún buscó evidenciar el origen matriarcal del arte latinoamericano.



7.31

Bernardo Oyarzún (n.1963)
Doméstica II,
2012.
Instalación, floreros de loza, flores de plástico y
papel y cojines de lana tejidos a crochet,
dimensiones variables
Museo de Artes Visuales, Santiago, Chile.

Fuente imagen:
<http://www.mavi.cl/2012/09/28/muestro-sitio-artistas-de-america-del-sur/>

7.2.4.4. Museos la Solidaridad Salvador Allende

Otra institución relevante en la escena santiaguina es el Museo de la Solidaridad Salvador Allende MSSA³⁵. El año 2005 su emblemática directora, Carmen Waugh dejó el museo, labor que asumió el pintor chileno-catalán José Balmes (2006-2010). La gestión realizada por Balmes se centró, fundamentalmente, en la difusión y la puesta en valor de la colección. Bajo estas premisas y dentro de las exposiciones colectivas realizadas destacamos *Mujer, Arte y compromiso (2009)* muestra curada por la historiadora del arte Carla Miranda y que reunió el trabajo de 110 artistas chilenas y extranjeras que no solo forman parte de la colección, sino también son invitadas a resignificar las obras presentes en la colección. Ese es el caso de Ximena Zomosa con su instalación *Mucho que aprender (2005)*, pieza que consistía en un jumper³⁶ gigante colgado en una de las esquinas de la sala junto a las pinturas de Roberto Matta y Frank Stella. La monumentalidad histórica de estos dos iconos de la pintura

³⁵El año 2004 el MSSA cambió su sede y se trasladó al Palacio Heiremans, casona construida en 1925 por el empresario Belga Amadeo Heiremans. Posterior a la muerte del empresario ocurrida el año 1944, el palacio fue vendido a la embajada de España. El año 1967 la casona fue adquirida por el Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile, posteriormente se transformó en la sede de la Central Nacional de Información (CNI) policía secreta del régimen Cívico-Militar.

³⁶ El jumper es una prenda de vestir femenina que forma parte del uniforme escolar que es utilizado por niñas y adolescentes en el país.

moderna fue interceptada por la monumentalidad de un icono cotidiano que identifica al sujeto femenino en proceso de escolarización (figura 7.32).



7.32

Ximena Zomosa (n.1966)
Mucho que aprender,
2009.

Instalación, gasa blanca, trevira azul, botones de
acrílico y colgador de ropa de metal
550 x 200 cms.;
Museo de la Solidaridad Salvador Allende,
Santiago, Chile.

Fuente imagen: © Archivo Ximena Zomosa

Tras la salida de José Balmes, la dirección del museo fue asumida por el gestor cultural Ernesto Ottone (2010-2011), quien tras un breve periodo fue sucedido por la historiadora del arte Claudia Zaldívar quien es hasta hoy su directora. Es bajo su dirección que el museo tomó un nuevo rumbo marcado por las exposiciones temporales desarrolladas en el MSSA. Dentro del programa de exposiciones realizadas a partir del 2011, hacemos mención de la muestra colectiva *Dislocación* (2010) curada por la artista visual Ingrid Wildi y que reunió a artistas chilenos y suizos³⁷. Esta propuesta curatorial giró en torno a la globalización; sus causas y efectos en el actual escenario mundial. En relación a su propuesta curatorial la artista señala:

Esta surge a través de mi trabajo de investigación como artista sobre problemáticas identitarias y geopolíticas que se sitúan interrogando el espacio y el lugar del sujeto con

³⁷ La propuesta curatorial surgió en el contexto de las celebraciones del Bicentenario de la Independencia de Chile y contó con el apoyo de la Embajada de Suiza en Chile, Fondo Nacional de la Cultura y las Artes y la Dirección de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile. En la exposición participaron los artistas Bernardo Oyarzún, Sylvie Boisseau, Frank Westermeyer, Lotty Rosenfeld, Mario Navarro, Ingrid Wildi y Relax (Chiarenza & Hauser & co). La muestra fue por su parte exhibida el año 2010 en Chile en el Museo Nacional de Bellas Artes, Museo de la Solidaridad, Galería Gabriela Mistral. Galería Metropolitana y el Kunstmuseum Bern en Suiza.

Instalaciones

2010

Gonzalo Díaz *El paseante*, 2º FERIA de Arte Contemporáneo Ch.ACO, Santiago.

Norton Maza, *La máquina*, Galería Patricia Ready, Santiago.

Norton Maza, *Luces de caos*, Galería Gabriela Mistral, Santiago.

Pablo Rivera, *El Arte de Escalar*, Galería AFA, Santiago.

Alfredo Jaar, *Geometría de la conciencia*, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago.

Bernardo Oyarzún, *Lengua Izquierda*, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago.

Voluspa Jarpa, *Salpêtrière*, Museo de Arte Contemporáneo, Valdivia.

Dagmara Wyskiel, *Cultivo del tiempo*, Museo de Arte Moderno de Chiloé, Castro.

Voluspa Jarpa, *Biblioteca de la No-Historia*, Kunstmuseum Bern, Berna.

Johanna Unzueta, *Prados de Nieve*, Galería Die Ecke, Santiago.

Alicia Villareal, *La enseñanza de la geografía*, Galería Metropolitana, Santiago.

Pía Sommer, *Opuesto / posibles imaginarios 1kg no 200*, Sala Puntángelos, Valparaíso.

su “historia” en la “Historia”, desde los movimientos colonizadores/colonizados, desde los desplazamientos sociales y culturales, desde las articulaciones y desarticulaciones históricas de lo personal a lo político. (Wildi, 2011, párr. 2).

Bajo estas premisas, la instalación de Bernardo Oyarzún *Lengua Izquierda* (2010) responde elocuente al guion curatorial propuesto. La desaparición de las lenguas originarias en manos de la colonización cultural europea. A partir de esta reflexión, Oyarzún dispone en la sala 12 pantallas en las cuales se leen frases y palabras en lenguas vernáculas e idiomas colonizadores (figura 7.33). Esta instalación activa un espacio lingüístico que pone en evidencia las problemáticas identitarias desde la hegemonía e invisibilidad de una lengua y su cultura.

Otra de las exposiciones interesantes del periodo fue *Operación Verdad o la Verdad de la Operación* (2011), proyecto comisariado por el historiador del arte y crítico Guillermo Machuca y que propuso reflexionar sobre los alcances de lo que se denominó bajo el gobierno de Allende “Operación Verdad”³⁸. A través de esta exposición, se buscó poner en diálogo la colección del museo con obras de carácter específico creadas por artistas invitados. Es el caso de la instalación *Campo Minado* (2011) de Isidora Correa, trabajo compuesto por fragmentos de objetos domésticos que bloquean como un campo minado el acceso a la obra de la artista brasileña Lygia Clark titulada *Bicho* (figura 7.34). Este bloqueo pone en entredicho el interés de Clark de interactuar con el espectador a partir de sus estructuras desplegadas.



7.33

Bernardo Oyarzún (n.1963)
Lengua Izquierda,
2010.
Instalación, 13 monitores, sonido en loop,
dimensiones variables;
Museo de la Solidaridad Salvador Allende,
Santiago, Chile.
Fuente imagen:
<http://www.dislocacion.cl/art-oyarzun-es.php>



7.34

Isidora Correa (n.1977)
Campo Minado,
2010.
Instalación, objetos domésticos cortados,
dimensiones variables;
Museo de la Solidaridad Salvador Allende,
Santiago, Chile.
Fuente imagen:
http://mssa.cl/mssa3/wp-content/uploads/2012/05/DSC_0097web.jpg

³⁸ El término hace referencia al boicot internacional que Salvador Allende buscó dejar en evidencia a partir de acciones que dieron lugar a la creación del Museo de la Solidaridad.

Como resultado de esta revisión pudimos confirmar cómo los museos en Santiago incorporaron de forma permanente obras de instalación (arte) en sus programaciones. A la luz de esta constatación creemos importante ver cómo este fenómeno se desarrolló en los museos de arte existentes en regiones.

7.2.4.5. Museo de Arte Moderno de Chiloé

Al respecto, nos referiremos al Museo de Arte Moderno de Chiloé MAM, quien durante el nuevo milenio consolidó su gestión autónoma y acrecentó su colección gracias a las donaciones hechas por artistas chilenos. De igual forma mantuvo su política de funcionamiento durante los meses de verano (noviembre-marzo) en consideración a lo austral de su ubicación. Dentro de las exposiciones que dieron inicio a este nuevo milenio, destacamos la muestra del colectivo *Gestuario Mecánico*³⁹ y específicamente la instalación realizada por el artista Alonso Yáñez titulada *Test Cutáneo* (2000). Mediante este trabajo, el artista transformó uno de los pasillos del museo a partir de fragmentos fotográficos de pieles que simulaban los patrones utilizados en la fabricación de papel mural (figura 7.35). En su radical gesto, la fotografía se instala en el espacio cuestionando sus propios principios y formas de exhibición.

Otra instalación destacada presentada en el MAM fue *Break* (2012) de Norton Maza, pieza compuesta por siete fusiles de asalto y una ametralladora Browning M2, creados a gran escala



7.35

Alonso Yáñez (n.1972)
Test Cutáneo,
2000.

Instalación mural, impresión offset
sobre papel bond, dimensiones variables;
Museo de Arte Moderno de Chiloé, Castro, Chile.

Fuente imagen: © Archivo Alonso Yáñez.

³⁹ Este colectivo compuesto por los artistas visuales Paola Caraca, Claudia Abarca, Guisela Munita, Alonso Yáñez y Jorge Gronemeyer y que surgió en 1995 en el seno de la Facultad de Artes de la Universidad de Playa Ancha. A partir de un trabajo de carácter conceptual, estos artistas se valieron de la fotografía como medio de investigación y creación, a partir del cual desarrollaron una obra que cuestionó los parámetros tradicionales de este medio.

y a partir de material reciclado. A partir de estas armas, Maza nos propone una reflexión en torno a la guerra, la venta de armas y la precariedad en un mundo globalizado (figura 7.36).

A partir del año 2005 y con los aportes de la Fundación Andes y la Comisión Presidencial de Infraestructura Cultural el MAM, Chiloé creó su programa de residencia artística, una iniciativa que permitió al museo convertirse en un centro de creación y experimentación para artistas locales e internacionales. En este contexto, destacamos el trabajo realizado en residencia por la artista polaca residente en Chile Dagmara Wyskiel. La artista creó y realizó una intervención en los espacios exteriores del museo y en la playa de Nercón. La pieza se tituló *Cultivo del tiempo* (2010) y contempló la disposición de un conjunto de estructuras metálicas sobre las cuales se instalaron un conjunto de relojes (figura 7.37).



7.36

Norton Maza (n.1971)
Break,
2012.

Instalación, cartón, plástico, trozos de metal y
materiales diversos, dimensiones variables;
Museo de Arte Moderno de Chiloé, Castro,
Chile.

Fuente imagen:
<http://nortonmaza.com/wp/maza/portfolio/>



7.37

Dagmara Wyskiel (n.1974)
Cultivo del tiempo,
2010.

Intervención, estructura de metal y sistema de relojería, dimensiones variables
Museo de Arte Moderno de Chiloé, Castro, Chile.

Fuente imágenes: <http://www.dagmara.cl/cultivodetiempo.html>

A primera vista el conjunto asemejaba un campo de flores, donde la artista buscaba cultivar y comercializar el tiempo, un producto inédito que ha experimentado una alta demanda como

resultado de una vida vertiginosa que pone en valor la productividad del tiempo por sobre el tiempo de ocio. La pieza culmina con la cosecha, la que se lleva a cabo cuando la artista saca los punteros a los relojes.

Otra intervención destacada fue *Ritos de Paso* (2014) de Juan Castillo, trabajo igualmente realizado en el exterior del MAM y que consistió en un cartel en la que se lee el texto “te devuelvo tu imagen” el cual es quemado por el artista (figura 7.38). A partir de esta acción poética, Castillo busca generar un ritual purificador donde se pone en juego la noción de patria e identidad desde una mirada que pone en juego el paisaje y sus habitantes.



7.38

Juan Castillo (n.1952)
Ritos de paso,
2014.

Intervención, estructura y pancarta;
dimensiones variables;
Museo de Arte Moderno de Chiloé, Castro, Chile.

Fuente imágenes:
<http://www.juancastillo.net/ritos-de-paso/index.php>

Instalaciones

2011

Cecilia Vicuña, *Tejeduría de agua*, The Institut of Contemporary Art, Boston

Juan Castillo, *Campos de luz*, Kunstmuseum Berna, Berna.

Norton Maza, *Choque de una frontera permanente*, Museo Nacional de bellas Artes, Santiago.

Norton Maza, *La política del juego*, Galería Yono, Santiago.

Jorge Cabiese, *La miniatura (La Plaga)*, Museo de Solidaridad Salvador Allende, Santiago.

Isidora Correa, *Campo minado*, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago.

Dagmara Wyskiel, *Cuida tu jardín*, Edificio Consejo de la Cultura, Antofagasta.

Alejandro Cáceres, *Desde la cama*, Galería Centro, Talca.

Loreto Pérez, *Te arriendo mi sombra*, Galería Centro, Talca.

Voluspa Jarpa, *Biblioteca de la No-Historia*, 12ª Bienal de Estambul, Estambul.

7.2.4.6. Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia

Otro museo que consolidó su programa de exposiciones fue el Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia MACV. Bajo la dirección de Hernán Miranda, el museo dio cabida a exposiciones provenientes principalmente de Santiago donde primaron exposiciones vinculadas a la pintura, la gráfica y la fotografía. La excepción a la regla estuvo en manos de la exposición colectiva *Otro País: Mes de Antofagasta en Valdivia*

(2007)⁴⁰. A través de esta muestra se buscó dar a conocer la producción contemporánea generada en esta ciudad, desde una mirada que se centró en las particularidades de una obra que interpeló el espacio desde su propia objetualidad. La presencia de instalaciones en esta exhibición fue significativa, se destaca la obra *Verde Profundo* (2007) de la artista visual Dagmara Wyskiel. La pieza surge del registro fotográfico realizado por la artista en la zona andina del Perú. A través de este registro, Wyskiel construyó un dispositivo objetual-lumínico (blacklight), el cual instaló en el espacio a partir de una estructura de círculos concéntricos. La ordenación de estas 54 cajas de luz potenció un recorrido que bajo la penumbra de la sala permitió observar la geografía natural y humana de esta región del país (figura 7.39).



7.39

Dagmara Wyskiel (n.1974)
Verde Profundo,
2007.

Instalación, fotografías color y cajas de luz
(blacklight); dimensiones variables;
Museo de Arte Contemporáneo, Valdivia, Chile.

Fuente imágenes:
https://img.webme.com/pic/d/dagmarawyskiel/_ds_c0077.jpg

Otro hito relevante de este periodo fue la exposición de Juan Downey en el MACV el año 2003. En esa ocasión, el artista presentó la instalación *Círculo de fuego* (1979), pieza compuesta por ocho monitores dispuestos circularmente que reproducía el registro audiovisual hecho por Downey del pueblo yanomami⁴¹. La disposición de estos monitores recordaba la estructura circular de las viviendas *shabono*, un espacio en el que se aunaba la vida social y religiosa de este pueblo de la amazonia (figura 7.40). A través de este trabajo documental, el artista invitó a los yanomamis a hacer y ver vídeos de sí mismos, invirtiendo el rol que hasta ese momento mantenían los etnólogos. Mediante este registro y su disposición, el espectador



7.46

Juan Downey (n.1940)
Círculo de fuego,
1979.

Instalación, video color de dos canales y cubículos,
diámetro de 442 cms.;
Museo de Arte Contemporáneo, Valdivia, Chile.

Fuente imagen:
<https://www.guggenheim.org/artwork/33093>

⁴⁰ La muestra fue curada por el historiador del arte Pedro Celedón y en ella se exhibieron las instalaciones *Empatía (recuerdos de la infancia)* (2007) de Luis Núñez, *Conservando mi memoria* (2007) de Loreto Bolados y *Miguitas de ternura* (2007) de Jorge Wittwer, además de las pinturas de Juan Salva y los graffitis de Izak.

⁴¹ Entre noviembre de 1976 y mayo de 1977, Juan Downey vivió junto a su familia en la Amazonía junto al pueblo yanomamis.

se hace parte de una experiencia ritual donde observa y es observado.

7.2.4.7. Pinacoteca de Concepción

Otra de las instituciones museales importantes en el país es la Casa del Arte José Clemente Orozco, conocida comúnmente como Pinacoteca de la Universidad de Concepción. Durante este período el museo acogió en sus salas temporales exposiciones de artistas nacionales entre las que se destacaron las del fotógrafo Sergio Larraín (2014), del surrealista *Roberto Matta* (2011) y la retrospectiva de la artista óptica Matilde Pérez (2002). Por su parte y entre las exposiciones colectivas hacemos mención de *Ejercicios de Colección Concepción: Identidad y Territorio* (2010) curada por Ramón Castillo, *Del Culto al Salón* (2013) curatoría de la Colección del MNBA y *Colección Galería Gabriela Mistral* (2014). Entre las propuestas más radicales presentadas en la Pinacoteca debemos destacar el *Proyecto O-Mito* (2005) del Colectivo de Apropiación Sin Número (ASN)⁴², intervención realizada en el exterior del edificio y que consistió en la envoltura de la fachada de este edificio mediante un lienzo de 1.500 metros cuadrados hecho con bolsas de plástico y cinta de embalaje.

Pese a la semejanza con la obra de Christo y Jeanne-Claude, esta intervención fue entendida como una acción de protesta que buscó concientizar a la ciudadanía sobre la promulgación de la Ley de Financiamiento de la Educación Superior, ordenanza que

Instalaciones

2012

Francisco Brugnoli, *Eppur si muove*, Sala Goethe Institut, Santiago

Gonzalo Mezza, *8 = 8 The virtual Museum Project*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.

Juan Castillo, *Otro día*, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago.

Mónica Bengoa, *Algunas observaciones de mediodía*, Museo de Artes Visuales, Santiago.

Máximo Corvalán, *Proyecto ADN I-2012*, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago

Norton Maza, *Break*, Museo de Arte Moderno de Chiloé, Castro.

Pablo Saavedra, *Concierto para vapores N°1*, Parque Cultural de Valparaíso, Valparaíso.

Bernardo Oyarzún, *Doméstica II*, Museo de Artes Visuales, Santiago.

⁴² El colectivo estaba integrado por estudiantes del Departamento de Artes Plásticas de la Universidad de Concepción. El colectivo fue autor de una segunda intervención en el interior de la Pinacoteca titulada *Inverno* (2006), pieza que contempló la construcción de unos invernaderos de plástico que se anteponian a las obras permanentes de la pinacoteca.

fomentaba la privatización de la educación superior. Al respecto Justo Pastor Mellado afirma:

Lo que los estudiantes hicieron fue enviar un mensaje al ministro, embalsando el edificio representativo de su Alma Mater. Al embalarlo de ese modo asociaron la política del ministro al fraude de las casas Copeva. Y luego, definieron esa política universitaria como un ofertón de supermercado. Dos imágenes simples que demuelen el autoritarismo ministerial de turno. Al menos, en el terreno de la metáfora. Y, por otro lado, los estudiantes se desmarcaban de la enseñanza de la escuela, objetualizando el edificio referencial del arte penquista. El embalaje fue una operación paródica destinada a convertirlo en objeto de consumo historiográfico. (Mellado, 2005, párr. 2)

Proyecto O-Mito dejó en evidencia, no solo la problemática política, sino también un modelo de gestión y producción colectiva que colocó en tensión las autorías individuales dando paso a una autoría colectiva que se puso al servicio de una demanda pública (figura 7.41).



7.41

Colectivo Apropiación Sin Número (ASN)

Proyecto O-Mito,

2005.

Intervención, bolsas de plástico y cinta de embalaje; 1500 m²;
Pinacoteca de la Universidad de Concepción, Concepción, Chile.

Fuente imagen:

<http://andrearioseco.blogspot.com/2013/02/intervencion-colectivo-asn-pinacoteca.html>

En igual año y en una línea totalmente opuesta a la intervención comentada, el artista visual Arturo Duclos realizó la instalación *Pic-Nic* (2005), una pieza que fue asumida como un homenaje a la memoria del joven penquista Jorge Matute Johns⁴³. Duclos tensó a lo largo y ancho de la sala una manguera pigmentada de la cual colgaba una silla de playa, un quitasol, una manta, un cooler, un canasto y ropa. Estos objetos fueron colgados alternadamente entre osamentas humanas, situando las evidencias de un hecho no esclarecido (figura 7.42). La irónica crudeza con la que Duclos trabajó el tema fue tomada por algunos artistas de la región como un descriterio frente a un hecho doloroso que se resiste a ser representado.

Otra instalación interesante del periodo fue la realizada por el artista penquista Miguel Parra Urrutia, quien presentó en la Pinacoteca su *Louis Eden Projet* (2014). Este trabajo se sustenta en el personaje de ficción Louis Eden y en una reflexión crítica de la noción de identidad y globalización. En relación al protagonista de la obra el artista señala:

El personaje creado, es el resultado de varios paradigmas culturales, y que es por definición propia: mitad héroe - mitad humano; payaso contemporáneo; obrero universal; personalidad relevante del barrio; personaje de ciencia ficción; sin domicilio fijo; viajero sin equipaje... [...] Sus desplazamientos se realizan de forma extraordinaria a través de espacios algunos habilitados para el turismo de masa y otros espacios que son la parte oculta de la sociedad de consumo. Lugares de destierro, zonas de tránsito, no lugares, espacios intermedios... él atraviesa



7.42

Arturo Duclos (1959)

Pic-Nic,
2005.Instalación, manguera pigmentada y objetos diversos;
dimensiones variables
Pinacoteca de la Universidad de Concepción,
Concepción, Chile.Fuente imágenes:
© Archivo Arturo Duclos.

⁴³ La desaparición y muerte del estudiante universitario Jorge Matute Johns fue un hecho policial que estremeció a la ciudad de Concepción a fines de los noventa. El 20 de noviembre de 1999 el joven universitario asistió a una discoteca de la ciudad donde se perdió su rastro. Cuatro años después aparecieron los restos del joven a orillas del río Biobío. Hasta la fecha y pese a las investigaciones realizadas no se ha logrado juzgar a los responsables de este asesinato.

los continentes, como único ser *errabundeando* por zonas devastadas, que, sin embargo, son centros neurálgicos en donde se desarrollan todo tipo de actividades humanas. (Urrutia, 2012, párr. 10)

Este personaje emerge de un sincretismo cultural que se nutre del viaje y las experiencias personales del artista, las cuales se materializan en el espacio a partir de una instalación compuesta por una tienda bordada de dibujos, el registro de las acciones del viaje y los objetos que posibilitan esta travesía (figura 7.43).

Junto al trabajo realizado por los museos a lo largo del país, debemos considerar la labor efectuada por las galerías (estatales y privadas) y salas de arte en pro de la difusión y visibilización de la instalación (arte). La presencia de esta práctica en estos espacios se hizo significativa tanto en Santiago como en regiones, situación que amplió y enriqueció la escena artística.

7.2.4.8. Galería Gabriela Mistral

Dentro de las galerías emblemáticas en Santiago, que durante la década dieron cabida a la instalación, estuvo la Galería Gabriela Mistral GGM, un espacio dirigido por Luisa Ulibarri, quien en el año 2002 dejó la galería, dando paso a un nuevo periodo encabezado por historiadora del arte Claudia Zaldívar. Como parte de su gestión Zaldívar dio consistencia al trabajo realizado por Ulibarri, proyectando el trabajo de la galería fuera los límites metropolitanos⁴⁴. Bajo este contexto, señalamos la exposición colectiva *Maule Post Sentimental* (2000)⁴⁵, muestra



7.43

Miguel Parra Urrutia (n.1969)

Louis Eden Projei,

2014.

Instalación, tienda, dibujos, bordado, video y
objetos, dimensiones variables;
Pinacoteca de la Universidad de Concepción,
Concepción, Chile.

Fuente imágenes:
<http://www.miguelparraurrutia.net/louis-eden-projei/installation-chili/>

⁴⁴ Durante el año 2002 se inició la itinerancia de la colección de la galería a lo largo del país, iniciando este ciclo en las ciudades de Rancagua y Talca.

⁴⁵ La exposición fue curada por Reinaldo Moya y participaron en ella los artistas: Rubén Reyes, Loreto Pérez, Mauricio Gutiérrez y Reinaldo Villar.

que reunió a cuatro artistas visuales de la región del Maule que a partir de la instalación tematizaron de forma crítica nociones como lo privado, lo público, el paisaje y el imaginario regional. A través de esta muestra se visibiliza y se valida en la metrópoli la producción contemporánea maulina. Dentro de las instalaciones presentadas, destacamos *Éxtasis* (2000) de Rubén Reyes, obra que se emplazó en la columna existente en la sala, que fue cubierta con paja y forros de colchones usados, estos últimos fueron sujetos al pilar con pantimedias (figura 7.44). Como parte del conjunto, el artista colgó ordenadamente trozos de papel impregnados con sus secreciones. A partir de este trabajo autobiográfico, Reyes llevó al plano mundano y literal la experiencia del éxtasis místico.

Otra instalación exhibida en la muestra fue *Lumbral* (2000) de la artista Loreto Pérez. Mediante fotografías recolectadas en las oficinas de identificación de la ciudad de Talca, la artista construyó un dintel en el cual montó estos rostros olvidados. Estos rostros son confrontados por ocho estructuras que a ambos lados de este umbral sostenían espejos en los que se reproducían los rostros y se leían los textos: indeciso, precario, frágil, suficiente, inflexible y extrañado (figura 7.45). A través de esta instalación Pérez apela a lo privado a través de historias de vida invisibilizadas por un registro institucional que busca identificar objetivamente un rostro para su control.

Ambos trabajos abordan la arquitectura del lugar (pilar y umbral) con el objetivo de poner en juego lo privado y público desde una mirada dialogante con la escena metropolitana.

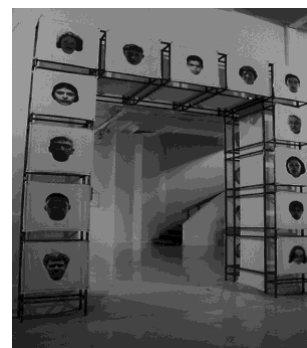
Otra instalación interesante presentada el año 2000 en GGM fue *Pintura para remodelar* (2000) del artista visual Sebastián Preece. A partir de una pieza de carácter *site specific*, el artista



7.44

Rubén Reyes (1959)
Éxtasis,
2000.
Instalación, paja, forros de colchones, pantimedias y trozo de papel; dimensiones variables
Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile.

Fuente imagen:
© Archivo Ruben Reyes.



7.45

Loreto Pérez (n.1964)
Lumbral,
2000.
Instalación, tienda, estructura de metal, fotografías impresas, textos y espejos, dimensiones variables;
Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile.

Fuente imagen:
© Archivo Loreto Pérez.

abre el espacio literalmente generando un corredor entre la galería y la librería situada a un costado⁴⁶. Mediante una estructura de tabiquería a la vista en la que se mezclan vigas de madera, trozos de madera encontrados, vidrios y lienzos, el artista logra armar una estructura manierista que evoca las utopías constructivistas de los artistas de vanguardia (figura 7.46). De igual modo, esta instalación reflexiona sobre la pintura y su ruptura del espacio bidimensional, situación que la lleva a encontrarse con la arquitectura que se entiende desde un afán deconstructivo.

Bajo la dirección de Claudia Zaldívar, la artista visual Ángela Ramírez exhibió su instalación *Tres Columnas* (2003). La artista puso en relación tres espacios galerísticos: la propia GGM, Galería Bech y Galería Balmaceda 1215, a partir de un elemento arquitectónico en común: una columna. Ramírez reconstruyó en fibra de vidrio y a escala este elemento presente en las galerías mencionadas y lo emplazó en las salas de la GGM (figura 7.47). Ambos espacios, en voz de la artista, comparten similitudes no solo físicas (los tres espacios poseen una columna) sino también institucionales (espacios sin fines de lucro y de carácter público) y curatoriales (labor centrada en la producción contemporánea y en la promoción de artistas jóvenes). De igual forma, a través de esta instalación, Ramírez buscó el traslape de estas tres realidades poniendo en evidencia las cualidades tectónicas del espacio, colocando de relieve las cualidades del contenedor (galería) por sobre la especificidad del contenido (las obras).

Es interesante mencionar, que tanto las instalaciones de Preece y



7.46

Sebastián Preece (1972)
Pintura para remodelar,
2000.
Instalación, vigas de madera, trozos de madera
encontradas, vidrio y lienzos, dimensiones variables;
Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile.

Fuente imágenes:
Catálogo *Plegado Artificial* (2000), Santiago.



7.47

Ángela Ramírez (1966)
Tres Columnas,
2003.
Instalación, fibra de vidrio, dimensiones variables;
Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile.

Fuente imagen:
© Archivo Ángela Ramírez.

⁴⁶ Junto a la Galería Gabriela Mistral existió durante la década de los noventa y dos mil una librería dependiente del Ministerio de Educación de Chile.

Ramírez apelan a una transformación del espacio desde una operación formalista que relee críticamente el espacio arquitectónico de la galería más allá del cubo blanco propuesto por Brian O'Doherty (2011).

El año 2006, el artista Juan Castillo presentó la instalación *Trama* (2006) en el contexto de la muestra *Trama & La Línea*⁴⁷ exhibida en la Galería Gabriela Mistral. A partir de la noción de viaje y de la frase *Te devuelvo tu imagen*, Castillo organizó un conjunto de intervenciones públicas en Santiago con las que conformó una instalación que dio cuenta de estas acciones, sus protagonistas y las operaciones visuales que definen su trabajo como artista. A partir de los 80 textos adhesivos de alto tráfico en los que se leía la frase *Te devuelvo tu imagen*, Castillo intervino el eje principal de la ciudad de Santiago, la Avenida Alameda. Asimismo, intervino 50 buses del Transantiago con igual texto. Los registros de estas acciones fueron complementados con la entrevista a un chófer de bus que se centra en la idea de viaje. Estos registros fueron exhibidos en la GGM mediante monitores dispuestos sobre dos sillas y un librero. Dichos muebles fueron clausurados con cemento e intervenidos con tubos fluorescentes, con el objetivo de ser usados como soporte de exhibición para los videos. Castillo completa la instalación con la impresión de imágenes, del propio chófer y su familia, que fueron montadas entre tubos fluorescentes y sobre los muros de la sala uno, muros que previamente fueron intervenidos con té y cubiertos con textos extraídos de las entrevistas realizadas por el artista.

Instalaciones

2013

Juan Castillo, *CADA día es*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Gran Canarias.

Alfredo Jaar, *Venecia*, 55ª Bienal de Venecia, Venecia.

Klaudia Kemper, *El cuerpo de habito*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.

Norton Maza, *Del paisaje y sus reinos*, Museo de Arte contemporáneo, Santiago.

Norton Maza, *Levitación del deseo*, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago.

Vania Caro, *Apacheta*, Galería Gabriela Mistral, Santiago.

Catalina Bauer, *Sexto Pilar*, Sala Puntángenes, Santiago.

Gonzalo Cueto, *Kit Básico*, Galería Gabriela Mistral, Santiago.

Gonzalo Pedraza, *Colección Vecinal*, Centro Cultural Matucana 100, Santiago.

Norma Ramírez, *A un lado de tu piel*, Museo de Artes Visuales, Santiago.

Alicia Villareal, *No hay lugar Sagrado*, Galería Patricia Ready, Santiago.

Colectivo Pía Michelle, *Le Galerie*, Galería de Artes Visuales Balmaceda Arte Joven, Valparaíso.

Voluspa Jarpa, *Liempo*, Zona Maco México Arte Contemporáneo, Ciudad de México

Rodrigo Bruna, *Pulvis et Umbra*, Sala Puntángenes, Santiago.

⁴⁷ En la exposición participó el artista español Francis Naranjo quien presentó la instalación *La Línea*, la que fue emplazada en sala dos de la galería.

Con esta obra, Castillo aborda la noción de viaje a partir del recorrido urbano, un recorrido que nos permite descubrir los relatos silenciados de la ciudad (figura 7.48).



7.48

Juan Castillo (1952)

Trama,

2006.

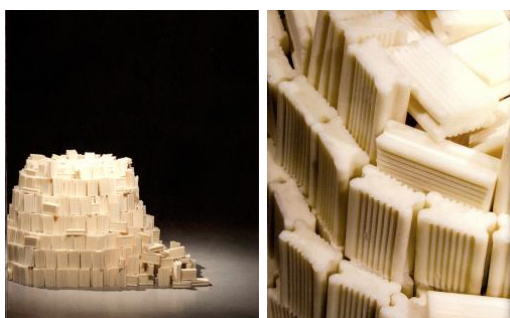
Instalación, videos, tres monitores, impresiones digitales, tubos fluorescentes, té, cera de abeja, textos transferibles y muebles transformados, dimensiones variables; Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile.

Fuente imagen:

<http://juancastillo.net/images/2006-Trama/trama-1.jpg>

El año 2010, Claudia Zaldívar dejó la dirección de la galería, hecho que generó una crisis administrativa que mantuvo en la incertidumbre el futuro de este espacio. Fue solo a mediados del 2012 que esta situación se definió a partir de la llegada de la galerista argentina Florencia Loewenthal. Bajo su gestión se reorientó el trabajo de la galería apostando por la internacionalización del espacio y de los artistas jóvenes chilenos. Loewenthal, a partir de esta nueva propuesta, invitó a curadores extranjeros para revisar portafolios de artistas locales con el objetivo de seleccionar obras con las cuales proponer un proyecto curatorial específico para la galería. Mediante esta línea curatorial se priorizó la internacionalización de los artistas jóvenes a partir del vínculo con instituciones y agentes culturales externos. La primera muestra de este ciclo estuvo a cargo del curador argentino Rodrigo Alonso quien escogió a Camila Ramírez, Andrés Vial y Raimundo Edwards, artistas con los cuales organizó la exposición *Arqueologías a Destiempo* (2012), muestra conformada por instalaciones y piezas objetuales que piensan la arqueología desde los restos que deja nuestra civilización digitalizada y postindustrial. Dentro de esa

misma línea curatorial destacamos la exposición colectiva *Economía de Sitio* (2013), muestra organizada por el curador Rodolfo Andaúr y que pone en tensión la categoría de “Arte Regional” impuesta a la producción visual generada fuera del radio capitalino. La exhibición estuvo compuesta por las obras de Jorge Olave, Vania Caro y Gonzalo Cueto, tres artistas que desarrollan su trabajo desde regiones (Araucanía y Tarapacá), atendiendo a nociones como territorio, identidad y multiculturalidad. Bajo este contexto, Vania Caro realizó *Apacheta*⁴⁸ (2013), trabajo realizado mediante 700 jabones, que replican el espíritu de una ofrenda sagrada (figura 7.49).



Instalaciones

2014

Gonzalo Díaz, *Al pie de la Letra*, Galería Local Arte Contemporáneo, Santiago

Voluspa Jarpa, *Historia de Aprendizajes*, 31ª Bienal de Sao Paulo, Sao Paulo.

Ángela Ramírez, *No hay tal lugar*, 11ª Bienal de La Habana, La Habana.

Mónica Bengoa *Still life / Style leaf*, ARCO Madrid, Madrid.

Antonio Becerro, *Encontraron Cielo*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.

Victor Hugo Bravo, *Cabezas Negras. El rucio*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.

Javier González Pesce, *C.V.*, Museo de Artes Visuales, Santiago.

Miguel Parra Urrutia, *Louis Eden Projet*, Pinacoteca de Concepción, Concepción.

Alfredo Jaar, *The Sound of silence*, Galería Patricia Ready, Santiago

Sebastián Preece, *Puertas*, Galería Patricia Ready, Santiago.

Julen Birke, *Corral de clasificación*, Galería Die Ecke, Santiago.

7.49

Vania Caro (n.1964)

Apacheta,

2013.

Instalación, 700 jabones, dimensiones variables;
Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile.

Fuente imágenes:

Catálogo *Economía de Sitio* (2013), Santiago

7.2.4.9. Galería Balmaceda 1215

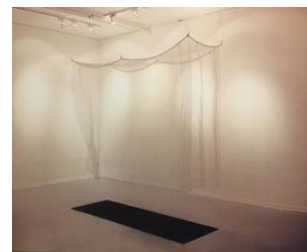
Otro espacio significativo del periodo fue Galería Balmaceda 1215, galería que mantuvo su línea curatorial iniciada en los noventa a través de una programación centrada en proyectos colectivos integrados, artistas jóvenes y consagrados del medio local. El nuevo milenio dio continuidad al ciclo iniciado el año 1999 y denominado Laboratorios de Artes Visuales⁴⁹. Dentro de

⁴⁸ Palabra quechua y aimara que hace referencia a aquellas construcciones hechas con piedra en forma de cúmulos y que se hacían como una ofrenda a la Pachamama.

⁴⁹ El ciclo tuvo como eje curatorial la experimentación y el diálogo a partir de artistas de distintas generaciones y con obras formal y conceptualmente disímiles.

las obras presentadas en este ciclo hacemos mención de la instalación *Cuerpo de Sombra* (2000), exhibida en el contexto de la exposición *Laboratorio 4*. La pieza contempló un mosquitero de tul bajo el cual la artista dispuso un rectángulo hecho con pigmento negro que evoca la fosa donde yacerá el cuerpo, un cuerpo entendido como huella efímera (figura 7.50).

Otra instalación presentada en este ciclo fue *Redoméstica 48* (2000)⁵⁰ del artista visual Rodrigo Bruna, obra que fue exhibida junto a los trabajos de los artistas Mario Navarro y Antonio Becerro en el marco de la exposición *Laboratorio 8 Parásito*. El trabajo tomó como referencia la historia de Lila Valdenegro, modista de 48 años que fue secuestrada desde su hogar en el año 1974, durante los primeros años de la dictadura Cívico Militar. En el pilar existente en la sala, el artista instaló las dos partes de una máquina de coser antigua que previamente fue cortada transversalmente. Por su parte, el pilar fue pintado de color celeste en referencia al espacio doméstico. (figura 7.51).



7.50

Claudia Missana (1964)
Cuerpo de Sombra,
 2000.
 Instalación, mosquitero de tul y pigmento negro,
 dimensiones variables;
 Galería Balmaceda 1215, Santiago, Chile.

Fuente imagen:
<http://www.claudiamissana.cl>



7.51

Rodrigo Bruna (n.1971)
Redoméstica 48,
 2000.
 Instalación, maquina de coser antigua, tela celeste acolchada, hilo y pintura celeste, dimensiones variables;
 Galería Balmaceda 1215, Santiago, Chile.

Fuente imágenes: © Archivo Rodrigo Bruna.

⁵⁰ Esta instalación forma parte de *Reconfiguraciones Domésticas*, serie compuesta por cuatro instalaciones que intentan reconfigurar los relatos de cuatro dueñas de casa desaparecidas y asesinadas bajo la Dictadura Cívico-Militar.

Desde la máquina de coser, emulando la confección de un relato, se extiende un texto de 6 metros de largo por 30 centímetros de ancho, hecho en tela celeste, que fue posteriormente acolchado. Este texto se desplegó por el piso de la sala enumerando los enseres domésticos robados, posterior al secuestro de la modista, hecho ejecutado por agentes de la policía secreta del régimen militar.

El año 2003, el equipo curatorial⁵¹ de la Galería Balmaceda 1215 dio inicio al ciclo de exposiciones⁵² con la obra del artista temuquense Gonzalo Cueto quien presentó la instalación *Discurso de Falla* (2003). El trabajo abordó la noción de habitabilidad desde la precariedad que experimentan las viviendas de los sectores más pobres del país. Estos hogares evidencian sus fallas de aislamiento y protección durante los meses más fríos, recurriendo al plástico y al poliestireno para proteger y aislar estas precarias viviendas⁵³. *Discurso de Falla* en este sentido surge como una construcción frágil hecha con plástico y planchas de poliestireno que fue sostenida desde el techo y emplazada en el centro de la galería junto a un registro en video (figura 7.52).

La obra alude a aquellas soluciones improvisadas que se plantean y que ponen en evidencia la falta de políticas



7.52

Gonzalo Cueto (n.1973)

Discurso de falla.

2003.

Instalación, plástico, poliestireno expandido, video y monitor, dimensiones variables;
Galería Balmaceda 1215, Santiago, Chile.

Fuente imagen:

Catálogo: *Memoria Galería Balmaceda 1215.*

⁵¹ El equipo curatorial de Balmaceda estuvo conformado por las Artistas Ximena Zomosa y Nury González, además contó con la colaboración de curadoras invitadas como es el caso de las historiadoras del arte Soledad Novoa quien participó de la convocatoria 2003 titulada *Campo de Prueba*.

⁵² El ciclo de exposiciones llevó por título *Campo de Prueba* y tuvo como eje de trabajo la realización de propuestas específicas que abordaron la galería en su dimensión arquitectónica, simbólica y temporal.

⁵³ Caso emblemático en la construcción de viviendas sociales fueron las “Casas Copeva”, complejo habitacional construido en 1994 en la comuna de Puente Alto en Santiago. Las lluvias de 1997 hicieron que las viviendas se inundaran, situación que hizo que sus habitantes farraran con plásticos el exterior de estas, dejando en evidencia la mala construcción de estos inmuebles.

habitacionales dignas que reviertan la desigualdad social existente en el país.

Igualmente, destacamos dentro del mismo ciclo la instalación colectiva *80 litros* (2003) realizada por los artistas visuales Andrés Durán y Paula Rodríguez. Esta instalación colaborativa tuvo como protagonista al agua, la cual fue puesta en circulación por un motor hidráulico y un sistema de cañerías que alimentó las propuestas de estos dos artistas. Durán dispuso en uno de los muros de la sala una plancha de zinc en donde escribió un texto de difícil lectura producto del agua que lo baña. La segunda parte la constituía una piscina hecha por Rodríguez a partir de planchas de zinc y en cuyo interior se divisaban imágenes difusas (figura 7.53). La obra apeló a la condición efímera de las imágenes en un contexto cultural donde todo fluye y cambia sin que nos percatemos a cabalidad.

Esta presencia de la instalación en la galería, durante los primeros años, se vio disminuida con el pasar de los años, situación que puede ser entendida como resultado de la apertura de nuevos espacios y la consolidación de otros. Es el caso del surgimiento de la Sala Gasco y del afianzamiento de la Galería Metropolitana.

7.2.4.10. Sala Gasco Arte Contemporáneo

En el año 2001 se inauguró en el casco antiguo de Santiago la Sala Gasco Arte Contemporáneo un espacio sin fines de lucro dependiente de la Fundación Gasco⁵⁴ y que estuvo a cargo de la galerista Cecilia Palma (2001-2004). Este espacio orientó su



7.53

Andrés Durán (n. 1974) y Paula Rodríguez (n. 1978)
80 litros,
Instalación, bomba hidráulica, tubos y canaletas de pvc,
sensor de movimiento, llave de paso, piscinas de latón
galvanizado 140 x 250x 0.20 cms, plancha de latón
galvanizado 150 x 180 cms, 5 regadores automáticos,
700 litros de agua aprox., dimensiones variables;
Galería Balmaceda 1215, Santiago, Chile.

Fuente imagen:
Catálogo: *Memoria Galería Balmaceda 1215*, (2003)

⁵⁴ Gasco S.A. es una empresa chilena creada en 1856 y actualmente orientada a la distribución de gas para uso doméstico e industrial.

gestión a la difusión de artistas locales y extranjeros con una obra relevante y validada. Bajo este contexto la sala priorizó el trabajo de artistas consagrados vinculados al campo de la pintura y escultura (figura 7.54).

La excepción en estos primeros años fue la exhibición de la instalación de Francisco Brugnoli titulada *11:00,11:05* (2002). A partir del registro hecho por el artista de los cielos de Santiago a minutos de ocurridos los atentados al World Trade Center, construye una pieza donde objetos e imágenes nos recuerdan esta condición efímera del tiempo.

El año 2004 asumió la dirección del espacio Daniela Rosenfeld dando inicio a una nueva etapa del espacio donde la presencia de artistas mujeres se hizo significativa. En este contexto, Ximena Zomosa presentó *Mucho que aprender* (2005) instalación compuesta por cuatro vestimentas femeninas confeccionadas a gran escala que cuelgan del techo de la sala. A través de este trabajo, Zomosa problematiza los roles de género existentes en una sociedad donde las vestimentas determinan este actuar.

Otra instalación importante exhibida durante este periodo fue *Plaga* (2008)⁵⁵ realizada por la artista visual Voluspa Jarpa. La pieza abordó el tema de la histeria a partir del registro fotográfico utilizado por el neurólogo francés Jean-Martin Charcot para estudiar estos casos en la Francia de fines del siglo XIX. Jarpa se apropia de este registro para reproducir a pequeña escala las poses asumidas por las mujeres históricas. Estas imágenes fueron impresas en mica y colgadas desde el techo de la sala mediante hilos de nylon y pequeñas piezas de plomo,



7.54

Sala Gasco Arte Contemporáneo
2012.
Registro fotográfico, vista exterior de la galería:
Santiago, Chile.

Fuente imagen:
<http://www.santiagocapital.cl/fichas/home/sala-gasco/galerias-de-arte/>

⁵⁵ La primera instalación de esta serie fue presentada en el contexto del Primer Concurso MAVI / Minera la Escondida Arte Joven Contemporáneo (2006), bajo el título *Paisaje Somático*.

logrando de esta forma emular un enjambre que en su ingravidez y desborde invadió el espacio (figura 7.55). Finalmente, Jarpa imprimió con tinta las mismas figuras sobre los muros de la sala, como una forma de emular la sombra que este volumen proyecta a través de estos cuerpos y sus contorsiones del dolor.



7.55

Voluspa Jarpa (n.1971)
Plaga,
2008.

Instalación, 1800 hilos nylon con plomos de 5 gramos, 55.000 figuras impresas sobre mica y tinta de impresión, dimensiones variables;
Sala Gasco Arte Contemporáneo, Santiago, Chile.

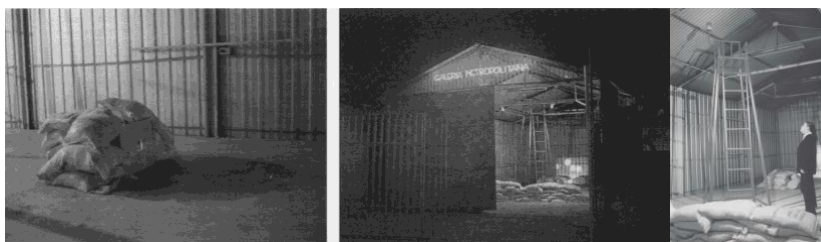
Fuente imagen: © Archivo Voluspa Jarpa.

7.2.4.11. Galería Metropolitana

Otro espacio que consolidó su actuar durante este milenio fue la Galería Metropolitana, un espacio independiente orientado a la difusión de un arte crítico y experimental. Bajo estas premisas la galería mantuvo su modelo de autogestión el cual se fundamentó en una mirada que pone en valor el trabajo comunitario y barrial desde la periferia que tensiona los circuitos tradicionales del arte. Dentro de las instalaciones presentadas en este espacio, hacemos mención de la obra *Alguien vela por ti* (2001)⁵⁶ del

⁵⁶ Esta instalación de Máximo Corvólan forma parte de la serie *Bestia Segura*, proyecto que contempló tres obras que fueron expuestas en distintas galerías de Santiago durante el año 2001.

artista visual Máximo Corvalán. una obra compuesta por una silla de vigilante que sostiene una baliza. A los pies de la silla se ubican un conjunto de sacos de arena que emulan la forma utilizada para protegerse de las inundaciones. La pieza se completa con la video proyección de un video que muestra el recorrido de un automóvil desde su interior (figura 7.56).



7.56

Máximo Corvalán (n.1973)

Alguien vela por ti,
2001.Instalación, silla de madera, baliza, sacaos de arena y video proyección, dimensiones variables;
Galería Metropolitana, Santiago, Chile.

Fuente imágenes:

Catálogo: *Memoria Galería Metropolitana 1998-2004*, (2004)

Esta instalación aborda la vigilancia como principio rector de nuestras sociedades interconectadas donde la seguridad se transforma en un exigible. La escena propuesta por Corvalán responde a un estado de alerta donde la silla de vigilancia es en esencia símbolo de un riesgo potencial.

En el marco de la programación del año 2003, la Galería Metropolitana exhibió la instalación *Radio Ideal* (2003) del artista visual Mario Navarro. Dicha pieza contempló un dispositivo móvil (casa rodante) reacondicionado para realizar transmisiones radiales y presentaciones musicales en vivo, acciones que se llevaron a cabo durante dos meses en comunas de la zona sur-poniente de Santiago. Esta emisora comunal puso en juego las relaciones entre arte, política y comunidad, a partir de un ejercicio de diálogo que busca activar la vida de barrio. Asimismo, esta obra reactiva la memoria en torno a las emisoras

clandestinas que ejercieron labores informativas y de resistencia bajo dictadura. Durante el periodo de circulación, *Radio Ideal* mantuvo una parilla programática que consideró música de corte tradicional y experimental, entrevistas y conversaciones abiertas en torno al proyecto (figura 7.57). Las grabaciones radiales junto al carromato fueron exhibidas en la Galería Metropolitana cerrando el periplo de esta obra.



7.57

Mario Navarro (1970)
Radio Ideal,
2003.

Instalación, carromato, madera, pintura roja, equipos de radio y equipos amplificación, dimensiones desconocidas: Galería Metropolitana, Santiago, Chile.

Fuente imagen:
Catálogo: *Radio Ideal*, (2003)

7.2.4.12. Galería Animal

Dentro de las galerías privadas surgidas durante este periodo destacamos la Galería Animal, un espacio inaugurado el año 2000 por el galerista Tomás Andreu y que aportó propuestas no comerciales de carácter experimental desarrolladas por artistas consagrados y jóvenes. El funcionamiento de esta galería fue hasta el 2012, año en que Andreu decidió cerrar la galería y reorientar el espacio hacia una línea más tradicional y de carácter comercial (figura 7.58).

La presencia de instalaciones durante los primeros años fue una constante en esta galería, situación que marcó un hito en la difusión de esta práctica en el contexto de espacios privados de orientación comercial. Bajo las premisas de un espacio arquitectónico amplio y diáfano se dieron cita instalaciones de gran escala pensadas para el lugar. Es el caso de *Transit # 7* (2000)⁵⁷ del artista Arturo Duclos, una obra que atiende a la noción de tránsito a partir de fluidos humanos. En esta versión, el artista solicitó a un grupo de artistas que donaran su orina, con la que diseñó una estructura que puso en circulación no solo



7.58

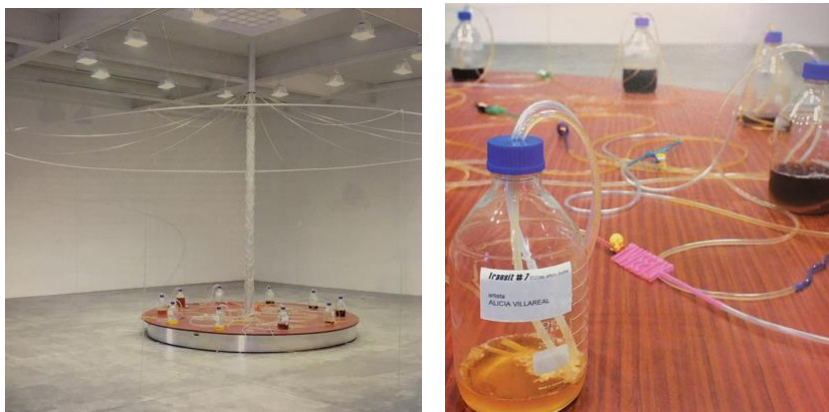
Galería Animal
2000.

Registro fotográfico del exterior de la galería:
Santiago, Chile.

Fuente imagen:
<http://www.barqo.cl/v1/proyecto.php?tipo=60&arqto=Se>

⁵⁷La primera versión de esta obra fue presentada el año 1997 en el contexto de la VI Bienal de la Habana.

estas secreciones humanas, sino también los nombres de aquellos artistas que forman parte del sistema del arte local (figura 7. 59).



7.59

Arturo Duclos (n.1959)

Transit # 7,
2000.

Instalación, recipientes, sondas y estructura, dimensiones variables;
Galería Animal, Santiago, Chile.

Fuente imágenes: Catálogo: *Galería Animal 2000-200*, (2004)

Otra instalación presentada en la galería fue *Fatiga de material* (2001) de Carlos Leppe, una pieza que desborda el espacio a través de objetos y estímulos que sobresaturan la percepción del espectador. A través de esta instalación pictórica Leppe recurre a su característico imaginario visual con el objetivo de conformar micro escenas, donde lo fragmentario y residual responde a un orden riguroso (figura 7. 60). En atención a esta obra el crítico argentino Horacio Safons comentó:

Toda su vasta e inconmensurable instalación, acosa sin tregua a la mirada, le exige que rompa con las frontalidades, que busque el sesgo, el intersticio, la oquedad, lo periférico, la aureola, no menos que los claros mensajes de lo evidente; le impone objetos, sustancias, textos, olores, canto, sonidos... pero desde una concepción de la pintura a escala operística, cruelmente ex – tensa / in – tensa. (2001, pág. 191).



7.60

Carlos Leppe (1952)

Fatiga de material,
2001.

Instalación, pintura, tierra, vidrios quebrados,
piedras, resto de ladrillos, anafre, olla, pelos, zapatos
usados, palanganas, sillas, botellas, colchón, ropa de
cama usada y fajos de periódicos, dimensiones
desconocidas;
Galería Animal, Santiago, Chile.

Fuente imagen:

Catálogo: *Galería Animal 2000-200*, (2004)

En este contexto la instalación de Leppe se transforma en un espacio vivo que se activa con la presencia del artista y de su trabajo performático⁵⁸.

Dentro de las exposiciones del año 2005 en la Galería Animal destacamos la video-instalación *Cuerpo* (2005) de la artista visual Klaudia Kemper. Esta pieza contempló una estructura de metal de la cual la artista colgó un conjunto de globos blancos, sobre los cuales proyectó cuatro videos que reproducían sonidos e imágenes fragmentarias del cuerpo, con los cuales Kemper reconstruyó un nuevo cuerpo amorfo que perturba nuestra mirada (figura 7.61). Esta experiencia perceptiva es descrita por el artista visual Víctor Hugo Bravo señalando:

Una estructura colgante construida de globos blancos, recibe a modo de piel, de cobertura o disfraz, una multitud de imágenes viscerales, fragmentos corpóreos donde cada parte respira y existe en sí misma, desbordando su autonomía restringida sólo por la demarcación territorial que establece el encuadre. (Bravo, 2013, pág. 86)

A través de esta instalación se puede re-leer el problema de la carnación pictórica desde una imagen en movimiento donde el cuerpo asume su carnosa multisensorialidad.

Otra instalación exhibida en la galería fue *Emergency Home* (2005) de Carolina Bellei, una pieza de carácter arquitectónico que invita a ser recorrida por parte del espectador. Bellei reprodujo, mediante envases vacíos de detergente de ropa⁵⁹, un



7.61

Klaudia Kemper (1966)

Cuerpo,

2005.

Instalación, cuatro proyecciones sobre globos blancos inflados y audio, dimensiones variables: Galería Animal, Santiago, Chile.

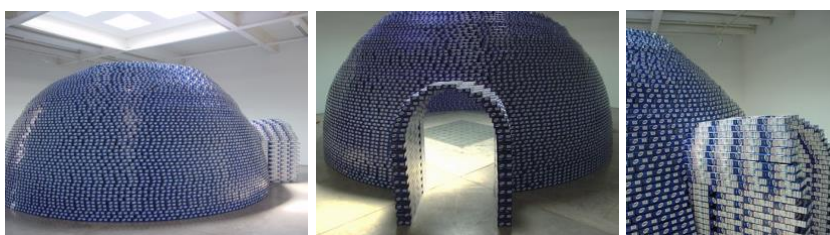
Fuente imagen:

© Archivo Klaudia Kemper.

⁵⁸ Como parte de la inauguración en la Galería Animal, Carlos Leppe realizó una performance que complementa la pieza exhibida.

⁵⁹ Carolina Bellei utilizó envases de OMO, una de las marcas más famosas de detergente en Chile distribuido por la firma Unilever y que fue lanzado al mercado mundial en 1959.

Iglú (casa, refugio albergue en lengua inuit). Tomando los eslóganes más famosos de esta marca de detergente “la Blancura de Chile” o “Blancura insuperable” Bellei estableció un cruce semántico que recoge este mensaje publicitario y lo vincula a estas viviendas de emergencia creadas por el pueblo esquimal. Un cruce donde un pueblo disfruta de la blancura de un producto de retail versus un pueblo que se protege del frío bajo la blanca tundra ártica. (7.62).



7.62

Carolina Bellei (n.1959)

Emergency Home 7,
2005.Instalación, 5.048 envases de detergente vacíos, 6 metros de diámetro y 3 metros de alto;
Galería Animal, Santiago, Chile.

Fuente imágenes:

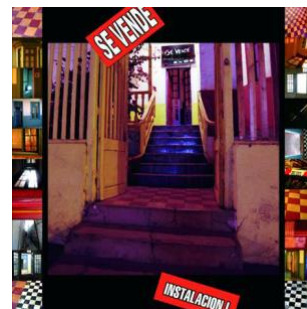
<https://www.galeriaanimal.cl/exposiciones/emergency-home/>

En el marco de esta revisión, es importante mencionar la inauguración de nuevas galerías privadas, salas de arte y espacios independientes en Santiago, como es el caso de Galería Die Ecke (2005), Galería AFA (2005), Galería Patricia Ready (2008), Sala de Arte CCU (2008), Galería D21 (2009), Galería Temporal (2010), Galería Tajamar (2011), Galería Isabel Croxatto (2012), Oficina Barroco (2012) y el Centro de las Artes 660 (2014), perteneciente a la Fundación CorpArtes.

En vista del desarrollo experimentado en Santiago en relación a los espacios de exhibición públicos y privados, es necesario contrastar estos espacios con el surgimiento de las escenas regionales y las nuevas iniciativas de exhibición.

7.2.4.13. Iniciativas de exhibición en Antofagasta

El año 2004 surgió en la nortina ciudad de Antofagasta el Colectivo Se Vende, Plataforma Móvil de Arte Contemporáneo, agrupación integrada en su inicio por los artistas Jorge Wittwer, Loreto Bolados, Luis Núñez, Manuel Ossandón y Dagmara Wyskiel. Este colectivo intentó dinamizar la escena local a partir de proyectos destinados a la difusión y formación en el campo del arte contemporáneo. La primera acción de este grupo fue la muestra *Se Vende Instalación I*⁶⁰, proyecto que se propuso intervenir con un conjunto de instalaciones una antigua casa del centro de Antofagasta⁶¹. Es interesante mencionar que esta fue la primera exhibición colectiva de instalaciones en la región (figura 7.63). El proyecto se desarrolló durante dos meses en los cuales los artistas produjeron y exhibieron sus obras en diálogo con el espacio y el contexto regional, en este punto se hizo relevante el interés de los artistas por poner en discusión el patrimonio arquitectónico desprotegido existente en la ciudad. De igual forma esta iniciativa contempló la realización de foros de discusión, que contribuyeron al perfeccionamiento y reflexión en torno al arte contemporáneo y su práctica. Entre las obras presentadas en esta exposición destacamos la instalación de Luis Núñez titulada *Propuesta sobre el problema de la retribución* (2004), pieza compuesta por un tronco de árbol instalado en una de las habitaciones de la casa, del cual el artista colgó un



7.63

Se Vende Instalaciones I
2004.
Portada catálogo
Antofagasta, Chile.

Fuente imagen:
<https://img.webme.com/pic/d/dagmarawyskiel/tapa.jpg>

⁶⁰ El año 2005 se realizó una segunda versión de *Se Vende Instalación II*, iniciativa que mantuvo la línea curatorial de la primera versión, además contó con el apoyo del Fondo de Desarrollo de la Cultura y Artes Fondart.

⁶¹ La práctica de realizar instalaciones *site specific* en espacios no convencionales se hizo común en esta década destacando proyectos como *T d M 15*, muestra del Magíster de Artes Visuales de la Universidad de Chile, proyecto realizado en una casa en Fanor Velasco 27 (2000) y el concurso *Kent Explora Instalaciones* (2004), realizado en una casa en proceso de demolición en la calle Apoquindo 3530 de Santiago.

columpio y unas sillas. El conjunto fue iluminado a partir de un espectro cromático que priorizó el carácter escenográfico con el fin de acentuar lo desalado de la escena (figura 7.64).

En el año 2009 el colectivo antofagastino organizó el proyecto *Se Vende 3, Intervenciones en la Ciudad*, iniciativa que contó con la participación del artista visual Juan Castillo⁶². El proyecto consideró la realización de una clínica de arte⁶³ con los artistas de la región, iniciativa que contempló la presentación de los resultados a partir de intervenciones e instalaciones realizadas en la propia ciudad. Es el caso de la video instalación realizada por Claudio Galeno titulada *Estibanaves* (2009) obra realizada en la fachada del edificio que albergó a los Sindicatos de Estibadores Marítimos y sobre la cual Galeno proyectó un video que registró el tráfico mercante del puerto de Antofagasta. La obra propuso una reflexión en torno a las relaciones entre máquina, hombre y arquitectura desde una mirada que reconstruye la memoria mercante de la ciudad (figura 7.65)

Otra iniciativa relevante impulsada por el Colectivo Se Vende, fue la Semana de Arte Contemporáneo de Antofagasta SACO⁶⁴, cuya primera versión se realizó el año 2012 en el Centro Cultural Estación Antofagasta, bajo el tema *Arte, Política y Medio Ambiente*. Este evento tuvo como objetivo situar a la



7.64

Luis Núñez (1968)

Propuesta sobre el problema de la retribución,
2004.

Instalación, tronco de árbol, columpio, sillas e
iluminación, dimensiones variables:
Casa patrimonial, Antofagasta, Chile.

Fuente imagen:
<https://dagmarawyskiel.es.tl>



7.65

Claudio Galeno (1969)

Estibanaves,
2009.

Instalación, proyección de video, dimensiones
variables:
Edificio Sindicato de Estibadores, Antofagasta, Chile.

Fuente imagen:
Catálogo: *Se Vende + Juan Castillo*, (2009)

⁶² En el contexto de este proyecto Juan Castillo presentó su proyecto *Minimal Barroco* (2006-2011), intervención urbana que contempló un conjunto de entrevistas a mujeres y hombres de Antofagasta que fueron proyectadas en un camión que recorría la ciudad durante la noche.

⁶³ Las iniciativas de formación emprendidas por el colectivo buscaban suplir la ausencia de formación universitaria en el campo de las artes visuales. Es importante recordar que Antofagasta a fines de los sesenta contaba con dos centros de formación artística universitaria el Departamento de Artes Visuales de la Universidad del Norte y el Departamento de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, sede Antofagasta, instituciones que fueron cerradas con posterioridad al Golpe Cívico-Militar.

⁶⁴ Actualmente SACO cuenta con ocho versiones, siendo la última la realizada el año 2019 bajo el concepto de "Destino".

región de Atacama como centro neurálgico que motiva la creación, la reflexión y el diálogo entre obras, artistas y público. Esta primera versión contó con la participación de la curadora Marisa Caichiolo y de cinco artistas internacionales⁶⁵ quienes exhibieron piezas objetuales, instalaciones, fotografías y videos. Dentro de las obras presentadas destacamos la surrealista instalación *Cuida tu jardín* (2011) de la artista Dagmara Wyskiel. La obra se compone de seis regaderas de hojalata suspendidas del techo de las cuales brotan cadenas que emulan chorros de agua que caen al suelo de forma limpia y diáfana (figura 7.66). La sugerencia de la pieza intenta generar un espacio *enchantments* encantado como nos sugiere Mark Rosenthal (2003) por cuanto nos presenta una acción desconcertante y surrealista como es regar el desierto más árido del mundo bajo un espacio arquitectónico de influjo neoclásico. A través de esta primera versión, se buscó generar redes que pusieran en diálogo la producción regional con el ámbito internacional con el objetivo de fortalecer el surgimiento de una escena artística en el norte del país. Al respecto, Justo Pastor Mellado nos aclara:

En mis primeras visitas a Antofagasta, lo que percibí como producto del análisis de campo fue la inexistencia de una escena en forma. Es decir, que en términos contemporáneos, lo que hay, es un indicio de institucionalización de prácticas, pero no una escena. (2013, pág. 62)

Esta afirmación fue hecha por Mellado a mediados del 2008 a



7.66

Dagmara Wyskiel (1974)
Cuida tu jardín,
2011.
Instalación, regaderas de hojalata, zinc y
cadenas de metal, dimensiones variables;
Edificio Consejo de la Cultura, Antofagasta, Chile.

Fuente imagen:
<https://dagmarawyskiel.es.it/Trienal-de-Chile-2009-Antofagasta.htm>

⁶⁵ Los artistas participantes en esta primera versión fueron Andrea Juan (Argentina) Arcángel Constantini y Karen Perry (México), Mohamed Abou (Egipto) y Dagmara Wyskiel (Polonia).

partir de las primeras acciones realizadas por el colectivo Se vende, las cuales son comparadas con los polos de desarrollo contemporáneo surgidos en igual periodo en las ciudades de Valparaíso y Concepción.

La segunda versión *SACO* (2013) se realizó en el Parque Cultural Huanchaca y contempló exhibiciones, intervenciones y mesas de trabajos, estas últimas centradas en las gestiones autónomas de colectivos y galerías⁶⁶, instancia que puso en evidencia el trabajo de las escenas independientes en el país.

Como parte del programa de exhibiciones se presentaron dos intervenciones monumentales destacando la pieza de Guisela Munita *Outdoor* (2013). El trabajo propone una reflexión en torno al sentido y organización de lo que entendemos por un “parque”, en tanto lugar acotado, situado al aire libre y acondicionado para la recreación y el esparcimiento. Munita dispuso en el exterior del Parque Cultural Huanchaca 50 sacos de arena impresos con palabras que hacen referencia a aquellos elementos que forman parte de un parque (árboles, plantas, mobiliarios, luminarias, etc.) conformando una ficción que la artista instaló en el desértico paisaje nortino (figura 7.67).

Finalmente, el año 2014 se realizó la cuarta versión de *SACO* titulada: *Mi Vecino, El Otro*, un evento en el cual participaron curadores, investigadores y artistas de Perú, Bolivia y Chile⁶⁷ y que tuvo como objetivo poner en diálogo estas tres naciones limítrofes. Sin lugar a dudas, podemos afirmar que a través de



7.67

Guisela Munita (1971)
Outdoor,

2013.

Intervención, sacos rellenos de arena impresos,
dimensiones variables;
Parque Cultural Huanchaca, Antofagasta, Chile.

Fuente imágenes:

<https://issuu.com/colectivosevende/docs/saco2>

⁶⁶ Participaron de estas mesas el Colectivo Móvil (Concepción), Curatoría Forense (Santiago-Argentina), Galería Metropolitana (Santiago) y el colectivo anfitrión Se vende (Antofagasta).

⁶⁷ En esta versión participaron Gustavo Buntinx, Harold Hernández, César Cornejo y Elliot Túpac Urcuhuaranga, de Perú; Lucía Querejazu, Juan Fabbri, Andrés Bedoya y Jaime Achocalla, de Bolivia y Rodolfo Andaur, Claudio Correa y Catalina González, de Chile.

esta versión se consolidó no solo la iniciativa a nivel nacional, sino que a su vez cimentó un polo de desarrollo para el arte contemporáneo en la macro zona norte.

7.2.4.14. Espacios de exhibición en Valparaíso

Dando continuidad a esta revisión del panorama artístico regional, analizaremos lo sucedido en la Región de Valparaíso. En este punto, debemos destacar los aportes de los organismos estatales y las universidades a la profesionalización del campo de las artes visuales. Bajo este contexto se inauguró el año 2001 una sede de Balmaceda Arte Joven en la región, acción que posibilitó la apertura de una nueva sala de exposición de carácter público en la ciudad.

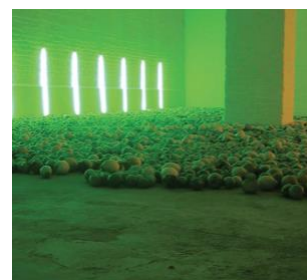
Por otra parte, el año 2004 se inauguró la Sala Puntángelos, espacio dependiente de la Facultad de Artes de la Universidad de Playa Ancha y que contó con el apoyo de la Cámara Aduanera de Chile A.G. de la región (figura 7.68). Esta sala focalizó su accionar en la difusión de propuestas de arte contemporáneo desarrolladas por artistas de la región y del resto del país. Bajo la curatoría del teórico y académico Alberto Madrid, este espacio inició un trabajo donde la presencia de instalaciones en el programa de exposiciones fue significativa. En atención a este punto, hacemos mención de la obra *Verde Limón* (2005) de la artista Valeria Burgoa. A través de un conjunto de limones instalados en el piso de la sala e iluminados por tubos fluorescentes, Burgoa desplazó las posibilidades pictóricas de la luz y el color. De igual forma y mediante esta operación de carácter formalista, la artista buscó alterar las condiciones perceptuales del espacio y cómo estas inciden en el espectador (figura 7.69).



7.68

Sala Puntángelos
2004.
Registro fotográfico del interior de la galería;
Valparaíso, Chile.

Fuente imagen:
<https://www.arteucla.cl/sala-punta-angeles/>



7.69

Valeria Burgoa (1971)
Verde Limón,
2005.
Instalación, limones, tubos fluorescentes amarillos
y verdes, dimensiones variables;
Sala Puntángelos, Valparaíso, Chile.

Fuente imágenes: © Archivo Valeria Burgoa.

Otro artista regional invitado a exponer a este espacio fue Pedro Sepúlveda, quien presentó la instalación *Crecimiento versus Desarrollo* (2009), obra compuesta por un muro hecho con cajas de cartón y un dibujo realizado con tiza blanca directamente en uno de los muros de la sala. A través de esta, obra el artista reflexionó sobre la noción de crecimiento y su relación con el desarrollo en el marco de una economía de libre mercado, una economía que igualmente afecta y condiciona el desarrollo de la producción artística. Sepúlveda completa la pieza con el dibujo de un pianista en la pared, junto al muro de cajas. Esta acción generó un contrapunto donde lo sublime reviste lo pedestre, al igual que el remanente mercantil se reviste de obra (figura 7.70). El año 2005 se inauguró en la región el Centro de Extensión CENTEX (2005), espacio dependiente en ese momento del Consejo de la Cultura y las Artes (actual Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio). La orientación de este espacio estuvo centrada en la difusión de las artes visuales a nivel nacional. Fue en este contexto que se invitó a la artista Ángela Ramírez a exhibir su instalación *Narciso* (2006)⁶⁸. La pieza está compuesta por un volumen hecho en fibra de video que reproduce la fachada neoclásica del Palacio de Tribunales de Justicia, edificio situado en Santiago y construido a principios del siglo XX. La artista dispone esta estructura aludiendo a la *Cinta de Möbius*⁶⁹ como una forma de pensar una



7.70

Pedro Sepúlveda (1972)
Crecimiento versus Desarrollo,
 2009.
 Instalación, cajas de cartón, dibujo a tiza y música,
 dimensiones variables:
 Sala Puntangeles, Valparaíso, Chile.

Fuente imagen:
 © Archivo Pedro Sepúlveda.

⁶⁸ Esta obra surge de una pieza anterior titulada *Sine qua non* (2005) obra que ganó el concurso convocado por el Ministerio de Obras Públicas para realizar una obra de arte público en el nuevo Centro de Justicia de Santiago. La pieza no se realizó debido a la censura ejercida por el Poder Judicial. Tras años de juicios y demandas la obra fue inaugurada el año 2018.

⁶⁹ La *Cinta de Möbius* fue descubierta por los matemáticos alemanes August Ferdinand Möbius y Johann Benedict Listing en 1858. Esta forma consiste en una banda de una sola cara, que cuenta con un borde y que espacialmente es concebida como no orientable.

estructura (política y de poder) que se mira a sí misma en un continuo, donde los principios de igualdad e imparcialidad son puestos en crisis por la propia ciudadanía (figura 7.71).



7.71

Ángela Ramírez (1966)
Narciso,
2006.

Instalación, fibra de vidrio, tensores y acero,
dimensiones variables:
Centro de Extensión CENTEX, Valparaíso, Chile.

Fuente imagen: © Archivo Ángela Ramírez.

Dentro de los eventos destacados del periodo realizados en la región, hacemos mención del *Primer Encuentro Internacional de Espacios de Arte Independientes* (2005)⁷⁰, instancia organizada por *Hoffman's House*⁷¹ que se llevó a cabo en la ciudad de Valparaíso y que tuvo como finalidad reunir espacios culturales de carácter independiente y autónomos orientados a la difusión y reflexión en torno a las prácticas contemporáneas. Este encuentro permitió visibilizar y entender las lógicas de los espacios independientes surgidos en Chile durante este periodo y que permitieron nutrir las escenas regionales a lo largo del país.

Bajo este contexto destacamos la labor de la Galería H10 (2002-2008), proyecto ideado por la artista visual Vanesa Vásquez y

⁷⁰ En el encuentro participaron 14 espacios como: La Rebeca (Colombia), Capacete y EXO (Brasil), Freewaves (Estados Unidos), 24/7 (Reino Unido), Message Salon (Suiza), Trama y Duplos (Argentina) y los espacios chilenos La Nueva Gráfica Chilena, Galería Metropolitana, Galería H10 y Ex Salas Gremio.

⁷¹ *Hoffman's House* fue un espacio de exhibición independiente de carácter móvil creado el año 1999 por los artistas Rodrigo Vergara y Juan Pablo Díaz.

que surge como una necesidad frente a la ausencia de espacios dedicados a las prácticas contemporáneas en Valparaíso. El espacio funcionó en una pequeña vitrina, cedida en comodato, ubicada en el centro de Valparaíso y que funcionó como espacio de exhibición las 24 horas del día. La propuesta curatorial de la galería respondió a propuestas de carácter experimental pensadas para el lugar y que se hacen parte de un circuito urbano no especializado. Dentro de los artistas regionales que exhibieron en la galería, destacamos el trabajo de Juvenal Barría quien presentó *Untitled* (2004) pieza compuesta por tres fotografías (blacklight) montadas junto a un texto lumínico dispuesto en el suelo de la vitrina. El artista propone imágenes que configuran relatos en torno a los deseos presentes en nuestra sociedad de consumo. Cuerpos, luces y colores responden a una pura apariencia donde el signo se vacía para dar paso al deseo plasmado en una superficie destellante que atrae nuestra mirada de consumidor compulsivo (figura 7.72).

Otros espacios independientes, surgidos en igual periodo en la región, fueron Galería Regional (2002-2003), Sala Gremio (2003-2004), Espacio G (2004), Pia Michelle (2009), Worm Galería (2013) La Pan Galería (2013), Residual Microgalería (2014-2017) y GRAC Valparaíso (2007)⁷², Estos espacios buscaron subvertir no solo los modelos tradicionales de producción y circulación de obras, sino también modos de generar y acceder al conocimiento al margen del influjo de la academia. Cada una de estas iniciativas se nutrió del contexto de



7.72

Juvenal Barría (1979)
Untitled,
2004.

Instalación, diapositivas digitalizadas e impresas en
blacklight, cajas retro iluminadas y texto lumínico,
dimensiones variables;
Galería H10, Valparaíso, Chile.

Fuente imágenes:
<http://juvenalbarria.com>

⁷² CRAC Valparaíso es un proyecto independiente y transdisciplinario orientado a la investigación y al trabajo colaborativo creado por la investigadora y artista visual Paulina Varas y el arquitecto José Llanos. Su labor se ha centrado en el desarrollo de investigaciones, residencias artísticas, talleres, publicaciones y encuentros.

la ciudad con el fin de generar un trabajo colaborativo que se concretó en trabajos de investigación-acción, exhibiciones, programas de residencias, acciones pedagógicas y prácticas procesuales de implicancias sociales.

Dentro de los proyectos de exhibición desarrollados por estos espacios destacamos *Reconstrucción de diálogo* (2003) proyecto colectivo presentado en la Galería Regional por los artistas Patricio Castro y Paloma Olave. Castro abordó las nociones de entrada y salida, con el objetivo de idear un mecanismo que le permitiera introducir y sacar agua del estero existente en el exterior de la galería. El agua extraída fue depositada en contenedores de metal distribuidos en la sala (figura 7.73). Por su parte, Paloma Olave realizó su pieza en el exterior de la galería construyendo un muro de contención a partir de sacos de papas rellenos de arena (figura 7.74).

A través de esta estructura, la artista busca señalar la precaria situación de los espacios de exhibición en medio de las aguas estancadas de una institucionalidad que apuesta por la masividad y espectacularidad de las prácticas artísticas en la región⁷³.

Otro proyecto de exhibición desarrollado en igual periodo fue *Le Galerie* (2013) iniciativa desarrollada por el Colectivo Pía Michelle⁷⁴ y la Galería de Artes Visuales de Balmaceda Arte Joven Valparaíso. La exposición contempló una instalación a partir de la cual se propuso una reflexión en torno a los espacios tradicionales de exhibición y su labor de difusión. A través de



7.73

Patricio Castro (1972)
Reconstrucción de Diálogo,
2003.
Instalación, agua, cañerías y contenedores metálicos,
dimensiones variables;
Galería Regional, Viña del Mar, Chile.

Fuente imágenes:
<https://www.galeriaregional.cl/olave-castro-reconstrucion-del-dialogo-agosto-2003/>



7.74

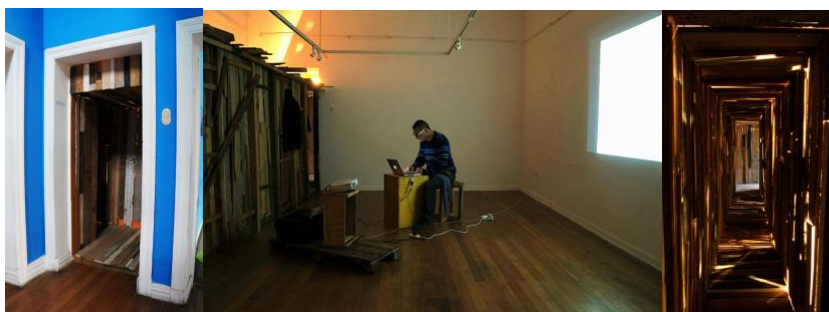
Paola Olave (n.1975)
Reconstrucción de Diálogo,
2003.
Instalación, sacos de papas, arena y pintura,
dimensiones variables;
Galería Regional, Viña del Mar, Chile.

Fuente imágenes:
<https://www.galeriaregional.cl/olave-castro-reconstrucion-del-dialogo-agosto-2003/>

⁷³ En este punto es importante mencionar el desarrollo de los Carnavales Culturales de Valparaíso (2001-2010) actividad organizada por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y la Municipalidad de Valparaíso.

⁷⁴ Pía Michelle fue una Plataforma Independiente de Artistas que a partir del año 2012 se transformó en un colectivo conformado por los artistas visuales Pablo Saavedra y Javiera Marín.

un corredor construido con maderas encontradas e instaladas al interior de la galería. Esta precaria estructura recorre el espacio a lo largo de la galería permitiendo al espectador transitar por un pasillo inundado de estímulos visuales y sonoros que bloquean el acceso a la galería frustrando la experiencia estética que ofrecen los tradicionales espacios de exhibición (figura 7.75).



7.75

Colectivo Pía Michelle
Le Galerie,
2013.

Instalación, Maderas encontradas proyecciones y sonidos, dimensiones variables;
Galería de Artes Visuales Balmaceda Arte Joven, Valparaíso, Chile.

Fuente imágenes:
<http://pia-michelle.blogspot.com/p/las-galerias.html>

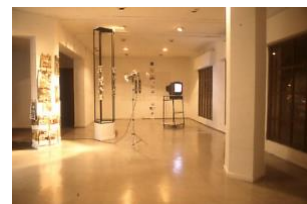
7.2.4.15. Espacios de exhibición en Talca

Al igual que Valparaíso, la ciudad de Talca experimentó a lo largo de este nuevo milenio el surgimiento de iniciativas y espacios independientes gestados por colectivos y artistas de la región. Es el caso del proyecto *Reivindicación del Siglo XX* (2001), iniciativa financiada por el Fondo Nacional de las Artes y la Cultura, Fondart y gestada por los artistas visuales Mauricio Gutiérrez, Reinaldo Moya, Loreto Pérez y Reinaldo Villar. A partir de la conformación de una galería-laboratorio, este grupo de artistas desarrolló un trabajo experimental y procesual que se materializó a partir de exposiciones, intervenciones, acciones colaborativas, performance, encuentros y talleres. En este sentido, el espacio se transformó en un contenedor dinámico que

amplió las posibilidades formales y discursivas de una escena en formación que evidencia la carencia de espacios y políticas que potencien el pensamiento y las prácticas contemporáneas en la región (figura 7.76).

Otro de los proyectos y espacios relevantes del periodo fueron la Galería Mediagua (2002-2013), Galería de Arte Contemporáneo GAC (2003-2006), Espacio Simbiótika (2003), Sala de Espera Clínica Visual (2008-2009) y Galería Centro (2010-2012). Todas estas iniciativas a excepción de GAC ⁷⁵ fueron iniciativas independientes y auto gestionadas por artistas, que buscaron reactivar la escena regional desde una mirada vinculada al arte contemporáneo.

Bajo este escenario, el género de la instalación (arte) contó con exponentes regionales que aportaron nuevos modos de entender esta práctica desde las dificultades y ventajas que se presentan desde la provincia. Interesante de en este sentido es el trabajo realizado por el artista visual Simón Fuentes en el Centro de Salud Familiar Carlos Trupp de Talca. En este lugar, el artista realizó *Numinosa/mente* (2009) pieza instalada en un espacio de tránsito del centro el cual fue cubierto con planchas de fibra de vidrio tras las cuales el artista dispuso un conjunto de tubos fluorescentes de color (figura 7.77). A través de este túnel luminoso se invitaba a los pacientes y transeúntes a cruzar este espacio mediante el cual el artista buscaba pensar la noción de sanación como una posibilidad holística que se sobrepone a la sanación particularizada emprendida por la medicina tradicional. Otra instalación relevante del periodo fue la realizada por



7.76

Reivindicación del Siglo XX
2001.

Registro fotográfico del espacio y las acciones realizadas
Talca, Chile.

Fuente imágenes:
© Archivo Loreto Pérez



7.77

Simón Fuentes (1963)
Numinosa/mente,
2009.

Instalación, planchas de fibra de vidrio y tubos
fluorescentes (amarillo, rojo, verde, azul y violeta),
dimensiones variables:
Centro de Salud Familiar Carlos Trupp, Talca, Chile.

Fuente imágenes:
© Archivo Simón Fuentes.

⁷⁵ GAC fue una galería dependiente de la Universidad de Talca y que estrechó el trabajo con Galería Gabriela Mistral de Santiago.

Mauricio Gutiérrez titulada *Jardín Suprema®tista* (2005), instalación presentada en la Galería de Arte Contemporáneo. La obra propuso un cruce a partir de la obra vanguardista de Kasimir Malevich y los principios que rigen la jardinería en tanto paisaje domesticado. Mediante esta instalación, Gutiérrez cita las formas suprematistas (cuadrados, círculos y cruces) con el objetivo de proponer una transgresión de estas formas a partir de objetos y materiales que remiten a la jardinería (macetas, mangueras, plantas y tierra) y a la propia biografía del artista (figura 7.78). Al respecto, la historiadora del arte Soledad Novoa afirma:

Entonces aquí ya no es solo una referencia al dato universal (Malevich / Historia de la pintura / Suprematismo) cruzada por el dato local (paisaje del valle central y la pintura de paisaje como uno de los rasgos persistentes en los cuales queda inscrita la actividad del artista), sino que es el dato biográfico el que cobra importancia al punto de organizar los elementos constitutivos de la obra (Novoa, 2005, pág. 2).

Gutiérrez en su declaración de obra hace mención a su madre y al pasatiempo de ella: la jardinería, una labor donde la supremacía categórica de la sensibilidad se hace patente.

En una línea totalmente opuesta al trabajo de Mauricio Gutiérrez se encuentra la instalación de Alejandro Cáceres titulada *Desde la cama* (2011) obra exhibida en la desaparecida Galería Centro. El año 2010 el artista fue atropellado por un vehículo, situación que lo dejó con secuelas y postrado por dos meses. A partir de este pasaje autobiográfico, el artista construyó una escena plagada de objetos e imágenes que rememoraban el hecho. Con esta instalación vivencial, Cáceres puso en evidencia su propia fragilidad como artista y ciudadano frente a un sistema de salud



7.78

Mauricio Gutiérrez (n.1960)
Jardín Suprema®tista
2005.

Instalación, maceteros, mangueras, plantas, tierras y
estructuras de madera, dimensiones variables;
Galería de Arte Contemporáneo GAC, Talca, Chile.

Fuente imágenes:
© Archivo Mauricio Gutiérrez.

y judicial donde priman los abusos y las negligencias. La entropía que proyecta este espacio nos recuerda, en lo formal, las primeras obras de Francisco Brugnoli, sin embargo, en la obra de Cáceres los objetos no responden a la contingencia y el devenir histórico sino a una narrativa biográfica que se construye desde una dinámica procesual en la que actúan los espectadores (figura 7.79).



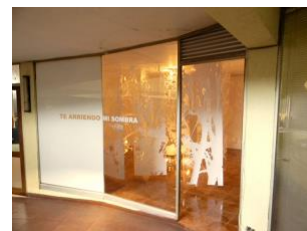
7.79

Alejandro Cáceres (n.1971)
Desde la cama
2011.

Instalación, gráfica, fotografías y objetos
varios, dimensiones variables;
Galería Centro, Talca, Chile.

Fuente imágenes:
© Archivo Alejandro Cáceres.

Ese mismo año, la artista talquina Loreto Pérez presentó en la misma galería la instalación *Te arriendo mi sombra* (2011), la obra se componía de impresiones en PVC blanco de ramajes de árboles, los cuales colgaban del techo generando un juego de sombras que invadía el espacio (figura 7.80). De igual modo, la artista dispuso en el exterior de la galería un conjunto de textos de carácter poético que se incorporaban a la arquitectura del espacio. La pieza se completó con una acción performática realizada en las calles de Talca a partir de una procesión de personas vestidas con camisetas de fuerza hechas con retazos de telas. Pérez, mediante este trabajo, propuso una obra de carácter poético que apelaba por un lado a la sombra en su condición cuerpo inmaterial/ausente y, por otro lado, al cuerpo en su condición de presencia alienante/residual.



7.80

Loreto Pérez (n.1959)
Te arriendo mi sombra
2011.

Instalación, impresiones PVC blanco, texto impreso y
performance, dimensiones variables;
Galería Centro, Talca, Chile.

Fuente imágenes:
© Archivo Loreto Pérez.

Igualmente, fue relevante durante este periodo la realización del

Segundo Workshop & Seminario de Artes Visuales realizado el 2014 en la Región del Maule por el Consejo de la Cultura y las Artes de la región. El objetivo de esta actividad fue profesionalizar el quehacer artístico y cultural de los artistas maulinos. Con la participación de un grupo de artistas regionales se llevaron a cabo las jornadas bajo la guía del artista visual Juan Castillo y la curadora boliviana María Teresa Rojas, entre otros. A partir de esta actividad, quedó en evidencia el anhelo de las políticas sectoriales del Consejo de potenciar las escenas regionales desde una mirada centralista que deja de lado el fortalecimiento de los espacios independientes de difusión e investigación vinculados al quehacer de las artes visuales en la región.

7.2.4.16. Espacios de exhibición en Concepción

Siguiendo con esta revisión, analizaremos la situación de la región del Biobío y cómo esta se transformó en un nuevo polo de desarrollo del arte contemporáneo que tensionó los modelos de exhibición, recepción y formación artística. Este cambio en la escena penquista haya sus antecedentes en proyectos colaborativos realizados durante los primeros años de la década del 2000. El primero de estos proyectos fue *Maestranza* (2000)⁷⁶ acción colectiva realizada en una antigua maestranza de trenes de la ciudad. El trabajo contempló un conjunto de instalaciones objetuales realizadas in situ a partir de los elementos encontrados en el lugar. Es el caso de la pieza de Natascha de Cortillas, artista que organizó los restos del lugar sobre una

⁷⁶ En el proyecto participaron los artistas Leslie Fernández, Oscar Concha, Eugenio Brito, Carlos Valle y Natascha De Cortillas.

mesa de madera, bajo la cual colocó un recipiente con ácido nítrico, con el objetivo de corroer nuevamente los residuos de la historia ferroviaria local (figura 7.81).



7.81

Natascha De Cortillas (n.1972)

S.T.

2000.

Instalación, planchas de zinc y cajas de luz,
dimensiones variables;
Maestranza de Ferrocarriles, Concepción, Chile.

Fuente imagen: © Natascha De Cortillas.

Este proyecto permitió no sólo desarrollar un proceso de experimentación situado, sino también generar un espacio de reflexión colectivo que sentó las bases de un trabajo que puso de relieve el contexto y el espacio público.

El segundo proyecto fue *Ejercicio 1. Lo Intangible - Lo Visible* (2003), trabajo compuesto por intervenciones objetuales y performances que fueron realizadas en el espacio público por artistas y estudiantes del Departamento de Artes Plásticas de la Universidad de Concepción⁷⁷. En atención al proyecto, los artistas e investigadores Cristian Muñoz y David Romero señalan:

Contraviniendo el encierro esteticista que limita la obra de arte a una experiencia contemplativa dentro de los marcos del espacio artístico convencional, los trabajos rígidos presentados en “El” ponían de manifiesto la decisión explícita de incursionar en la relación entre arte y esfera pública, abordando problemáticas contingentes tales como la normatividad que operaba en los planes de

⁷⁷ Los participantes fueron Luis Almendra, Claudio Bernal, Oscar Concha, Alejandro Delgado, Roberto Espinoza, Leslie Fernández

remodelación urbana en la ciudad de Concepción, las omisiones de la historia y la crítica de las representaciones que daban cuerpo a la identidad cultural de la región, los modelos productivos y su signo en la marginalidad y la precarización del trabajo, hasta la indefinición de lo artístico de cara a las industrias de la publicidad y la comunicación. (2014, pág. 22)

Dentro de las propuestas exhibidas en este proyecto destacamos la intervención de Oscar Concha titulada *Nada que pensar, Nada que imaginar* (2003), dispositivo lumínico rectangular confeccionado con tubos fluorescentes y madera. La pieza fue dispuesta en diversos lugares de la ciudad como una forma de apropiarse y resignificar el espacio urbano (figura 7.82). En relación a este último punto Muñoz y Romero afirman:

[...]la ciudad hace patente la crisis y las tensiones propias de nuestra sociedad y las propuestas artísticas comprendidas en la esfera de lo público son aquellas que, precisamente, abordan dicho terreno sin presentarse como puro elemento estético dispuesto a ser contemplado en la calle. (2014, pág. 38).

A partir de estos trabajos inaugurales, los artistas penquistas comienzan a reconocer su historia y su paisaje a partir de obras que estrechan su relación con el contexto y con la esfera pública. Dentro de los espacios de exhibición surgidos en Concepción en esta década, podemos mencionar la Galería Balmaceda Arte Joven Biobío (2008 -)⁷⁸ espacio de carácter público orientado a la difusión del arte contemporáneo en la región. La galería se ubicó en la periferia de la ciudad, situación que permitió levantar una línea curatorial que potencia los vínculos entre arte,



7.82

Oscar Concha (n.1959)
Nada que pensar, Nada que imaginar,
2003.
Intervención, tubos fluorescentes, bastidor plástico,
madera, cable eléctrico, dimensiones variables;
Calle de Concepción, Chile.

Fuente imágenes:
libro: *La puesta a prueba de lo común* (2014).

⁷⁸ Otros espacios de exhibición surgidos en el periodo fueron Sala de Arte Mall Plaza Trébol (2003 -), Sala Punto de Cultura Federico Ramírez (2011 -) y Galería Casa 916 (2014 -).

comunidad y territorio. La galería inició su labor con la inauguración de la exposición *P(l)anificación* (2008) muestra organizada por el colectivo *Octava Mesa* (2008-2017)⁷⁹. A partir de una investigación-intervención en terreno, el colectivo diseñó un trabajo que contó con la participación de los vecinos:

El proyecto artístico *P(l)anificación*, generó todo un proceso que giró en torno a la idea de hacer confluír las actividades de planificación y panificación: *P(l)anificación*; como un intercambio entre prácticas, entre oficios, en donde se pusiera en valor la voz y el trabajo de unos y otros. (Gaete, 2019, pág. 12)

A partir de una acción performática colaborativa que el colectivo *Octava Mesa* desarrolló junto a los vecinos del sector: fabricación de pan. Dicha situación quedó registrada y posteriormente exhibida como parte de una instalación que deja en evidencia a través de los objetos y materiales la acción acontecida (figura 7.83).



7.83

Colectivo Mesa 8
P(l)anificación,
2008.

Instalación, horno industrial de pan, mesón, delantales, canasto, materiales y proyecciones, dimensiones variables; Galería Balmaceda Arte Joven Biobío, Concepción, Chile.

Fuente imagen:
[http://mesa8.org/p\(l\)anificación.html](http://mesa8.org/p(l)anificación.html)

Dentro de los proyectos colaborativos presentados en la Galería Balmaceda Arte Joven Biobío hacemos mención de *A Base de*

⁷⁹ El colectivo estuvo integrado en un inicio por Luis Almendra, Claudio Bernal, Oscar Concha, Natascha de Cortillas, Alejandro Delgado, Fabián Espinoza, Leslie Fernández, Carolina Maturana, Cristián Muñoz, Lorena Muñoz, Sonia Muñoz, Gerardo López, David Romero, Oliver Sáez, Carlos Valle y Paulina Yáñez.

cartón (2009), instalación realizada por los egresados del Departamento de Artes Plásticas de la Universidad de Concepción Adriana Ravanal y Alex Letelier. La pieza contempló una estructura cúbica hecha con cajas de cartón, la cual se situó en una esquina de la sala. En su interior los artistas reprodujeron, con el mismo material, un conjunto de utensilios domésticos que ambientaban el interior de esta casa (figura 7.84). En su condición de frágil precariedad esta pieza alude al hogar en tanto constructo de cobijo y protección, una lectura que se amplía al pensar en la falta de políticas habitacionales y la condición de marginalidad en la que viven muchos chilenos.



7.84

Adriana Ravanal (n.1986) y Alex Letelier (n.1987)
A base de cartón,
 2009.

Instalación, cartón de embalaje y papel en envolver, dimensiones variables;
 Galería Balmaceda Arte Joven Biobío, Concepción, Chile.

Fuente imágenes: <http://mpalexletelier.blogspot.com/2010/05/adriana-ravanal-y-elio-peza-base-de.html>

Dentro de las exposiciones individuales presentadas en este periodo destacamos *Obras cotidianas* (2005) de la artista local Leslie Fernández, exhibición realizada de forma paralela en dos espacios universitarios: Sala Alfonso Lagos de la Universidad de Concepción y Sala Universidad Católica Santísima Concepción. Fue en este último espacio que la artista presentó una instalación compuesta por 15 mesas cubiertas por manteles

de hule estampados sobre los cuales Fernández imprimió, mediante serigrafía, imágenes que aluden a objetos y acciones vinculadas a la vida cotidiana (sujetador, falda, amasar, estrujar, enchufar, entre otras)⁸⁰. Estas mesas fueron a su vez iluminadas por ampolletas que dieron un efecto teatral y solemne al conjunto (figura 7.85).



7.85

Leslie Fernández (n.1971)
Cotidiana,
2005.

Instalación, mesas de madera, manteles de hule y serigrafía, dimensiones variables;
Sala Universidad Católica Santísima Concepción, Concepción, Chile.

Fuente imágenes: © Leslie Fernández.

En relación a la pieza, la propia artista reflexiona señalando:

El mantel de hule, puesto siempre sobre una mesa de confianza, en la sala de exposiciones se torna solemne y ceremonioso. Se encuentra como siempre sobre la mesa, pero su disposición espacial como también la luz que lo destaca nos recuerda que está para ser visto y no para ser usado. La posibilidad de distanciarnos de su funcionalidad nos permite observar el detalle de su estampado versus la pregnante figura que sobre ella se ha instalado. Lo cotidiano sobre lo cotidiano, pero con distintos lenguajes. La intervención gráfica hecha sobre ellos [...], los transforma en objetos híbridos, impuros. Aquí entran en juego varias polaridades presentes en el arte contemporáneo: lo manual sobre lo industrial, lo útil

⁸⁰ La segunda parte de esta instalación fue exhibida en la Sala Universidad Católica Santísima Concepción y contempló un conjunto de pañuelos de tela estampados que fueron bordados por la artista y colgados en uno de los muros de la sala.

sobre lo funcional, lo original sobre lo común, lo público sobre lo privado (Fernández, 2005, pág. 46).

Esta estrategia de apropiación de lo cotidiano puso en evidencia el interés de la artista por vincular alta y baja cultura, desde una óptica que pone de relieve la investigación situada y la exploración de nuevos medios, modelo que ponía en tensión la formación académica universitaria imperante.

Uno de los proyectos de exhibición y difusión más innovador surgido en Concepción durante esta década, fue Galería Móvil (2009-2017)⁸¹ iniciativa creada por los artistas visuales Óscar Concha y Leslie Fernández junto al diseñador Dany Berczeller. Móvil se entendió como una propuesta de autogestión colectiva que respondía a la falta de espacios orientados a la difusión de la producción de artistas jóvenes de la región. Asimismo, buscó generar nuevas audiencias fuera de los circuitos tradicionales de arte y en relación con el espacio público. La primera etapa de este proyecto se tituló *Aquí-Allá* (2009-2010) y contempló la creación en dos vitrinas⁸² móviles dentro de las cuales se exhibieron los trabajos de noveles artistas de la región. Los lugares elegidos para instalar estas vitrinas fueron espacios emblemáticos en la ciudad de Concepción⁸³ que contaban con un tránsito asegurado y continuo de personas. En relación a la propuesta Leslie Fernández comenta:

⁸¹ El proyecto contó en una primera etapa con el apoyo del Fondart y tuvo un impacto regional, sin embargo, durante los años de funcionamiento igualmente participó de instancias en otras regiones: Antofagasta, Santiago, Valparaíso, Temuco y en el extranjero: Lima (Perú), Lausanne y Berna (Suiza), Bruselas (Bélgica) y en Minneapolis (Estados Unidos).

⁸² Estas vitrinas asumieron la apariencia de dispensadores de productos (bebidas y golosinas). Sus dimensiones eran de 60x100x120cms, estaban pintadas de gris en su exterior y blancas en el interior, estaban iluminadas con tubos fluorescentes ubicados en la parte superior.

⁸³ Los espacios ocupados fueron el Liceo N°1 Enrique Molina, Biblioteca Central, Hospital Regional Guillermo Grant Benavente, Vega El Esfuerzo y Mercado Municipal de Concepción.

Nos interesa instalar la misma jerarquía entre obra y el contexto: la calle, una galería comercial o un establecimiento educacional obligan al artista a buscar fusionarse con sus códigos, estéticas, sonidos, entender su funcionamiento e internarse en su diario acontecer. De este modo buscamos que la vitrina sea un objeto más dentro de ese contexto y que al acercarse se descubra una intención, un contenido que transforma al transeúnte o al usuario en un espectador. (Móvil en Rodaje: Aquí / Allá, 2010, pág. 6).

Ese fue el caso de la propuesta de la joven artista Alessandra Merello titulada *El Jardín de las Malicias* (2009), trabajo que se instaló en el Liceo N° 1 Enrique Molina y que tomó como tema las plantas popularmente conocidas como malezas (figura 7.86).



7.86

Alessandra Merello (n.1985)
El jardín de las malicias,
2009.

Dispositivo objetual, dibujos, fotografías,
objetos y plantas,
dimensiones variables;
Liceo N°1 Enrique Molina, Concepción, Chile.

Fuente imágenes:
Catálogo: *Móvil en Rodaje: Aquí / Allá*, (2010).

Merello asumió la vitrina como un espacio para el estudio estético de esta planta, labor que se llevó a cabo a partir de ilustraciones, fotografías y objetos, que junto a la presencia de estas plantas conformaron un todo que puso en valor aquello que nuestra mirada subestima: «La maleza es utilizada como analogía de todo lo que rechazamos y condicionamos como cultura, con el propósito de evidenciar cómo una planta, al ser considerada una *Mala Hierba*, pierde ante nuestra mirada todo valor estético.» (Colectivo Móvil, 2010, pág. 9).

La escena penquista igualmente se nutrió de otros proyectos que

apoyaron la investigación y la creación artística en el campo del arte contemporáneo. Es el caso de *Casapoli* (2005 -)⁸⁴ una iniciativa privada de carácter cultural gestada por los artistas Eduardo Meissner y Rosmarie Prim y por los arquitectos Mauricio Pezo y Sofía von Ellrichshausen (figura 7.87). Su línea de trabajo se centró en el desarrollo de un programa de residencias artísticas que convocó la participación de artistas e investigadores nacionales y extranjeros. Desde una mirada que vincula las relaciones entre arte, naturaleza y contexto se han desarrollado un conjunto de residencias en las que han participado destacados artistas nacionales como: Oscar Concha (2006), Nury González (2006), Gonzalo Mezza (2006), Fernando Prats (2012), Dagmara Wyskiel (2013), Juan Castillo (2014) y Reiner Krause (2014).

Es importante mencionar que tanto las iniciativas comentadas como otras⁸⁵ marcaron, durante este periodo, un nuevo modo de entender y hacer arte desde la periferia regional y en sintonía con prácticas contemporáneas. En este sentido, las particularidades del contexto han determinado las operaciones conceptuales emprendidas por artistas y gestores, quienes han potenciado un trabajo colaborativo que amplía y resignifica los espacios de exhibición.

7.2.4.17. Espacios de exhibición en Temuco

A inicios del nuevo milenio se inauguró en la ciudad de Temuco



7.87

Casapoli
2017.Registro fotográfico del exterior;
Concepción, Santiago.Fuente imagen:
<https://www.casapoli.cl/residency/>

⁸⁴ El edificio fue construido artesanalmente con hormigón armado y a partir de una forma cúbica que asumió un carácter orgánico. La casa se instaló en medio de la naturaleza junto a la península de Coliumo a 40 km. al norte de la ciudad de Concepción.

⁸⁵ Es interesante mencionar en este punto el surgimiento de distintos colectivos entre los que destacamos: Colectivo Manufactura (2005), Colectivo Concepción Fotográfica (2008), República Portátil (2003), Movimiento de Artistas del Sur MAS (2006) y Colectivo Apropiación Sin Número (2005).

el Centro Experimental de las Artes y la Difusión CEAD (2000-2002)⁸⁶. El CEAD buscó convocar el quehacer de las artes visuales, literatura, sociología y antropología, a la luz de una mirada que piensa lo global desde lo local. A través de esta iniciativa, inédita en la región, se fomentó el pensamiento y la producción contemporánea a través de exposiciones, talleres, conversatorios, ciclos de cine y de teatro. La primera exposición documentada del CEAD fue *Plástica Centro Sur* (2000), muestra colectiva que reunió a artistas de Temuco, Concepción y Santiago, bajo la mirada curatorial del artista visual Mauricio Mella. Dentro de las instalaciones presentadas en el centro podemos mencionar *Imágenes del olvido* (2001), pieza que consideró un conjunto de objetos de carácter surrealista contruidos con desechos y cubiertos con pintura dorada. Estos objetos fueron emplazados en un espacio que la artista cubrió con hojas de periódicos (figura 7.88). Cofré evidenció con este trabajo un carácter crítico y testimonial con entorno urbano, lugar donde este desperdicio asume un uso que es vital para aquellas personas que viven en situación de calle.

Dando continuidad a la labor del CEAD, se creó el Laboratorio de Arte y Cultura (2008-) iniciativa que reunió a parte de los integrantes del CEAD y que tuvo como principio entender las prácticas artísticas, desde una perspectiva relacional, donde el valor estuvo en el proceso y la reflexión, por sobre la obra como producto final. Bajo este principio, el artista fue entendido como un “operador visual” que actúa en la sociedad generando nexos



7.88

Claudia Cofré (n.1977)
Imágenes del olvido,
2001.

Instalación, objetos usados, pintura dorada y
periódicos, dimensiones variables;
Centro Experimental de las Artes y
la Difusión Cultural, Temuco, Chile.

Fuente imágenes:
http://claudiacofrecubillos.blogspot.com/2010/03/blog-post_629.html

⁸⁶ El centro fue creado por los artistas: Gonzalo Cueto, Ramiro Villarroel, Claudia Cofré y Mauricio Mella y su sede fue un subterráneo ubicado en una galería comercial del centro de Temuco.

que potencian la investigación de campo desde una mirada transversal.

Dentro de los espacios alternativos surgidos durante estos primeros años de la década, señalamos *Espacio Análogo 18 S/N* (2001-2006), iniciativa creada por los estudiantes del Departamento de Artes de la Universidad Católica de Temuco Julio Briones y Felipe Mena. Este espacio funcionó en una casa deshabitada y cedida por su dueño y en la cual se llevaron a cabo exposiciones, intervenciones y encuentros que permitieron a las nuevas generaciones de artistas contar con un espacio de experimentación que ponía en jaque la enseñanza del propio Departamento de Artes de la UCT.

Otro hito importante, durante este periodo, fue la realización de la *IV Bienal de Arte Ciudad Temuco* (2006), muestra curada por el artista regional Gonzalo Cueto y exhibida en la Galería Municipal Plaza Aníbal Pinto⁸⁷. El guion curatorial propuesto priorizó las prácticas procesuales, las relaciones con el contexto local y el espacio ciudadano. En atención a esta línea curatorial, Cueto afirmó que la bienal tuvo como objetivo «[...] ser una plataforma de auto legitimación, entre los artistas y el contexto-inscriptivo con su campo cultural local.» (Laboratorio de Arte y Cultura, 2016, pág. 85). A través de este afán de inscripción, buscó revertir el papel de las anteriores bienales, las cuales cumplieron un papel legitimador de la producción capitalina.

Una parte importante de las obras presentadas en la bienal asumieron la galería en un campo de operación abierto a la exploración y a la interacción con el público. Bajo este contexto

⁸⁷ La exposición convocó a los artistas regionales: Carmen Paz Ñancuvil, Beruz Herrero, Ramiro Villarroel, Pablo Ceballos, Carmen Gloria Vivanco, Julio Cesar Briones, Cristian Collipal, Renzo Vaccaro, Eduardo Rapiman y Jorge Olave.

se desarrollaron conversatorios, debates, acciones de arte, mediaciones y proyecciones, que activaron el espacio a lo largo de la bienal.

Entre las instalaciones presentadas hacemos mención de *La isla te inquieta* (2006) del artista local Pablo Ceballos, pieza compuesta por aviones de papel hechos con los colores de la bandera chilena. Ceballos dispuso estos aviones ordenadamente en uno de los ventanales, acción que se extendió hasta el suelo de la galería. La posición invertida y fragmentada de la bandera pone en cuestión el poder de un símbolo que busca unificar un territorio sin considerar la diversidad cultural y lingüística existente en este⁸⁸. El avión de papel simboliza aquel viaje que se ejecuta desde la isla (wallmapu) con el fin de conquistar un sueño ancestral que tensiona la unidad territorial impuesta por un estado que desconoce la plurinacionalidad (figura 7. 89).

Igualmente, fueron relevantes las intervenciones ejecutadas en la ciudad, es el caso de *Derecho al aire* (2008), *Bandera mapuche gigante* (2010), *Acción Galería Barrio* (2012) y *Las tablas de la ley chilena* (2013), intervención esta última que fue realizada en las ruinas de la piscina municipal del cerro Ñielol. La acción estuvo compuesta por letras de madera con las que se construye la frase del escudo nacional “Por la razón o la fuerza”, texto que contradictoriamente evidencia el rol de un estado centralista y subsidiario donde la razón y la fuerza solo precariza la relación con las regiones (figura 7.90).

Dentro de una línea más oficial, podemos mencionar la creación de la Galería de Arte UCT (2003-), espacio dependiente de la



7.89

Pablo Ceballos (n.1978)
La isla inquieta,
2006.
Instalación, papeles de colores y pegamento,
dimensiones variables;
Galería Municipal Plaza Aníbal Pinto, Temuco,
Chile.

Fuente imagen:
http://photos1.blogger.com/blogger/6764/1238/160/0/100_7381.jpg



7.90

Las Tablas de la ley chilena,
2013.
Intervención, letras de madera,
dimensiones variables;
Piscina Cerro Ñielol, Temuco, Chile.

Fuente imagen:
libro: *Laboratorio de Arte y Cultura, Visibilidad
contemporánea, Temuco 1998-2016* (2016).

⁸⁸ Durante esta década se intensificaron los conflictos vinculados a los derechos ancestrales sobre el territorio mapuche (wallmapu).

Universidad Católica de Temuco, la Galería de Arte del Museo Ferroviario Pablo Neruda (2004-), dependiente del municipio de la ciudad y la Sala de Arte de la Universidad Mayor (2013-). En este punto es importante considerar que la Galería de Arte UCT es la única que ha logrado mantener un programa que ha priorizado la difusión del arte contemporáneo en la región.

7.2.5. Formación artística

Las políticas culturales, implementadas durante este período, igualmente se vieron influenciadas por los procesos de profesionalización del medio artístico y como estos procesos a su vez responden a la masificación de las escuelas artísticas. Durante la primera década del 2000 surgieron en Santiago cuatro nuevas escuelas de arte, vinculadas a universidades privadas: Universidad Andrés Bello (2003), Universidad Mayor (2005) Universidad Diego Portales (2006) y Universidad del Desarrollo (2009)⁸⁹. Los modelos de enseñanza implementados por estas nuevas escuelas son tributarios de los modelos desarrollados por la Universidad de Chile y la Pontificia Universidad Católica (Villegas, 2012). Asimismo, la labor docente en estas nuevas escuelas estuvo a cargo de artistas egresados en su gran mayoría de estas dos universidades.

Más allá de cuestionar el surgimiento de estas nuevas instituciones de formación artística⁹⁰, es importante señalar la saturación del campo y la falta de iniciativas a nivel público y

⁸⁹ A la fecha las escuelas de arte de la Universidad del Desarrollo, Universidad Mayor y Universidad de Arte y Ciencias Sociales se encuentran cerradas, evidenciando la crisis generada por el boom de escuelas de arte privadas surgidas en la década de los noventa.

⁹⁰ En relación a la formación artística en el país, es importante mencionar los dos Encuentros Nacionales de Escuelas de Arte realizados en las ciudades de Lota (2009) y Santiago (2011), instancias que reunieron a directores de escuelas de artes visuales y artistas a dialogar sobre el actual estado de la formación artística en Chile.

privado que potenciaran la inserción de estos nuevos artistas en un campo laboral-profesional reducido y precarizado.

Un hecho importante en el ámbito de la profesionalización de los artistas fue el auge de los programas de pasantía y estudios de postgrado en el extranjero (magíster y doctorados), programas que en su gran mayoría fueron financiados por el Estado a través de las becas y subvenciones otorgadas por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y por la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica CONICYT. En este punto, son igualmente destacables las becas otorgadas por organismos internacionales como la Comisión Fulbright y el Servicio Alemán de Intercambio Académico DAAD.

A nivel local y en el ámbito de los postgrados, mencionamos la consolidación del programa de Magíster en Artes mención Artes Visuales de la Universidad de Chile (1994) y la creación del Magíster en Artes Mediales (2008), instancia formativa que permitieron a un número importante de artistas acceder a una formación de postgrado orientado a la práctica artística. Por su parte el año 2001, la Facultad de Artes de la UCH dio inicio a su programa de Doctorado en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte, programa que amplió la oferta del Magíster en Artes, mención en Teoría e Historia del Arte.

El año 2007, la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile creó su Magíster en Artes con tres menciones: Artes Visuales, Estudios y Prácticas Teatrales y Música. De igual modo, en el año 2013 puso en marcha su Doctorado en Artes con las mismas menciones y a partir de un modelo de trabajo que pone de relieve la práctica artística como investigación. En igual año, el Instituto de Estética de la PUC dio inicio a su programa de Magíster en Estéticas Americanas.

En el contexto de la formación en el campo de la historia del arte, la estética y los estudios culturales debemos mencionar el surgimiento de los programas de Magíster en Historia del Arte (2007) de la Universidad Adolfo Ibáñez y el Magíster en Artes, Pensamiento y Cultura Latinoamericanos (2014) de la Universidad de Santiago y el Magíster en Estudios Culturales (2006-2013) de la Universidad de Artes y Ciencias Sociales, ARCIS.

A nivel regional, podemos señalar la reapertura de la Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad Austral de Chile el año 2006 a partir de un nuevo plan de estudio. En relación a la formación de posgrado en regiones, señalamos la creación del Magíster en Arte mención Patrimonio (2004) de la Universidad de Playa Ancha y el Magíster en Arte y Patrimonio (2012) de la Universidad de Concepción.

7.2.6. Desarrollo teórico y crítico

Otro aspecto importante de mencionar en esta revisión es el desarrollo teórico durante estas décadas, desarrollo que estuvo de algún modo vinculado al trabajo realizado por el Doctorado en Filosofía con mención en Estética y Teoría el Arte de la Universidad de Chile. Dicha instancia académica fue responsable de la formación de nuevos teóricos e investigadores como Rodrigo Zúñiga, Elizabeth Collingwood-Selby, Ana María Risco, Sandra Accatino y Bruno Cuneo entre otros. Igualmente, fueron significativos los aportes de los/las investigadores e historiadores Soledad Novoa, Sebastián Vidal, Paulina Varas, José de Nordenflycht, Carla Macchiavello, Soledad García e Ignacio Szmulewicz, grupo que centró su trabajo en el desarrollo de nuevas líneas de trabajo vinculadas al

campo del arte contemporáneo.

Dentro de los eventos teóricos relevantes del periodo mencionamos el Coloquio Internacional Arte y Política (2004)⁹¹ instancia que buscó debatir sobre las relaciones entre arte, cultura y política, a partir de cuatro ejes de reflexión: Vanguardia, postvanguardia y neovanguardia en Chile y América Latina; Arte, mercancía y espectáculo; Escrituras críticas: textos y contextos y ¿Qué es lo político en el arte? A través de esta iniciativa que convocó a investigadores, teóricos, artistas, académicos y estudiantes, con el objetivo releer la producción visual acontecida desde la década de los sesenta hasta los primeros años de la década de los dos mil. El coloquio consideró no solo la presentación de ponencias y piezas documentales, sino también la publicación de un libro que recogió los trabajos y reflexiones expuestas.

Dentro de las iniciativas de carácter investigativo y de difusión debemos mencionar la creación del Centro de Investigación y Documentación de Artes Visuales Chilenas Cidach (2005) dependiente de la Facultad de Artes de la Universidad de Playa Ancha de Valparaíso y del Centro de Documentación de las Artes Visuales CeDoc (2006), dependiente del Centro Nacional de Arte Contemporáneo. Ambos centros surgen con el objetivo de reunir, gestionar y difundir el acervo documental específico, vinculado al desarrollo de las artes visuales a nivel local y nacional.

⁹¹ El coloquio fue organizado por la Universidad ARCIS, Facultad de Artes de Universidad de Chile) y el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Entre los participantes nacionales estuvieron: Pablo Oyarzún, Nelly Richard, Adriana Valdés, Sergio Rojas, Willy Thayer, Guillermo Machuca, Soledad Novoa, Alberto Madrid, José de Nordenflycht y Rodrigo Zuñiga entre otros. Por su parte y a nivel internacional participaron los investigadores y curadores como Peter Buerger, Andrea Giunta, Ana Longni, Ticio Escobar y Gerardo Mosquera.

7.2.7. Publicaciones

En el ámbito de las publicaciones orientadas a la reflexión en el campo de la teoría e historia del arte, podemos mencionar los libros: Libro de obras: la habitabilidad del arte (2000)⁹² de Alberto Madrid, *Las obras y sus relatos* (2004) Sergio Rojas (figura 7.91), *Memorias visuales: arte contemporáneo en Chile* (2006) de Adriana Valdés, *El revés de la trama: escritura sobre arte contemporáneo* (2010) editado por Daniela González, *El traje del emperador* (2011) de Guillermo Machuca, *En el principio. Arte, archivo y tecnologías durante la dictadura en Chile* (2012) de Sebastián Vidal, *Fuera del cubo blanco. Ensayos sobre arte público contemporáneo* (2012) de Ignacio Szmulewicz y *Vanguardistas, críticos y experimentales* (2014) de Federico Galende (figura 7.92),

Digno de destacar en este punto fue la iniciativa llevada a cabo por el Centro de Documentación de las Artes Visuales, quienes el año 2010 organizaron un primer concurso de ensayos de investigación sobre artes visuales en Chile. La primera versión se propuso como campo de investigación, la escena artística de los años setenta y ochenta, una invitación que permitió releer e interpretar desde nuevas ópticas la producción artística y textual de estas décadas⁹³.

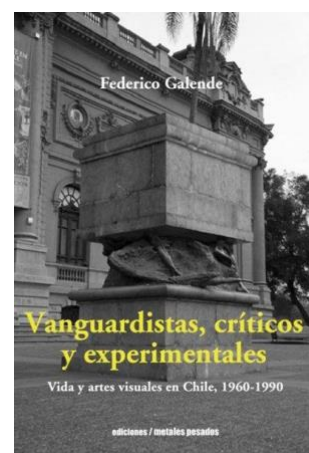
En relación a la publicación vinculada a la difusión de obras de artistas contemporáneos, destacamos los libros/catálogos:



7.91

Sergio Rojas
Las obras y sus relatos,
2004.
Portada libro;
Santiago: LOM.

Fuente imagen:
<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/v13-article-79919.html>



7.92

Federico Galende
Vanguardistas, críticos y experimentales,
2014.
Portada libro;
Santiago: Metales Pesados.

Fuente imagen:
<http://www.metalespesados.cl/#/libros/categoria/arte-s%20visuales>

⁹² A través de este libro Alberto Madrid aborda la escena de artes visuales en Valparaíso entre los años 1995-2000, atendiendo a los modelos de producción y circulación que marcarán el sello de esta escena en el nuevo milenio.

⁹³ Como resultado de esta convocatoria se editó el libro *Ensayos sobre artes visuales, prácticas y discurso de los años '70 y '80 en Chile* (2011), publicación que contó con los ensayos de Fernanda Carvajal en torno al colectivo de arte *Yeguas del Apocalipsis*, María José Delpiano y su texto sobre el nuevo estatuto del grabado a partir del quehacer pedagógico de Eduardo Vilches y Carla Macchiavello y su ensayo sobre la *Escena de Avanzada*.

Transferencia y Densidad: Tercer Periodo 1973-2000 (2000), editado por el curador Justo Pastor Mellado, *Cambio de Aceite* 820039 editado por el artista Jorge González, *Copiar el edén. Arte reciente en Chile* (2006) editado por el curador cubano Gerardo Mosquera (figura 7.93) y *Chile Arte Extremo: nuevas escenas en el cambio de siglo* (2008), editado por la periodista Carolina Lara y los teóricos Sergio Rojas y Guillermo Machuca (figura 7.94). A través de este último libro se buscó comprender y situar la producción de un grupo de artistas chilenos⁹⁴ surgidos a mediados de la década de los noventa en un contexto marcado por la transición democrática, el surgimiento de una nueva institucionalidad cultural, el modelo neoliberal impuesto y los procesos de globalización que potenciaron la incursión de estos artistas en la escena internacional.

No menos importante fue la publicación de catálogos razonados y memorias realizadas por los museos y galerías, fenómeno que permitió poner en valor las colecciones y el trabajo de difusión realizado por estas instituciones.

En atención a las publicaciones académicas, podemos mencionar el surgimiento de las revistas *Catedra de Artes* (2005- 2014) de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, *Punto de Fuga* (2005-) del Departamento de Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile y la revista *Alzaprima* (2010-) del Departamento de Artes Plásticas de la Universidad de Concepción.

La actividad editorial en regiones se llevó a cabo desde un



7.93

Gerardo Mosquera (Edit.)
Copiar el Edén. Arte reciente en Chile.
 2006.
 Portada libro;
 Santiago: Puro Chile, Chile.

Fuente imagen:
<https://www.amazon.com/-/es/Gerardo->



7.94

Carolina Lara (Edit.)
Chile Arte Extremo. Nuevas escenas en el cambio de Siglo.
 2008.
 Portada libro;
 Santiago: La calabaza del diablo, Chile.

Fuente imagen:
<http://www.escaner.cl/especiales/chile-arte->

⁹⁴ Los artistas convocados en este libro fueron: Claudio Correa, Mario Navarro, Francisco Valdés, Sebastián Preece, Ignacio Gumucio, Livia Marín, Rodrigo Bruna, Guillermo Cifuentes, Patrick Hamilton, Iván Navarro, Camilo Yáñez, Mónica Bengoa, Pablo Ferrer, Patrick Steeger, Cristián Silva-Avaria, Carolina Ruff, Demian Schopf, Jorge Cabieses, Isidora Correa y Máximo Corvalán.

actuar que priorizó la autogestión, la independencia y el trabajo colaborativo. En este punto destacamos el trabajo de la Revista Plus (2004-) y *Animita* (2004-) dos iniciativas editoriales surgidas en la Ciudad de Concepción, cuyos focos de atención fue la investigación y difusión de las prácticas artísticas y culturales contemporáneas desarrolladas fuera del perímetro metropolitano (figura 7.95).

Destacable fue también el trabajo desarrollado por el Laboratorio de Arte y Cultura en la ciudad de Temuco en el campo de la investigación. Dentro de los hitos de este grupo estuvo la publicación del libro *Productores de arte y cultura en la Araucanía* (2010)⁹⁵, investigación que desde una perspectiva sociocultural analizó cuantitativa y cualitativamente la escena artística en la región (figura 7.96).

A nivel editorial y en la ciudad de Antofagasta es destacada la labor realizada por el Festival de Arte Contemporáneo SACO, quien en sus ocho versiones ha logrado editar un conjunto de catálogos que no son solo una plataforma de difusión de los proyectos participantes, sino también un espacio de reflexión crítica sobre el acontecer de las artes visuales en la región, en vínculo con el territorio y la escena internacional.

7.2.8. Medios de comunicación

Un fenómeno interesante surgido durante este periodo fueron las plataformas digitales de crítica y difusión en el ámbito de las artes visuales; nos referimos a los sitios *Arte y Crítica* (2003-2015), *Artishock* (2010-). De igual modo destacamos las revistas de difusión *Arte al Límite* (2001-) y *La Panera* (2009-),



7.95

Animita
N° 13, 2008.
Portada revista;
Concepción, Chile.

Fuente imagen:
https://issuu.com/animitapapel/docs/animita_13



7.96

Marcelo Berho
Productores de arte y cultura en la Araucanía
2010.
Portada libro;
Temuco: Universidad Católica de Temuco, Chile.

Fuente imagen:
https://issuu.com/surco.cl/docs/productores_de_arte_y_cultura_en_la_araucaania

⁹⁵ El libro consideró la realización del documental *Fronteras del Arte Actual* (2010) trabajo que puso en imágenes los hallazgos cualitativos de la investigación.

esta última vinculada a la Galería Patricia Ready.

Los nuevos soportes de difusión, junto a los tradicionales medios de prensa escrita permitieron el surgimiento de nuevas voces desde el periodismo cultural, es el caso de Carolina Lara, Elisa Cárdenas, Denisse Espinoza, Carol Illanes y Matías Allende, entre otros. A través de artículos, columnas y reseñas de exposiciones estos autores dieron cuenta de la producción en el ámbito de las artes visuales, atendiendo a aquellas manifestaciones más emergentes.

Dentro de las instancias de difusión y reconocimiento a las artes, señalamos la creación del Premio Altazor⁹⁶ a las Artes Nacionales (2000-2015), iniciativa cuyo objetivo fue promover y estimular la producción artística de los y las artistas locales⁹⁷. Digno de mencionar fue el hecho de contemplar, dentro de la categoría de premiación en el ámbito de las artes visuales, una subcategoría dedicada a la instalación. A través de esta categoría se buscó visibilizar la existencia de esta práctica, en atención a un público más amplio. Algunas de las instalaciones premiadas fueron *Unidos en la Gloria y la Muerte* de Gonzalo Díaz, *Moción de orden* de Lotty Rosenfeld, *Máquina Cóndor* de Damian Schopf y *Papeles ordinarios* de Juan Pablo Langlois (figura 7.97). Estos reconocimientos, unido a la labor de los medios de prensa y difusión, no lograron sacar a la instalación (arte) de su público habitual y especializado, situación que evidencia una falta de formación más que de información.



7.97

Juan Pablo Langlois (1936-2019)
Papeles ordinarios,
2005.
Instalación, papeles de diario, pegamento y pintura,
dimensiones variables;
La Factoría, Santiago, Chile.

Fuente imágenes: © Juan Pablo Langlois.

⁹⁶ El premio toma su nombre de la obra celebre del poeta chileno Vicente Huidobro titulada *Altazor*.

⁹⁷ Es importante mencionar que en Chile existe desde 1942 el Premio Nacional de Arte, actualmente Premio Nacional de Artes Plásticas, reconocimiento entregado por el Ministerio de Educación a artistas visuales de relevante trayectoria. Entre los premiados se encuentran artistas claves en el desarrollo de la instalación, como son Gonzalo Díaz (2003) y Alfredo Jaar (2013).

7.2.9. Internacionalización del arte chileno

Un aspecto importante que se consolidó durante este periodo fue la participación de los artistas chilenos en exposiciones y bienales internacionales. En este contexto hacemos mención del envío chileno a la II Bienal Internacional de Argentina (2002)⁹⁸, instancia apoyada por la Dirección de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores. Este envío se caracterizó por una presencia única de instalaciones, que en su diversidad buscaron atender al tema convocante de la bienal: “Globalización y Regionalismo” desde una mirada altamente politizada. En este contexto, Juan Castillo presentó la instalación *Propuesta de ocupación* (2002) un trabajo etnográfico que el artista realizó junto a pobladores de una zona periférica de Santiago. A partir de la pregunta: ¿Cuál es su sueño más importante?, Castillo elaboró una propuesta en la que se mezclaron recursos gráficos, audiovisuales y objetuales, con el fin de activar el espacio desde los sueños y relatos compartidos (figura 7.98).

Igualmente importante, fue la participación de Mónica Bengoa en la 52ª Bienal de Venecia, con la instalación *Algunos aspectos del color en general y del rojo y negro en particular* (2007) e Iván Navarro en la 53ª Bienal de Venecia con la instalación *Corredor de la muerte* (2006), instalación esta última compuesta por 13 puertas hechas en aluminio, espejos y neones de color que reproducen el espectro cromático. Mediante este trabajo, Navarro cita la obra *Spectrum V* (1969) del pintor Ellsworth Kelly, con el objetivo de transformar la bidimensionalidad de



7.98

Juna Castillo (n.1948)
Propuesta de ocupación
 2002.
 Instalación, video, fotografías, iluminación y
 pintura,
 dimensiones variables;
 Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires,
 Argentina.

Fuente imagen: Catálogo Presencia Chilena en la II
 Bienal Internacional de Artes de Buenos Aires
 (2002).

⁹⁸ El envío chileno a la bienal estuvo compuesto por los artistas Carlos Montes de Oca, Juan Castillo, Lotty Rosenfeld, Catalina Parra y Juan Downey.

Kelly en tridimensionalidad proyectada al infinito. A través de esta obra, el artista buscaba que el espectador se viera inmerso en una experiencia perceptual que apela a los ojos y al cuerpo (figura 7.99).



7.99

Iván Navarro (n.1972)
Corredor de la muerte,
2006-2009.

Instalación, neón, puertas de aluminio, espejos y electricidad, 124,4 x 231,1 x 35,5 cm.;
52º Bienal de Venecia, Venecia, Italia.

Fuente imágenes: <https://universes.art/es/bienal-venecia/2009/tour/chile/03-ivan-navarro>

Otra participación destacable del periodo fue la de Gonzalo Díaz en la *Documenta 12* de Kassel. En el contexto de esta exhibición, Díaz realizó expresamente la instalación *Eclipse* (2007)⁹⁹ una obra en la cual el espectador se confronta a un espacio en penumbra que es intervenido por un foco que marcaba una zona circular de luz proyectada sobre el muro opuesto (figura 7.100). Al acercarse, el espectador eclipsa el haz de luz con el cuerpo, logrando vislumbrar sobre una pequeña placa enmarcada el texto en alemán: “Vienes al corazón de Alemania solo para leer la palabra arte bajo tu propia sombra”.



7.100

Gonzalo Díaz (n.1947)
Eclipse,
2007.

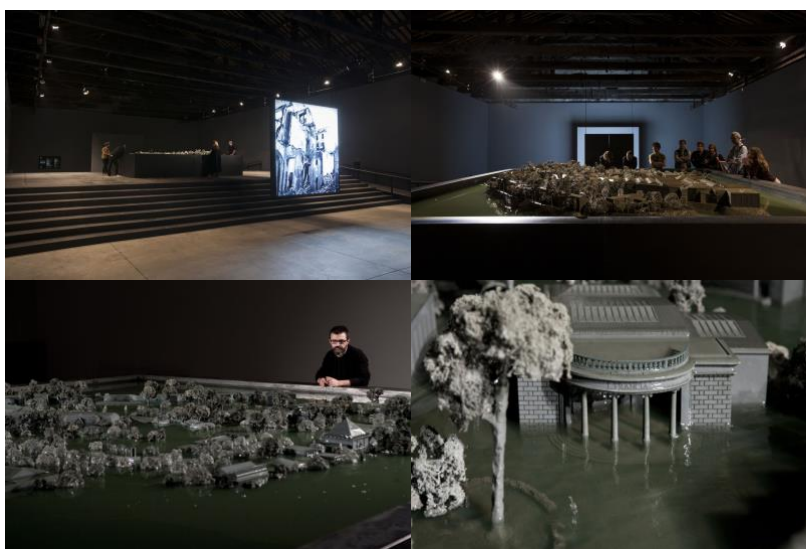
Instalación, foco de luz y texto, Dimensiones variables;
Staaliche Museen Kassel, Neue Galerie, Kassel,
Alemania.

Fuente imágenes:
© Archivo Gonzalo Díaz

⁹⁹ Gonzalo Díaz también presentó en la Documenta de Kassel la obra *Al Calor del Pensamiento* (1999), pieza facilitada para la muestra por la Colección DAROS de Zürich.

A partir de este enunciado, Díaz invita a reflexionar sobre la propia función social del arte en un contexto globalizado. Una reflexión que interpela al centro desde la sospecha de una lectura periférica y simbólica del quehacer artístico postvanguardista.

Otra participación importante fue la de Alfredo Jaar en la 55ª *Bienal de Venecia*, exposición en la cual el artista exhibió la instalación *Venezia, Venezia* (2013). La pieza se compone de una gran foto de Lucio Fontana entre los escombros de su taller, imagen que fue tomada en 1946 posterior a la guerra. Acto seguido el público cruza un puente metálico que los confronta con una estructura que contiene una pileta de agua verdosa de la cual emerge y se sumerge, cada tres minutos, una reproducción detallada de los veintiocho pabellones nacionales construidos en Giardini (figura 7.101).



7.101

Alfredo Jaar (n.1956)
Venezia, Venezia,
2013.

Instalación, caja de luz con transparencia en blanco y negro, 244 cm x 244 cm x 18 cm., depósito de metal, modelo del Giardini en resina a escala 1:60, sistema hidráulico, 100 cm x 500 cm x 500 cm; estructura de madera, metal, 100 cm x 1600 cm x 1400 cm.; Pabellón de Chile 55ª Bienal de Venecia, Venecia, Italia.

Fuente imágenes:
<http://www.liarumma.it/projects/venezia-venezia-2013/>
https://www.domusweb.it/es/arte/2013/06/24/alfredo_jaar_venicevenice.html

Estos pabellones representan un modelo expositivo anacrónico¹⁰⁰ que el propio Jaar propone replantear a la luz del nuevo escenario geopolítico.

Pese a los esfuerzos por reflotar la ciudad de Venecia, esta se hunde y con ellas la historia de la Bienal. A través de su gesto poético, Jaar nos invita a repensar el lugar del artista y su obra en un mundo globalizado. Al respecto el artista señala:

Hoy en día los artistas nacen en un lugar, estudian en otro y exponen todavía en otro. Los artistas como yo no son artistas de taller. Yo no creo obras sobre mi ciudad en mi estudio. Creo obras site-specific para el contexto en el que son expuestas. Así que ¿cuál es la nacionalidad de la obra?, ¿dónde está aquí Chile? La forma mental de los artistas actuales es ésta: creamos modelos para pensar el mundo más allá de las fronteras nacionales. (Mascheroni, 2013, párr. 12)

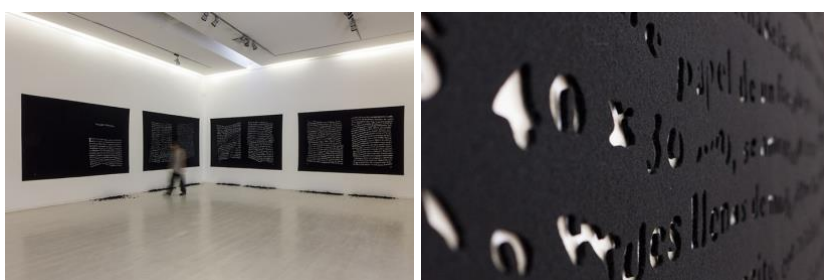
A partir de esta afirmación, entendemos la instalación en un mundo globalizado como una práctica situada que pone en diálogo los intereses reflexivos del artista y las particularidades del contexto de exhibición que acoge esa obra.

Dentro de la línea de internacionalización del arte chileno destacamos la participación de Mónica Bengoa en la *Feria de Arte Contemporáneo de Madrid ARCOS* (2014), a través de un proyecto individual representado por la Galería Isabel Aninat y apoyada por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Bengoa presentó en la feria la instalación *Still life / Style leaf* (2014), obra compuesta por cuatro piezas de fieltro de lana

¹⁰⁰ La primera versión de la Bienal se realizó en 1895. Durante las primeras décadas del siglo XX los países europeos comenzaron la construcción de sus pabellones: Bélgica (1907), Hungría (1909), Alemania (1909), Gran Bretaña (1909), Francia (1912) Países Bajos (1912), Rusia (1914) y España (1922).

negra sobre las cuales se troqueló a mano fragmentos del libro “Lo infraordinario” del autor francés Georges Perec. En relación al texto y a su autor Bengoa afirma que: «La presencia de este relato, que describe detalladamente todos los objetos presentes sobre su escritorio, tiene como objetivo constituirse en una otra “imagen” que permite la reflexión en torno a una observación exhaustiva de lo infraordinario.» (Bengoa, 2013, párr. 2).

A través del traspaso fotográfico al fieltro, la artista enfatiza la condición material de la descripción hecha por Perec, descripción cuyos restos textuales se acumulan a los pies de las páginas de fieltro (figura 7.102).



7.102

Mónica Bengoa (n.1969)
Still life / Style leaf,
2014.

Instalación, cuatro piezas de y 6.353 letras de fieltro de lana de negra, 184 x 290 cm. cada pieza de fieltro
Feria de Arte Contemporáneo de Madrid ARCO, Madrid, España.

Fuente imágenes: © Archivo Mónica Bengoa

A la luz de los hechos comentados, podemos afirmar que las políticas culturales implantadas por los gobiernos concertacionistas, durante este segundo milenio, han apuntado en gran medida a incrementar el rol del Estado en favor del desarrollo y promoción de las artes visuales. Por otro lado, los incentivos tributarios otorgados a privados para apoyar este ámbito, no lograron equiparar los aportes dados por el Estado. Al respecto podemos afirmar que el crecimiento experimentado por el sector empresarial durante el periodo, no se condijo con el apoyo brindado al desarrollo artístico-cultural del país.

7.2.10. Al pie de la letra

Como una manera de cerrar esta revisión del periodo nos detenemos en la instalación *Al pie de la letra* (2014)¹⁰¹, del artista Gonzalo Díaz (figura 7.103). La pieza fue emplazada en la planta baja de una casa residencial de Santiago convertida en galería¹⁰², en ella el artista instaló una estructura de madera que a modo de alzaprimas sostiene, de manera simbólica, las paredes de la vivienda. La pieza contempla un circuito de luces de neón que fueron instaladas en la parte inferior de esta estructura. Mediante esta obra Díaz dio cuenta de la ausencia y la necesidad de construir un nuevo relato que soporte las demandas sociales surgidas gradualmente a lo largo de este nuevo milenio.



7.103

Gonzalo Díaz (n.1947)
Al pie de la letra,
2014.

Instalación, madera y luces de neón, dimensiones variables;
Galería Local Arte Contemporáneo, Santiago, Chile.

Fuente imagen: © Gonzalo Díaz.

¹⁰¹ La obra es una nueva versión de la instalación presentada el año 1999 en el marco de la Bienal de Mercosur, Porto Alegre.

¹⁰² Local Arte Contemporáneo es una galería independiente surgida el año 2011 y dirigida por los artistas Javier González Pesce y Ignacio Murua.

Dicha reflexión nos permite pensar, desde una mirada actual, que el desarrollo de la instalación (arte) durante este periodo evidenció una despolitización de su discurso. Esta situación se manifestó a través de una práctica que puso de relieve problemas estético-formales que validaron la autonomía discursiva de este género y sus desplazamientos.

Igualmente, es importante recalcar que este espíritu de evasión, que manifestó la escena local frente a la contingencia político-social, se hizo eco de un interés de los artistas de participar en la escena internacional a partir de una obra cuyo discurso se globaliza. Paralelamente el vínculo entre arte y política, durante este periodo, vive del legado de obras y discursos canonizados que comienzan gradualmente a ser tensionados y actualizados a partir de nuevas demandas sociales que ponen en evidencia la crisis del modelo político y económico imperante en el país. El movimiento estudiantil, la crisis medio ambiental, las demandas mapuches y las reivindicaciones feministas, problemáticas que tuvieron que esperar algunos años para ser asumidas por la escena artística local.

Al finalizar esta extensa revisión, podemos constatar la consolidación de la instalación (arte) como medio de producción y reflexión entre los artistas jóvenes del periodo, situación que marcó un nuevo impulso para este medio. En este punto, es importante destacar la internacionalización de esta práctica a través de exposiciones y bienales, situación que contrastó con un desarrollo disímil de ella a lo largo del país. En este sentido podemos afirmar que pese a los apoyos otorgados por la institucionalidad cultural y al surgimiento de escenas regionales, el centralismo capitalino siguió marcando el desarrollo del arte contemporáneo y por ende el de la instalación (arte).

7.3. La globalización de la instalación (arte): análisis de casos

La globalización como fenómeno dinámico de intercambio surge en el marco de la expansión del modelo capitalista y como respuesta al desarrollo tecnológico y al impacto de los medios de comunicación masiva. Bajo este escenario y desde el campo de la cultura cobran vigencia términos como multiculturalidad, hibridación, interconectividad, integración y territorialidad entre otras; nociones que nos llevan a entender la relación tensionada que se genera entre lo local y lo mundial¹⁰³. Esta revolución informática generó procesos bidireccionales de asimilación y fusión que sin lugar a dudas han impactado en nuestro modo de entender y vincularnos a esta nueva realidad; una realidad donde las distancias físicas se reducen y la información se acrecienta en respuesta al acceso libre a las redes. En este sentido tanto las redes sociales, como las comunidades virtuales han modificado nuestra forma de participar del campo cultural desde los lineamientos que nos propone la cibercultura.

A la luz de este nuevo contexto globalizado, las artes visuales en Chile experimentaron un nuevo desarrollo que se valió de los beneficios generados por las nuevas tecnologías e instancias de circulación.

La globalización a nivel local posibilitó el surgimiento de un artista versátil y autónomo (productor, curador, gestor, teórico o investigador) que responde a los desafíos de este nuevo milenio a partir de un trabajo que pone de relieve la coautoría, los procesos interactivos, las prácticas relacionales y el trabajo en red. En vista de lo expuesto, podemos evidenciar acciones

¹⁰³ Esta tensión fue prevista por el sociólogo canadiense Marshall McLuhan quien acuñó en su libro *The Gutenberg Galaxy* (1962) la celebre expresión “aldea global”.

dinámicas que apuntaron no solo a los procesos de circulación e inscripción de la obra, sino también al fortalecimiento de las nuevas escenas regionales surgidas durante este periodo.

La instalación (arte) en Chile en este contexto globalizado se nutrió de las corrientes artísticas internacionales (neoconceptuales y postminimalistas) y de las discusiones teóricas vinculadas a estas corrientes. Asimismo, esta práctica asumió un protagonismo durante estas décadas, situación que se evidenció en las programaciones de museos y galerías, así como en espacios alternativos de autogestión. En este punto se hace relevante mencionar el incremento de los apoyos económicos emanados desde el estado a través de fondos concursables, situación que incidió en los niveles de producción y difusión de las obras. La instalación, en este sentido, se transformó en un medio flexible que respondió no solo a las búsquedas investigativas, sino también al afán de inserción de los artistas jóvenes en la escena local e internacional.

De la misma manera, esta práctica se hizo cargo de una discursividad donde primaron reflexiones en torno a los deslindes disciplinares, los sistemas de información y las nuevas tecnologías, al espacio cotidiano y el contexto político actual, entre otras temáticas.

En concordancia con el inicio de este nuevo milenio y en atención a los procesos de globalización experimentados en el país, proponemos examinar la instalación (arte) durante el periodo y a partir de tres casos de estudios, casos que serán revisados a la luz de las siguientes categorías: lo cotidiano, lo interactivo y lo archivístico. Las nociones aquí presentadas atienden a ciertos intereses formales y reflexivos presentes en la producción visual del periodo en estudio.

7.3.1. Lo Cotidiano

A primera vista, lo cotidiano (Del lat. *quotidiānus*, de *quotidie* 'diariamente'.) da cuenta de aquello que es habitual, de aquello: «[...]que pasa todos los días [de aquello] que pasa cuando no pasa nada.» (Giannini, 1987, págs. 28-28). Este acontecer ritual y banal de lo cotidiano puede ser alterado producto de situaciones inesperadas que irrumpen en el cotidiano generando incertidumbre y miedo. Ante estas situaciones extraordinarias e inhabituales, el filósofo francés Bruce Bégout afirma que el ser humano cotidianiza lo cotidiano, lo vuelve un relato rutinario: «[...]porque debe disimular el miedo originario frente a la contingencia e indeterminación del mundo.» (Trujillo & Mena, 2011, pág. 232). En atención a la cita, podemos afirmar que las rutinas nos aseguran un grado de certeza frente a las incertezas de nuestra existencia.

A principios de los años setenta el escritor francés Georges Perec (1936-1982) publicó su ensayo *¿Aproximaciones a qué?*¹⁰⁴, texto que abordó lo cotidiano a la luz de lo que definió como infraordinario¹⁰⁵. Dicho término alude a aquello que el autor identificó como endótico en oposición a lo exótico y extraordinario. En atención a este punto Perec nos señala:

De lo que se trata es de interrogar al ladrillo, al cemento, al vidrio, a nuestros modales en la mesa, a nuestros utensilios, a nuestras herramientas, a nuestras agendas, a nuestros ritmos. Interrogar a lo que parecería habernos dejado de sorprender para siempre. (2008, pág. 24).

¹⁰⁴ El ensayo fue publicado por primera vez en la revista *Cause commune* en París el año 1973, posteriormente fue reeditado el año 1989 como parte de libro póstumo *L'Infra-ordinaire*.

¹⁰⁵ La Real Academia de la Lengua no considera este término, sin embargo, podemos inferir que etimológicamente la palabra alude a aquello que se encuentra por debajo de lo que nos es común y habitual.

El autor propone interrogar lo habitual desde una mirada atenta y curiosa que devela lo que comúnmente no percibimos como tal: un aroma un objeto, el ritmo al caminar o el sonido de un papel. Leer el presente desde lo infraordinario se transformó en una de las máximas en los textos de Perec¹⁰⁶, máxima que: «Cuestionó lo cotidiano a la vez que permitió que lo cotidiano nos cuestionara: lo usó como medio para recordar lo que quería recordar, reflexionar sobre lo que quería reflexionar.» (Sánchez M. & Zanella,, 2018, pág. 19)

Asimismo, podemos indicar que este cuestionamiento de lo cotidiano ha sido una constante en el campo de las artes visuales a partir de la segunda mitad del siglo XX. Bajo esta premisa se destacan las piezas de Fluxus y las derivas situacionistas, dos claros ejemplos de lo que se entendió como una reinención crítica del cotidiano.

Ante esta premisa, es posible pesquisar obras que abordan lo cotidiano desde situaciones y objetos infraordinarios que evidencian su transitoriedad. Es el caso de los videos realizados por la artista Sam Taylor-Wood, trabajos que citan el género de la *vanitas* con el objetivo de abordar la temporalidad mediante el proceso de descomposición de un conjunto de frutas y animales. En conformidad a lo expuesto y en concordancia con el contexto que nos convoca, se hace pertinente el análisis de la instalación *Some Aspects of color in general and red and black in particular* (2007) de la artista visual Mónica Bengoa. Sobre la base de esta obra y sus antecedentes nos proponemos abordar lo cotidiano bajo la lupa de lo infraordinario.

¹⁰⁶ Ciertos textos de Perec tratan sobre temas como: *El inventario de alimentos consumidos por el autor durante un año* (1974) o *La descripción detallada de su escritorio de trabajo* (1981).

7.3.1.1. Mónica Bengoa: Some aspects of color in general and red and black in particular (2007)

Lo obra de Mónica de Bengoa surge vinculada a su formación en el campo del grabado y a su interés por la fotografía como medio de experimentación y aproximación al espacio cotidiano. En este sentido podemos afirmar que el espacio cotidiano en la obra de Bengoa es un pretexto para investigar los límites de lo que Joan Fontcuberta denominó *postfotografía*¹⁰⁷, límites desde los cuales la artista explora los procesos de transferencia material de la fotografía y su emplazamiento en el espacio.

En el año 2001, Bengoa realizó la instalación mural *Sobrevigilancia* (2001) obra exhibida en la Galería Animal y que es el resultado de sus investigaciones en torno al registro fotográfico de espacios domésticos¹⁰⁸, registro que se hizo cargo de lo extraordinario. La pieza surge del registro realizado por Bengoa de un lavatorio existente en el baño de su casa. Dicha imagen fue transferida, alterando su escala y cromatismo, a un muro de la galería mediante flores de cardo teñidas en matices de verde, que asumieron la condición de pixel. La nueva materialidad dada a esta imagen incrementó la condición táctil y expresiva de esta, propiciando en el espectador una experiencia sensorial a gran escala (figura 7.104).

Otra obra que da continuidad a este trabajo fue *Persistencia y Variación* (2004) pieza exhibida en la IV Biennale Internationale de la Photographie et des Arts Visuels de Liège.



7.104

Mónica Bengoa (n.1969)
Sobrevigilancia,
2001.
Instalación mural, 9.160 flores de cardo teñidas,
445 x 1.178 cm.;
Galería Animal, Santiago, Chile.

Fuente imágenes: © Mónica Bengoa.

¹⁰⁷ El término postfotografía alude una nueva forma de entender la fotografía en un mundo globalizado donde la irrupción de las tecnologías digitales, acceso a internet y la sobresaturación de imágenes pusieron en tensión los modos de entender y hacer fotografía.

¹⁰⁸ Entre los años 2001-2003 Mónica Bengoa realizó la serie *En vigilia*, trabajo a partir del cual la artista registró diariamente las acciones cotidianas realizadas por sus hijos en el baño (lavarse los dientes y las manos). Mediante esta serie Bengoa centró su interés en aquellos espacios domésticos en los cuales acontecen actos respetivos y rutinarios.

Esta nueva instalación mural se sirvió de una fotografía, que producto de su perspectiva monumentalizó los objetos presentes en el baño de la artista (basurero, inodoro y bañera). La imagen volvió a ser construida con flores de cardos teñidas en igual gama de matices (Figura 7.105). Es importante destacar que esta pieza se dispuso sobre un panel, situación que impidió que el trabajo interactuara directamente con la escala del lugar, reduciendo su impacto visual.

Las traducciones cromáticas realizadas por la artista responden a las cualidades de la propia imagen digital, no así a las cualidades del objeto original. En este sentido sus investigaciones cromáticas y materiales ponen de relieve la forma por sobre el contenido evidenciando un tipo de instalación de carácter formalista.

Ciertamente el trabajo de la artista se amplía y profundiza con la realización de la instalación *Some aspects of color in general and red and black in particular*¹⁰⁹ (2007) pieza exhibida en la 52ª Bienal de Venecia¹¹⁰. La obra estaba compuesta de cuatro paneles y realizada con 28.0000 flores de cardos teñidas a partir de una síntesis cromática que contempló doce matices de rojos y diez matices de negro-gris. El placer sensorial generado por la materialidad de la pieza contrastó con el poder inquietante de los insectos representados. A través de esta pieza Bengoa, abordó la macrofotografía de insectos como modo de aproximación objetivo a la naturaleza. Mediante este género fotográfico, la



7.105

Mónica Bengoa (n.1969)
Persistencia y variación,
 2004.
 Instalación mural, 7000 flores de cardo teñidas,
 400 x 1.000 cm.;
 Musée d'Art Moderne et Art Contemporain,
 Liège, Bélgica.

Fuente imagen:
<http://monicabengoa.cl/obra/persistance-deflection/>

¹⁰⁹ El título hace referencia al último texto de Donald Judd publicado en 1994 en la revista ArtForum. El ensayo aborda las problemáticas de color en relación al espacio, a partir de una reflexión centrada en su obra y en la de otros artistas.

¹¹⁰ La participación de Mónica Bengoa en la bienal contó con el apoyo del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y fue presentada en el Pabellón Latinoamericano bajo la curaduría de la historiadora del arte argentina Irma Arestizábal.

artista atendió a aquellos detalles que nuestro ojo no percibe, acción que pone de relieve lo micro de una existencia mínima mediante una propuesta que magnifica lo infraordinario. En conformidad a esta lectura podemos afirmar que estamos en presencia de una instalación donde prevalece lo formal en tanto operación material y objetual que eclipsa el supuesto discursivo de la obra. Esta característica se transforma en un sello para ciertas instalaciones del periodo donde: «[...]la dimensión objetual y material del arte desplaza el protagonismo narrativo del “contenido” a favor de una reflexión sobre el arte mismo, considerando como proceso material de producción.» (Rojas, 2008, pág. 213). La instalación de Mónica Bengoa en Venecia pone en discusión no solo su interés por lo ínfimo e insignificante sino también por un tipo de discurso donde lo local deja paso a lo global. Bajo este contexto, su instalación pone en valor una reflexión de carácter estético-formalista sustentada en lecturas desterritorializadas, a las que el espectador se enfrenta desprejuiciadamente (figura 7.106).



7.106

Mónica Bengoa (n.1969)
Algunos aspectos del color en general y del rojo y negro en particular.
2007.
Instalación mural, cardos teñidos, 450 x 650 x 600;
52ª Bienal de Venecia, Palazzo Zenobio, Venecia, Italia.

Fuente imagen: © Archivo Mónica Bengoa

7.3.2. Lo Interactivo

La globalización ha permitido el surgimiento de las tecnologías de la comunicación y la información, y con ello la aparición de lo interactivo. En atención a este nuevo escenario, podemos señalar que lo interactivo se entiende como un fenómeno de interacción recíproca y virtual entre máquinas y personas. Al respecto, la historiadora del arte alemana Söke Dinkla afirma que lo interactivo, en el campo del arte apunta a: «una denominación específica para trabajos asistidos por ordenador en los que tiene lugar una interacción entre sistema informático digital y usuario.» (Frieling, 2009, pág. 143). Un usuario que a partir de esta interacción se transforma en coautor de una obra que responde a declaratoria barthiana «la muerte del autor» y la sentencia benjaminiana «artistas como productor». De esta forma el artista emerge como productor de experiencias compartidas y comprometidas con el contexto.

Si pensamos en los antecedentes de lo interactivo, debemos remitirnos a las experiencias participativas (*happenings* y *environment*) surgidas en los años sesenta. En base a estas prácticas, se buscó potenciar el rol activo del espectador en el marco de una experiencia que potenció las lecturas abiertas.

A estas obras interactivas de carácter analógico se sobrepusieron trabajos que comenzaron a incorporar sistemas electrónicos e informáticos que marcaron los inicios del arte medial¹¹¹. Bajo este contexto destacamos las obras *Videoplace* (1975) de Myron Krueger, y *Legible City* (1989) de Jeffrey Shaw, entre otras.

Durante la década de los noventa, las prácticas interactivas

¹¹¹El arte medial hace alusión a aquellas prácticas artísticas que incorporan el uso de nuevas tecnologías y los medios de comunicación para la creación de una obra que puede incorporar elementos o sistemas de carácter digital, electrónico, interactivo o generativo, entre otros.

incorporaron paulatinamente el uso de entornos de realidad virtual. Una de las primeras instalaciones creadas a partir de esta tecnología fue *Home of the Brain* (1992) de los artistas Monika Fleischmann y Wolfgang Strauss. Igualmente importante fue el diseño de la interfaz que potencia la interacción del espectador. Es el caso de *Breath* (1992-1993) de Ulrike Gabriel, una pieza en la que la respiración del espectador activa el espacio a través de imágenes y sonidos. En último término, no podemos dejar de mencionar el uso de internet como herramienta de generación de experiencias interactivas. En este ámbito, destacamos la obra *Telegarden* (1996) del artista Ken Goldberg, una pieza que permitía a los internautas participar del cuidado de un jardín a través de la red y de un dispositivo robótico.

En atención a los ejemplos señalados se hace pertinente vincular lo interactivo al ámbito del arte generativo¹¹², en tanto espacio de desarrollo creativo y reflexivo que intenta superar las brechas existentes entre arte, ciencia y tecnologías.

Asimismo, es interesante pensar lo interactivo en relación a su capacidad dialógica, entendiendo por esta la capacidad de las obras de generar relaciones intersubjetivas que ponen de relieve la contingencia y la indeterminación.

En respuesta a esta revisión de lo interactivo, planteamos examinar la instalación *Máquina de Coser* (2009) del artista visual Demian Schopf. A partir de una revisión de los antecedentes de esta obra, buscamos comprender el nuevo rol del espectador frente a la incursión de lo interactivo, bajo las lógicas de una instalación generativa de carácter dialógico.

¹¹² Se entiende por arte generativo a aquellas prácticas donde el artista crea, a partir de un conjunto de algoritmos, un sistema autónomo e independiente que se vale principalmente de programas y dispositivos computacionales para su ejecución.

7.3.2.1. Demian Schopf: Máquina de Coser (2009)

El año 2002 Demian Schopf inició una beca de posgrado en Kunsthochschule für Medien KHM de Colonia, lugar donde conoció el trabajo del teórico de los medios alemán Siegfried Zielinski (n.1951), experiencia que sin lugar a dudas influyó en el trabajo posterior del artista. Igualmente, destacable fue la influencia recibida por Schopf del proyecto *Poetry Machine* (2001-2019)¹¹³ del artista y filósofo alemán David Link (n.1971) a quien conoció en su estadía en la KHM. A partir de estas influencias y de su estadía en Alemania, el artista comienza a investigar problemas ligados al campo de la inteligencia artificial, lo interactivo y las prácticas de arte generativo. En este sentido, sus instalaciones se resisten a ser categorizadas, sin embargo, ellas apelan a un carácter interactivo estrechamente vinculado a prácticas dialógicas.

El año 2006 y en marco de la convocatoria realizada por la Galería Gabriela Mistral, Demian Schopf presentó su instalación *Máquina Cóndor*¹¹⁴ (figura 7.107). Esta obra se fundamentó en una estructura generativa y relacional a través de la cual el artista generó un cuerpo textual de carácter poético que se nutría de la contingencia y de los saberes enciclopédicos:

La obra es un sistema de textos autogenerados en base a variaciones que se producen en los sitios de los principales periódicos de la prensa internacional. El programa examina términos relativos a la guerra y la economía, y utiliza esta materia prima, siempre



7.107

Demian Schopf (n.1975)
Máquina Cóndor,
2006.

Instalación (sala1), estructura de andamios, doce
televisores de 14 pulgadas usados, 110 x 250 x 360 cm.
Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile.

Fuente imágenes:
© Archivo Demian Schopf

¹¹³ *Poetry Machine* (2001-2019) es una instalación interactiva a partir de la cual se crean textos autónomos basados en redes semánticas que interactúan con los textos que el propio público crea.

¹¹⁴ El artista toma el nombre de la Operación Cóndor, una acción militar cuyo objetivo fue eliminar a los opositores de izquierda que amenazaban la estabilidad de los regímenes dictatoriales instalados en Sudamérica.

cambiante, para activar un motor de escritura que funcione -según un algoritmo sintáctico predeterminado- con palabras que provienen del mundo de la medicina, la cirugía, la anatomía [...] (Lara, 2008, pág. 91)

Schopf asumió como algoritmo sintáctico un soneto del poeta barroco español Luis de Góngora¹¹⁵, el cual le sirvió como estructura para estos versos autogenerados, que se reproducen a partir de dispositivos tecnológicos (televisores en desuso, paneles alfanuméricos e impresora de formulario continuo) instalados en los espacios de la galería¹¹⁶. Estos dispositivos son organizados sobre andamios metálicos que no solo monumentalizaron la complejidad de esta estructura, sino también dejaron en evidencia su funcionamiento (figura 7.108).



7.108

Demian Schopf (n.1975)
Máquina Cóndor,
2006.

Instalación (sala 2), estructura de andamios, 90 televisores de 5,5 pulgadas desmantelados, impresora de formulario continuo Oki 320, tres paneles alfanuméricos LED, servidor, componentes de PC y monitor de 19 pulgadas, 110 x 250 x 360 cm.;
Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile.

Fuente imagen:
© Archivo Demian Schopf

En el marco de la Primera Trienal de Chile¹¹⁷, Schopf exhibió la instalación *Máquina de Coser*¹¹⁸, obra que acentuó la relación dialógica entre la obra y el espectador. En atención a este interés Schopf creó una nueva estructura generativa que en esta ocasión

¹¹⁵ El soneto aludido corresponde al identificado como *De la Ambición Humana*, escrito por el poeta el año 1623.

¹¹⁶ La instalación contempló la difusión simultánea de estos textos en una pantalla publicitaria ubicada en el centro de Santiago y en una página web creada con motivo de la muestra.

¹¹⁷ Esta exposición fue parte de las actividades de celebración del bicentenario del país y se desarrolló en el Museo de Arte Contemporáneo, sede Quinta Normal.

¹¹⁸ El artista cita la emblemática frase de Lautréamont: “Tan hermoso como el encuentro casual de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de operaciones.”

se organizó a partir de un chat que buscó implicar la participación directa del público. Este chat poseía una base de datos predefinida a partir de fuentes literarias (escritos de Marx, Freud, Nietzsche y la Biblia) y fuentes noticiosas (periódicos y blog). El espectador formula preguntas a la máquina a partir de las fuentes descritas por medio de un monitor y un teclado dispuesto en la sala. El sistema diseñado responde a partir de un motor de búsqueda que consideró las palabras claves presentes en la pregunta. La conversación sincrónica se visualizaba en un segundo monitor e imprimía mediante una impresora de formulario continuo. Asimismo, ciertas palabras de esta conversación fueron grabadas-cosidas por la propia máquina de coser a través de una cinta de papel.

Mediante este diagrama de funcionamiento, la instalación se transformó en un dispositivo dinámico que integró y operacionalizó las fuentes a la luz de un interfaz ilustrado y contingente. Bajo estos preceptos *Máquina de Coser* emerge como una acción cíclica que acontece en un espacio relacional regido por un principio recíproco de causa-efecto (figura 7.109).



7.109

Demian Schopf (n.1975)
Máquina de Coser,
2009.

Instalación, dos monitores, un computador, impresora de formulario continuo, máquina de coser y estructura de andamios,
110 x 250 x 150 cm.;
Museo de Arte Contemporáneo, sede Quinta Normal, Santiago, Chile.

Fuente imágenes: © Archivo Demian Schopf

7.3.3. Lo Archivístico

Lo archivístico responde a la adjetivación de la noción de archivo; concepto que a su vez se define como un: «conjunto ordenado de documentos que una persona, una sociedad, una institución, etc., producen en el ejercicio de sus funciones o actividades.» (Real Academia Española, 2014). Por su parte la archivología: «es una ciencia social que trata o estudia los archivos como continente y como contenido, cuya finalidad reside en facilitar una metodología adecuada para auxiliar a las ciencias y a la sociedad.» (Jordán, 2003, pág. 30).

En su gran mayoría los archivos están compuestos por: documentos escritos, fotografías, ilustraciones, imágenes en movimiento y registros de sonido, material que es actualmente almacenado en formato digital y análogo. Del mismo modo debemos mencionar que dependiendo del tipo de archivos estos son conservados por entidades de carácter público o privado.

En el campo de las artes visuales el archivo ha estado vinculado a los modos en que los artistas investigan sobre sus propios procesos de obra. Al respecto, la curadora alemana Regina Schultz-Möller señala:

Los artistas coleccionan y archivan según les indican ciertos aspectos de su profesión: se concentran en ámbitos y objetos que despiertan su curiosidad, que les fascinan o que son los adecuados a las tareas de “investigación” que ellos mismos se proponen. (2009, pág. 14).

Igualmente, debemos mencionar cómo las prácticas del archivo se han transformado, desde mediados del siglo pasado, en estrategias de producción y exhibición de obras. En atención a este punto, se hace interesante mencionar las vitrinas con objetos

encontrados de Joseph Beuys o las cajas metálicas apiladas e identificadas con fotografías de obituarios de Christian Boltanski, entre otros ejemplos. Mediante estas estrategias «los artistas citan archivos sin tener que atender a su contenido. El material mismo es valorado por su presentación en cajas, marcos y vitrinas.» (Schultz-Möller, 2009, pág. 14).

A finales de los noventa, la escena artística comenzó a experimentar lo que se denominó “giro archivístico” una tendencia del arte contemporáneo que no solo buscó apelar a una estrategia formal de producción, sino también proponer un modelo de reflexión crítico en torno al uso de este recurso en un contexto globalizado. A partir de esto último surge la idea de entender el uso del archivo bajo la lógica de un contra discurso. Al respecto la historiadora del arte Andrea Giunta señala: «La creación de un contra archivo visual involucra la investigación de aquello que no puede ser representado. [...] Son archivos que se vinculan a un programa utópico, a saber, develar lo encubierto, convertir los documentos en monumentos de la historia.» (Giunta, 2010, págs. 28-29). Es el caso de la instalación *Libros adquiridos ilegalmente de propiedad judía* (2017) de la artista alemana María Eichhorn. Mediante documentos, fotografías y una monumental estantería repleta de libros, la artista reflexiona sobre la historia a la luz de la restitución simbólica de bienes confiscados por el régimen nazi. En síntesis, podemos afirmar que lo archivístico, en tanto categoría, nos permite entender ciertas instalaciones del periodo que se valen de los archivos como fuente de reflexión y estrategia de producción. Dicha situación queda claramente ejemplificada en la instalación de Voluspa Jarpa *Historia de Aprendizaje* (2014), obra que a continuación analizaremos.

7.3.3.1. Voluspa Jarpa: Historias de Aprendizaje (2014)

La producción visual de Voluspa Jarpa durante esta década ha experimentado un vuelco que la ha llevado a romper la frontalidad del cuadro con el objetivo de incursionar en el espacio. Esta incursión se materializó a través de una práctica que se cruzó con la historia política del país, el archivo y la instalación. Bajo estas premisas surgió un trabajo investigativo que se valió de los archivos desclasificados de la Agencia Central de Inteligencia de Estados Unidos CIA¹¹⁹, sobre las dictaduras del Cono Sur. Este hecho le permitió releer la historia local y latinoamericana desde la elaboración de un contra-archivo que pone en escena lo silenciado.

Una de las primeras instalaciones realizadas por la artista en torno a este tema fue *Biblioteca de la No-Historia de Chile* (2010) pieza exhibida en el Kunstmuseum Bern en Suiza¹²⁰ y que contempló la construcción de una estantería en la cual Jarpa dispuso un conjunto de libros editados a partir de 10.000 archivos de la CIA que fueron reclasificados considerando criterios relacionados con lo informado y censurado (figura 7.110). A través de esta estrategia editorial, Jarpa buscó releer fragmentaria y subjetivamente estos hechos a partir de la complicidad de un espectador/lector. En este contexto hablar de *No-historia* de Chile es pensar una historia no contada que



7.110

Voluspa Jarpa (n.1971)

Biblioteca de la No - Historia de Chile.

2010.

Instalación, edición de 6 libros para llevar y estantería,
dimensiones variables;
Kunstmuseum Bern, Berna, Suiza.

Fuente imagen:

<http://www.dislocacion.cl/art-jarpa-es.php>

¹¹⁹ Con la detención de Augusto Pinochet en Londres en 1998, se inició una campaña de presión hacia el gobierno de Bill Clinton que tenía como objetivo impulsar la desclasificación de documentos vinculados a la intervención norteamericana en Chile, iniciativa que llevó el nombre de "Proyecto de desclasificación de Chile". Entre 1999 y 2000 se liberaron alrededor de 23.000 documentos pertenecientes a la Secretaría de Estado y a la Agencia Central de Inteligencia de Estados Unidos (CIA). Los documentos recogían un periodo que va desde 1969 hasta 1990, estos documentos se encuentran actualmente en la página web del Departamento de Estado, bajo la nominación de Acta de Libertad de Información (Freedom of Information Act FOIA).

¹²⁰ Esta obra fue parte de la exposición colectiva *Dislocación* (2011), muestra curada por la artista visual Ingrid Wildi. La primera versión de este trabajo fue exhibida en las dependencias de la Librería Ulises, en el centro de Santiago.

vuelve a su lugar de origen reviviendo el trauma y dolor de un periodo oscuro en la historia del país.

La internacionalización de este proyecto llevó a Voluspa Jarpa a realizar nuevas versiones de esta instalación, las que fueron exhibidas en 8ª Bienal del Mercosur (2011) y 12ª Bienal de Estambul (2011). En el marco de esta última bienal, la artista presentó una gran repisa horizontal con 200 libros, que se hizo parte de la arquitectura del lugar: motivando lecturas fugaces, de hechos locales y vistos bajo un contexto global (figura 7.111).



7.111

Voluspa Jarpa (n.1971)
Biblioteca de la No - Historia,
2011.

Instalación, libros editados para llevar y estantería,
dimensiones variables;
12ª Bienal de Estambul, Turquía.

Fuente imagen:
<https://www.mor-charpentier.com/es/artist/voluspa-jarpa/>

La imagen ausente y la palabra censurada se transforman en conceptos claves para comprender el trauma y dolor vividos por el país y el continente.

La incidencia de la CIA en el continente durante la década de los sesenta, llevó a la artista a ampliar su investigación incorporando nuevos escenarios y hechos que develan la influencia de la política norteamericana en Latinoamérica y su lucha anticomunista. En respuesta a este contexto, Jarpa creó la instalación *Litempo* (2013), pieza presentada en el marco de la feria de arte Zona Maco, México Arte Contemporáneo¹²¹. Esta pieza tomó como referencia los archivos sobre la red de espías mexicanos financiada por la CIA durante la década de los

¹²¹ Voluspa Jarpa participó en esta feria de arte representada por la galería francesa Mor Charentier. Importante de destacar fue la presencia por primera vez de la galería local Patricia Ready, espacio cuya participación contó con el apoyo estatal ProChile, organismo dependiente del Ministerio de Relaciones Exteriores

sesenta y conocida por el criptónimo Litempo¹²². Esta red ejerció una gran influencia en los gobiernos mexicanos del periodo, situación que quedó de manifiesto en el rol jugado por la red en el contexto del movimiento estudiantil de 1968 y la matanza en la plaza Tlatelolco. La artista reconstruyó arquitectónicamente estos archivos elaborando un cuerpo rizomático que inunda el espacio con relatos tachados que hacen visible aquello que la historia política latinoamericana ha invisibilizado (figura 7.112). Lo tachado/censurado en estos archivos asume la condición de lo reprimido en la narración histórica. Al respecto Voluspa Jarpa señala:

Para salir de su condición de secreto [el archivo], en algunos casos debe ser tachado. Esa tachadura está clasificada porque no es que se tache cualquier cosa, sino que se tachan elementos que pueden ser comprometedores en varios niveles con el presente de esa historia. (Battiti, 2017, párr. 10)

Sin lugar a duda, lo tacha no solo compromete la verdad de la historia oficial, sino que también evidencia, como dice Jarpa: “la condición histórica de la historia”, en tanto que reprime aquello que la compromete, aquello que deja entrever el propio trauma que esconde.

En el año 2014 Voluspa Jarpa representó a Chile en la 31ª Bienal de São Paulo¹²³ con la instalación *Historias de*

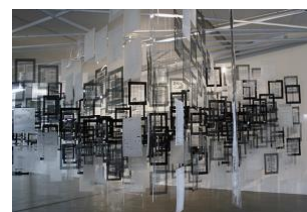


7.112

Voluspa Jarpa (n.1971)
Litempo,
2013.

Instalación, paneles de acrílico cortado con láser,
dimensiones variables;
Zona Maco Sur, Ciudad de México, México.

Fuente imagen:
<https://diegorodriguezperez.wixsite.com/asistente>



7.113

Voluspa Jarpa (n.1971)
Historia de Aprendizajes,

Instalación, paneles de acrílico cortado con láser e
hilo nylon, dimensiones variables;
31ª Bienal de Sao Paulo, Pabellón Cicillo
Matarazzo, Sao Paulo, Brasil.

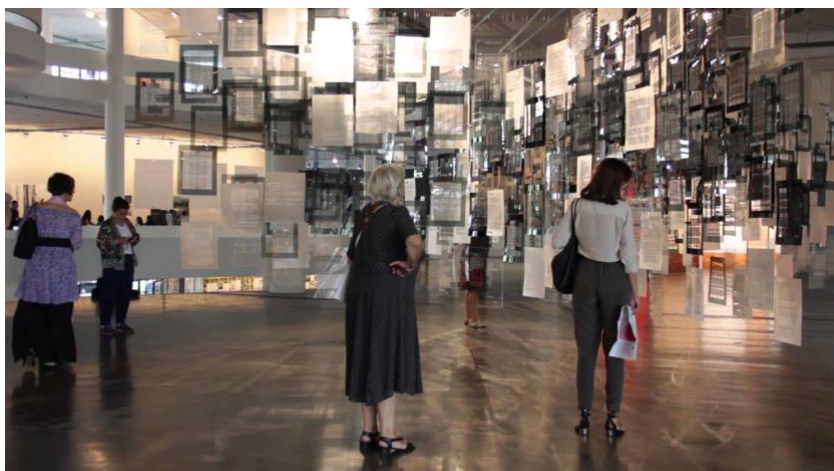
Fuente imagen: © Archivo Voluspa Jarpa

¹²² Esta red operó entre 1960 - 1969 a cargo del oficial de la CIA Winston Scott. La sigla LI hacía relación al código dado por la CIA a las operaciones de espionajes ejecutadas en México y el termino *tempo*, en alusión a la velocidad con que sucede una acción.

¹²³ Esta versión de la bienal estuvo a cargo del curador británico Charles Esche y bajo el rótulo *Cómo (...) acerca de cosas que no existen*. El eje curatorial de esta versión giro en torno a la noción de proyecto, en tanto proceso abierto de intercambio, donde prima el trabajo colaborativo y transdisciplinario, a la luz de problemáticas como: identidad, sexualidad y trascendencia.

Aprendizaje (2014). En esta ocasión la artista trabajó con 520 nuevos archivos desclasificados de la CIA, vinculados al golpe y dictadura militar brasileña. La pieza se compuso de paneles de acrílicos cortados con laser que reproducen los documentos. Estos son colgados desde el techo de la sala a partir de hilos de nylon, generando una estructura laberíntica y translúcida, que se hizo parte de la arquitectura del edificio (figura 7.113).

A través de la escenificación de estos documentos, la artista confrontó fuentes y contextos, interpelando al espectador a realizar una lectura crítica de esta intervención norteamericana. Dicha intervención vulneró nuestra soberanía en pro de la defensa de las libertades y la democracia (figura 7.114).



7.114

Voluspa Jarpa (n.1971)
Historias de Aprendizajes.
Instalación, paneles de acrílico cortado con laser e hilo nylon,
dimensiones variables;
31° Bienal de Sao Paulo, Pabellón Cicillo Matarazzo, Sao Paulo, Brasil.

Fuente imagen:
© Archivo Voluspa Jarpa



8. CONCLUSIONES

Fernando Prats (n.1967)
Instrumento de redención, Capilla VII,
1997.
Instalación, confesionario, madera y cera,
357 x 24 x 22 cm.;
Iglesia de Nuestra Señora de la Divina Providencia, Santiago, Chile.

Fuente imagen:
© Archivo Fernando Prats.

8.1. Síntesis conclusiva

Iniciamos esta síntesis conclusiva constatando, en primer lugar, los aportes del marco conceptual e histórico propuesto para este estudio. Acto seguido, desarrollaremos una síntesis de los planteamientos principales con el fin de dar a conocer las conclusiones a la luz de los objetivos formulados. Finalmente, cerraremos el apartado señalando las limitaciones y proyecciones emanadas de la presente investigación.

Mediante este trabajo buscamos elaborar una genealogía de la instalación (arte) a partir de las particularidades de nuestro contexto. Esta labor nos permitió confirmar la incidencia del devenir histórico, político y artístico en el desarrollo de esta práctica. En igual sentido, constatamos cómo esta práctica cuestionó, desde un principio, las estrategias de producción y los modos de recepción en el contexto del arte contemporáneo local. Previa a la construcción de esta genealogía se hizo necesario definir un marco conceptual que situará nuestro objeto de estudio. A partir de este marco concluimos que esta práctica surgió, en la escena internacional, sin una teoría que la avale ni sitúe conceptualmente, condición que impide una definición unívoca del término, producto de la diversidad de obras que bajo esta noción se amparan. De igual modo, pudimos constatar que la instalación (arte) es esencialmente una práctica *inside*, que manifiesta sus límites difusos como resultado de su hibridez y eclecticismo. Asimismo, corroboramos cómo esta práctica puso en crisis, no solo el canon disciplinar, sino también el estatus de la obra y el rol de la institución museal.

A través de esta aproximación conceptual, abordamos las nociones de espacio y tiempo además del rol desempeñado por el espectador y el museo a lo largo del desarrollo de esta

práctica. En atención a estos puntos, concluimos que el espacio no es solo el material constituyente de la instalación (arte), sino también el contenedor de las experiencias y relatos que son vivenciados por el espectador. Igualmente, determinar que esta práctica no se construye en un lugar, sino que ella produce el lugar, lo corporaliza a partir de temporalidades múltiples. Al respecto determinamos la existencia de tres modos de tiempo al interior de esta práctica: un tiempo cronológico que determina la existencia de esta práctica en el espacio; un tiempo subjetivo que regula la experiencia perceptiva-contemplativa del espectador y finalmente un tiempo intersubjetivo que constata la co-presencia e interacción de un otro.

Otro aspecto importante visto en esta aproximación fue el rol del espectador. La literatura nos ratificó la existencia de un espectador activo, que produce significados a partir de su experiencia corporal con el espacio y la obra. Atendiendo a esta reflexión podemos afirmar que la instalación (arte) emancipa el rol de espectador a través de su inmersión participativa, su actuar interactivo y su accionar colaborativo.

En relación al rol del museo, evidenciamos la importancia de este como ente validador de una práctica que paradójicamente surge enarbolando un discurso crítico frente a la institución museal y a la condición mercantil y coleccionable de la obra. Creemos importante señalar en este punto la importancia de los espacios alternativos no comerciales en los inicios de esta práctica. Estos espacios acogieron y dieron visibilidad a la instalación (arte) en el contexto donde los espacios de exhibición cumplían un rol consagratorio o comercial.

La posibilidad de crear obras a gran escala pensadas para el espacio fue uno de los logros de la incursión de la instalación en

el museo. De igual forma, destacamos la influencia de la cultura de masas en democratización del museo, fenómeno que permitió aunar arte, consumo y globalidad en un mismo espacio. Bajo este escenario, la instalación (arte) se transformó en un actor versátil de esta cultura de masas, que desde su nuevo estatus transformó las lógicas museográficas y los modelos de recepción al interior del museo.

La construcción del marco histórico nos permitió elaborar una genealogía que situara los antecedentes de la instalación (arte) en el contexto de la escena internacional. A la luz de este marco, analizamos el itinerario de dadaístas y surrealistas a través de obras y exposiciones que rompieron las lógicas tradicionales del espacio de exhibición. Un aspecto importante de esta revisión fueron las piezas ambientales de Kurt Schwitters y Marcel Duchamp, dos artistas que asumen al principio wagneriano de la “obra de arte total” para crear piezas provocativas que potencian el rol activo del espectador.

Otro aporte relevante en la construcción de esta genealogía surge del trabajo realizado por los artistas de la vanguardia rusa. Su entendimiento del espacio y del rol del espectador se tradujo en piezas que rompieron la frontalidad del espacio cartesiano, potenciando el descentramiento de la mirada del espectador.

El surgimiento del *assemblage*, en la década de los cincuenta, permitió retomar la objetualidad de las primeras vanguardias, confrontando al espectador con un nuevo tipo de objeto que pone en evidencia el detritus reconfigurado de una sociedad industrializada. En igual contexto, destacamos el surgimiento de los *environments* y *happenings*, prácticas que permiten entender los antecedentes de la instalación (arte) como un desborde disciplinar que acontece en un aquí y en un ahora.

Los movimientos de postvanguardia levantaron nuevos discursos y modelos de producción que definieron las características de lo que se entendió como instalación a fines de la década de los sesenta. A partir de la revisión confirmamos cómo estos movimientos retomaron el ideario arte y vida con el fin de cuestionar los modos de producción y el rol de la institución museal. Bajo estas lógicas, el espacio se convierte en un contenedor de experiencias de carácter sinestésico, fenomenológico, sociológico, antropológico y lingüístico. Dichas experiencias emanciparon el rol del espectador a partir de obras que comparten su condición mayoritariamente efímera y procesual. Igualmente, fue relevante demostrar cómo estos movimientos fomentaron el uso de nuevas materialidades y recursos tecnológicos, hecho que sin lugar a dudas potenció el desarrollo de la instalación (arte).

En un segundo apartado analizamos los antecedentes de esta práctica en Latinoamérica y cómo estos se logran situar junto a los primeros gestos vanguardistas. A través de estos gestos inaugurales se logra visualizar problemáticas relacionadas con el espacio, la objetualidad, la procesualidad y el uso de las tecnologías.

Durante la década de los cincuenta se hizo determinante la influencia de la abstracción constructivista, movimiento que buscó aunar arte y arquitectura mediante obras que rompen la funcionalidad y racionalidad del espacio.

Por su parte, el surgimiento del arte cinético permitió ampliar las experiencias constructivistas incorporando el uso de las tecnologías a partir de un régimen temporal donde priman aspectos sensoriales, lúdicos y participativos.

Otro hito relevante en el continente fue el surgimiento en Brasil

del movimiento neoconcreto, movimiento que se nutrió del espíritu vanguardista europeo. Bajo esta mirada fue relevante el modo de entender el espacio desde una mirada influida por la fenomenología. Es en respuesta a esta concepción que surge la noción de “suprasensorial” en tanto posibilidad de abordar/entender el espacio expositivo a través de todos sus sentidos.

Relevante en esta construcción genealógica de los antecedentes de la instalación (arte) en Latinoamérica fue la escena argentina surgida en la década de los sesenta. Esta escena, de corte crítico-experimental, evidenció su sintonía con los movimientos de postvanguardia, situación que permitió acelerar los procesos de transferencia y asimilación de los modelos de producción y reflexión. Asimismo, debemos considerar la contingencia política como un factor determinante que reorientó este afán experimental hacia trabajos de orden conceptual, cuya impronta fue lo político. De igual modo, evidenciamos cómo la influencia de las nuevas tecnologías en la configuración de un espacio cifrado que es decodificado por un espectador intelectualmente activo y consciente del devenir histórico.

Finalmente, y en atención a esta revisión, podemos concluir que los antecedentes de la instalación (arte) se gestan y nutren de los hallazgos forjados por los movimientos de vanguardia y postvanguardia. A través de estos hallazgos, la práctica instalativa definió su espacio discursivo y características a la luz de una crisis que puso en tela de juicio las categorías estéticas y el canon disciplinar y el rol de la institución museal. En correspondencia con este contexto, las escenas vanguardistas en Latinoamérica hicieron su aporte al subvertir el canon disciplinar y los modos de producción imperantes.

8.1.1. Instalación (arte) en Chile: origen y desarrollo

Hablar de instalación (arte) hoy en Chile es referirse a un medio validado e institucionalizado, cuya presencia en museos, centros culturales y galerías es una realidad que forma parte del panorama actual del arte contemporáneo. En atención a esta premisa y a las necesidades investigativas de nuestro contexto, propusimos como objetivo general comprender, desde una perspectiva histórico crítica, cómo surge y se desarrolla esta práctica en Chile entre los años 1969 y 2014. Esta labor investigativa no fue fácil considerando la falta de estudios sobre el tema y lo extenso del periodo propuesto. En relación a este último punto podemos afirmar que esta decisión se sustentó en el hecho de poder visualizar de un modo amplio y contextualizado este fenómeno, premisa que la investigación logró cumplir a cabalidad.

En consideración al objetivo general propuesto, podemos concluir que los primeros antecedentes de esta práctica surgen a fines de los sesenta en un contexto de cambios sociales, donde el quehacer artístico evidenció su compromiso político y su afán exploratorio. En igual sentido, podemos afirmar que el desarrollo y validación de esta práctica aconteció en dictadura, bajo un clima de represión y violencia que potenció el surgimiento de una escena artística centralista y de carácter crítico-reflexiva. El periodo de transición, por su parte, permitió restituir las instituciones democráticas y las libertades. En concordancia con este escenario podemos afirmar que la instalación (arte) se institucionalizó al alero de las nuevas políticas culturales emprendidas por el estado. La llegada del nuevo milenio y las cifras macroeconómicas confirmaron el éxito de un modelo económico que no logró responder a las

demandas sociales que comenzaron a surgir durante el periodo. Frente a este escenario, podemos afirmar que la instalación (arte) se consolidó y expandió a nivel local (escenas regionales) e internacional como resultado de una política cultural que fomentó el desarrollo del arte contemporáneo chileno.

8.1.2. El contexto histórico, político y artístico

El análisis de un conjunto de hechos acontecidos en un tiempo y espacio determinado nos permite comprender las circunstancias en las que surge y se desarrolla el fenómeno-problema. La reconstrucción de los diversos contextos nos ofrece la posibilidad de observar nuestro objeto de estudio desde una mirada situada y multidimensional. A la luz de lo anterior establecimos como primer objetivo específico determinar cómo incidió el contexto histórico, político y artístico en el surgimiento y desarrollo de la instalación (arte) en Chile.

Los antecedentes de la instalación (arte) surgen bajo la encrucijada política de un gobierno saliente que proclamó “la revolución en libertad” y el ascenso de un gobierno que abogó por devolver la soberanía al pueblo mediante la “vía democrática chilena al socialismo”. Con Salvador Allende en el gobierno se intentó cambiar la estructura económica y social del país, a través de la socialización de los medios de producción. Estos cambios fueron desde un primer momento boicoteados por las élites políticas y empresariales que generaron una crisis económica y de gobernabilidad que culminó con el golpe cívico-militar.

Por otro lado, pudimos constatar que bajo el gobierno de Salvador Allende los trabajadores del arte y la cultura asumieron un compromiso político-social con el aquí y el ahora. Un

compromiso que puso de relieve temas vinculados a la identidad latinoamericana y lo popular, así como problemas relacionados con el espacio museal y el incipiente uso de las tecnologías.

El ideario cultural de Allende no respondió a una política de estado sino a un compromiso ideológico de los actores culturales, quienes fomentaron la formación de un sujeto libre, autónomo y crítico, que se hace cargo de su realidad.

Durante la dictadura Cívico-Militar se implantó un modelo político de corte autoritario y de raigambre conservadora, que avaló la impunidad frente a la tortura, la muerte y la desaparición. La instauración de una economía neoliberal y de una nueva constitución que privilegió los derechos de la propiedad privada por sobre los derechos sociales y colectivos.

A lo largo de la década de los ochenta, los hechos de violencia y la represión, propiciaron la reorganización de la oposición, instancia que permitió la organización de un plebiscito que puso fin a la dictadura.

En el campo cultural podemos afirmar que la dictadura asumió un rol subsidiario que respaldó un quehacer artístico fundamentado en la trascendencia y subjetividad de una obra despolitizada. En contraposición pudimos observar el surgimiento de una escena artística de oposición, que privilegió la reflexión crítica y el uso de nuevos medios. Nociones como cuerpo, ciudad y violencia se transformaron en temas de una escena neovanguardista, que aprovechó sus hallazgos de la escena experimental de fines de los años sesenta, con el fin de teorizar y actualizar su praxis.

Con la Transición se retomó el camino democrático interrumpido por el golpe militar. A través de este periodo se dio continuidad al modelo económico y social impuesto por la

dictadura. Los enclaves autoritarios determinaron el clima político y las tensas relaciones cívico-militares. En respuesta a este escenario los gobiernos de transición fortalecieron las políticas sociales, en miras a mejorar los índices de pobreza. Asimismo, se buscó conocer los hechos vinculados a la violación de los derechos humanos y establecer medidas compensatorias hacia las víctimas.

En el ámbito cultural advertimos cómo el estado vuelve a tener un rol protagónico que se fundamentó en un acceso equitativo y democrático a la cultura. De igual forma, este rol atendió a la creación de una institucionalidad que fomentara y resguardara el quehacer artístico y cultural. La escena artística disfrutó de un espacio de libertad que no solo dejó atrás la censura, sino también un sentimiento de aislamientos generado por la dictadura. Por otro lado, pudimos constatar cómo temas vinculados a la memoria, la historia y lo biográfico se transformaron en gatillantes de una reflexión que, desde la visualidad, intentó reconstruir lo sucedido.

La llegada del siglo XXI consolidó el crecimiento macroeconómico del país. Los tratados de libre comercio firmados con las grandes potencias generaron un clima de confianza y bienestar, que se vio reflejado en un incremento del consumo. Ante este contexto, los gobiernos de centro izquierda mantuvieron las políticas de protección social, favoreciendo el acceso, no el derecho, a salud, educación y vivienda. De igual modo, se logró reformar la Constitución de 1980, terminando con los enclaves autoritarios de la dictadura. Pese a estos cambios y acciones, el clima de confianza comenzó a desmoronarse, evidenciando las injusticias del modelo. Las movilizaciones estudiantiles, medioambientales y de pueblos

originarios, marcaron la agenda de los gobiernos durante este siglo, reafirmando el hecho de que las respuestas a estas demandas se logran en la calle y no en las urnas.

En atención al campo artístico, podemos afirmar que este se profesionalizó gracias a la institucionalidad cultural creada por los gobiernos de la transición. De igual forma, evidenciamos la descentralización de la actividad artística lo que permitió el surgimiento de escenas regionales. Asimismo, comprobamos cómo los procesos de globalización cultural fortalecieron el desarrollo de las industrias culturales y la internacionalización de la producción artística. En relación a las problemáticas abordadas por los artistas, advertimos una amnesia que se tradujo en un vaciamiento de aquellos temas propios de la contingencia política y social. En este sentido los artistas ponen de relieve su propia práctica artística como espacio de investigación autónomo, que busca nutrirse de los diálogos y estrategias emanadas de la escena internacional.

En consideración al objetivo específico propuesto, podemos concluir que el contexto histórico, político y artístico incidió de manera determinante en el origen y desarrollo de la instalación (arte) en Chile. Esta situación se debió a que dichos contextos no solo evidenciaron temas y problemas, sino también determinaron las condiciones de producción, exhibición y recepción de esta práctica. A este respecto, constatamos que la instalación se hace parte de las particularidades de nuestro devenir histórico desde una autonomía y una mirada crítica que procesa los quiebres y continuidades de este devenir.

8.1.3. La escena internacional y su influencia

A partir de los movimientos de vanguardia y postvanguardia,

la escena internacional fue testigo del surgimiento de los primeros antecedentes de la instalación (arte). El desarrollo posterior de esta práctica implicó incorporar discursos y estrategias de producción que situaron este quehacer bajo el prisma de lo que denominamos arte contemporáneo.

En vista de lo expuesto, propusimos como segundo objetivo específico constatar cómo influyó la escena internacional en el surgimiento y desarrollo de la instalación (arte) en el país.

El 31 de octubre de 1969, el artista chileno Juan Pablo Langlois exhibió en el Museo Nacional de Bellas Artes su obra *Cuerpos Blandos*. Por su parte, el 30 de diciembre del mismo año la Curadora Jennifer Licht presentó en el Museum Of Modern Art la exposición *Spaces*, muestra emblemática que validó la práctica instalativa en el contexto museal. A partir de estos dos hechos podemos afirmar que el trabajo de Langlois no respondió necesariamente a los discursos y prácticas internacionales del momento, sino más bien a un afán experimental centrado en las posibilidades de la obra y del espacio de exhibición. En tal sentido, la originalidad de este y otros gestos nos permite aseverar que los primeros antecedentes de la instalación (arte) no respondieron de forma directa a una influencia externa, sino a un deseo de cambios regidos por interés antiacadémico que se vio incrementado por el contexto político-social. Pese a esto, debemos igualmente considerar la importancia que tuvo, para ciertos iniciadores de esta práctica, el contacto con la escena internacional a través de viajes y estadias de estudio.

Durante la dictadura y como consecuencia del aislamiento, la influencia de la escena internacional estuvo determinada, en un primer momento, por las publicaciones de arte internacional. Estas llegaron al país de la mano de los artistas residentes en el

exterior, quienes a su vez fueron actores fundamentales en la gestión de exposiciones y encuentros. Destacable en este punto fue la exposición de Wolf Vostell en 1977 en la Galería Época, muestra que permitió a la escena local no solo conocer la obra de este artista, sino también aproximarse teóricamente a problemas relacionados con la práctica del *environment*, *el happening* y el *assemblage*. En este punto, no podemos dejar de mencionar la participación de artistas chilenos en las primeras exposiciones internacionales, acción que aceleró los procesos de transferencia y actualización. Dicha situación impactó en el desarrollo de un tipo de instalación que materializó los preceptos de un arte conceptual que se tiñó de la contingencia política y social.

Con la vuelta a la democracia se acabó el aislamiento impuesto por la dictadura, situación que permitió al país restituir sus vínculos con el mundo. Frente este escenario la práctica instalativa buscó validarse internamente a partir de una mirada atenta a los discursos y estrategias presentes en la escena artística internacional. Dicha acción se llevó a cabo a partir del acceso a publicaciones especializadas y al incremento en la participación de los artistas en bienales y muestras internacionales.

Con la llegada del nuevo milenio, el acceso a la información se democratizó gracias a la consolidación de internet. Las escenas internacionales y locales comenzaron a entender los procesos de transferencia y adaptación bajo las lógicas globales. Dicho modelo acentuó la movilidad de los artistas a partir de instancias de estudio y exhibición, las cuales se hicieron cada vez más comunes en un país cada vez más abierto al mundo.

A la luz de lo señalado y en atención a nuestro objetivo

específico, podemos concluir que las escenas postvanguardistas no fueron determinantes en el origen de la instalación (arte), hecho que se debe al desconocimiento de estas por parte de los artistas. En este sentido, afirmamos que el surgimiento de esta práctica respondió a un afán exploratorio que se vio impactado por la contingencia política y social que vivía el país.

Por su parte, el posterior desarrollo de la instalación (arte) se vio influenciado por la escena internacional, a través de publicaciones especializadas, exposiciones en el extranjero y estadías de estudio. Dicha acción permitió el conocimiento y asimilación de ciertas problemáticas, obras y autores, vinculados a esta práctica a nivel internacional. Con el paso del tiempo la influencia pasó a convertirse en una acción de transferencia que se nutrió de los discursos y prácticas globales, que fueron leídos a partir de las particularidades del contexto local.

8.1.4. Problemas y temas recurrentes

La instalación como práctica artística ha sido receptiva, a lo largo de su desarrollo, a diversos temas y problemas que le han permitido hacerse parte del devenir del mundo contemporáneo. A este respecto se hace indudable pensar en cómo las particularidades de los diversos contextos han determinado la teoría y la praxis de una práctica ecléctica, cuyo discurso se construye desde acciones convergentes y divergentes.

En relación a lo expresado, planteamos como tercer objetivo específico identificar cuáles son los problemas o temas recurrentes al momento de pensar la instalación (arte) en la escena local.

Durante la década de los setenta constatamos que la producción artística reivindicó temáticas vinculadas a la identidad

latinoamericana y lo popular, con el objetivo de concientizar al pueblo de su propia identidad. Bajo este escenario, la instalación (arte) surge poniendo de relieve problemáticas que cuestionan el canon académico y los discursos estéticos imperantes. Nociones como lo museal, lo tecnológico y lo escenográfico emergen como problemas que tensionan la autonomía estética-formal de la obra a la luz del compromiso político-social asumido por un número importante de artistas. De igual modo, enfatizamos que estas primeras experiencias espaciales respondieron a un régimen efímero que cuestionó el principio de trascendencia y el carácter mercantil de la obra.

Por su parte, destacamos la problematización de la palabra montaje, término utilizado por los artistas de la época para referirse a estas primeras instalaciones. Al respecto podemos afirmar que esta noción de montaje respondió a una lógica de distribución y organización espacio/temporal que se sustentó en una narratividad / experiencia de la cual se hizo parte el espectador.

A lo largo de la dictadura, corroboramos un interés por la reformulación de los vínculos entre arte y política. A través de esta relación, las obras dejan su carácter ideológico-ilustrativo con el fin de asumir una práctica sustentada en un discurso de carácter crítico-reflexivo que buscó transgredir los límites disciplinares. Estas reflexiones se vieron influenciadas por la literatura y la sociología, así como por el post-estructuralismo francés. Como consecuencia de lo anterior, la instalación (arte) problematizó los cruces y desplazamientos surgidos del ámbito de la pintura, el grabado y el video, con el objetivo de abordar nociones como lo corporal, lo entrópico y lo cifrado entre otras. Estas nociones tematizaron, de un modo velado, la violencia y

represión vivida a lo largo de este periodo.

En referencia al uso del término instalación (arte), en nuestro contexto, podemos afirmar que este comenzó a ser utilizado a mediados de los ochenta, situación que nos hace pensar que su uso no fue tan a destiempo. En este punto, vale la pena recordar que el término aparece indexado a nivel internacional en 1978 como sinónimo de *environment* e incorporado lexicalmente como término autónomo el año 1993 (Reiss, 2001).

La transición democrática trajo consigo la llamada política de los consensos, una instancia que buscó neutralizar los discursos antagonistas, con el objetivo de mirar el presente y silenciar el pasado. Frente a esta situación se evidencia una consolidación del valor de lo lingüístico a partir de instalaciones que transforman el espacio en un cuerpo textual y alegórico. A lo largo de este periodo, constatamos que esta práctica puso en diálogo problemas como lo precario, lo frágil y lo tecnológico, a partir de nociones como historia, memoria, poder, ausencia y biografía. Mediante estos diálogos no solo se buscó reconstruir un pasado, sino también apropiarse de un presente contradictorio, sumido en la amnesia y los brillos del progreso.

Con la llegada del siglo XXI, se produjo una despolitización del discurso artístico como consecuencia del espíritu de evasión que experimentó la escena local frente a la contingencia político-social. Este fenómeno respondió a los procesos de globalización y a un interés de los artistas de participar en la escena internacional. Nociones como internacionalización, legitimación y autogestión comienzan a ser parte del léxico de los artistas jóvenes, evidenciando una profesionalización del sector. A la luz de este contexto, surge un tipo de instalación que da continuidad a las problemáticas de corte formalista y estético, que hallan una

sintonía con las corrientes postconceptuales y postminimalistas del momento. Frente a esta situación surgen trabajos que problematizan lo cotidiano, la materialidad de la obra, el espacio de exhibición, los desplazamientos disciplinares, el uso de los nuevos medios y la interactividad, entre otros. De manera paralela observamos la presencia de un grupo menor de instalaciones que se hacen parte de la contingencia local desde una mirada que integra lo global. A través de esta mirada la práctica instalativa tematiza nociones como archivo, poder, identidad, territorio, multiculturalidad y género. Del mismo modo problematizan modelos de producción que aluden al archivo, lo relacional y lo interactivo. Claramente podemos vislumbrar, pese a las restricciones temporales de esta tesis, que las problemáticas socio-políticas adquieren protagonismo a partir la segunda década de este siglo, como consecuencia de la crisis del modelo político-económico imperante.

Ante lo expuesto y en relación al objetivo específico propuesto, podemos concluir que los problemas que atravesaron el desarrollo formal de la instalación estuvieron relacionados con la objetualidad, los cruces-desplazamientos disciplinares y el uso de las nuevas tecnologías. Por su parte, los problemas que determinaron el desarrollo discursivo de esta práctica estuvieron subordinados, en gran medida, a la relación entre arte y política. Bajo esta premisa nociones como: memoria, olvido, violencia, cuerpo, ciudad y archivo son tematizadas por una instalación (arte) que transita entre la autonomía formal y un discurso que problematiza lo político.

8.1.5. Vínculos y desplazamientos disciplinares

La instalación (arte), en tanto práctica, responde a una lógica de

campo expandido, por cuanto se hace participe de los desplazamientos críticos de las disciplinas tradicionales. En este sentido, entender el origen de esta práctica como una consecuencia del desarrollo evolutivo de la escultura o como un desbordamiento de la pintura hacia el espacio nos hace pensar en los múltiples vínculos que esta práctica ha establecido a lo largo de su desarrollo.

En vista de lo señalado, establecimos como cuarto objetivo específico examinar los vínculos que se establecen entre las disciplinas tradicionales y esta práctica, en el contexto local de las artes visuales.

La puesta en crisis del ilusionismo pictórico, unido al cuestionamiento de los procesos técnicos y materiales de la escultura motivó, a fines de los años sesenta, el surgimiento de un arte objetual dialogante con el espacio museal y el contexto político-social. La politización del grabado y el uso del espacio público a través del muralismo, de igual modo, definieron el escenario en el que surge esta objetualidad.

Por otra parte, debemos destacar los vínculos en ciernes entre arte/tecnología, vínculos que propiciaron el desarrollo de experiencias estético-formales, que potenciaron la autonomía de la obra y su discurso.

Bajo esta premisa podemos afirmar que los antecedentes de la instalación respondieron a un desborde disciplinar, que se nutrió del contexto y de un incipiente uso de la tecnología.

A lo largo de la dictadura las acciones de arte, las performances y las instalaciones comenzaron a tener un protagonismo que pusieron en tensión los medios de producción tradicional. El lienzo dejó paso al cuerpo y al espacio como soporte de producción.

Igualmente, destacable fue el desarrollo experimental del grabado a inicios de la dictadura. Dicha realidad se consolidó en la década de los ochenta a partir del desplazamiento del grabado hacia el espacio, fenómeno que determinó el vínculo entre grabado e instalación (arte). En igual periodo se hace relevante el uso de la fotografía y el video, situación que fijó el surgimiento de las primeras video instalaciones. La pintura, por su parte, dio continuidad a los hallazgos del periodo anterior dando cabida a un tipo de instalación que tensionó el lenguaje pictórico a través de una discursividad eminentemente postconceptual. Esta discursividad se nutrió del contexto político y de ciertos discursos provenientes del campo de las ciencias sociales.

Durante la transición democrática, la práctica instalativa dio continuidad y proyección a los desplazamientos disciplinares generados en la década anterior. Las nuevas generaciones adoptaron estos desplazamientos con el fin de validar y situar su producción a partir de una genealogía disciplinar local.

Durante la primera década del siglo XXI se consolidó el vínculo entre arte, ciencia y tecnología, acción que no solo permitió abrir un espacio de investigación del cual la instalación se hizo parte. Igualmente, fue destacable el vínculo generado entre escultura y arquitectura, relación que amplió el corpus instalativo desde una monumentalidad y objetualidad, vista desde un discurso postminimalista. No menos importante fue la influencia de las prácticas relacionales en el desarrollo de la instalación (arte) durante este siglo. A partir de estas prácticas surgen trabajos que activan el rol del espectador a partir de un contexto social y territorio particular.

En atención a lo observado y en relación al objetivo específico

presentado, podemos concluir que los vínculos entre las disciplinas tradicionales y la instalación (arte) están supeditados, en un inicio, a la crisis del modelo representacional de la pintura y al cuestionamiento de los medios de producción tradicional de la escultura. Del mismo modo, debemos afirmar que los cruces entre arte y tecnología propiciaron el desarrollo de un tipo de instalación que transitó entre un discurso estético-formalista y un discurso crítico-analítico. Asimismo constatamos que en nuestra tradición disciplinar los cruces y los desplazamientos disciplinares permitieron entender la instalación (arte) como una práctica que renovó los códigos formales y conceptuales del arte contemporáneo chileno.

8.1.6. El rol de los museos y galerías

El surgimiento de la instalación a nivel internacional estuvo ligado al museo, por cuanto puso en crisis el rol de la institución. Por su parte los espacios galerísticos se vieron interpelados por un tipo de práctica que cuestiona el carácter mercantilista de la obra.

La literatura ha dejado en evidencia cómo el surgimiento y desarrollo de instalación (arte) ha estado vinculado a la institución museal. Bajo este escenario, la instalación surgió como práctica crítica del museo en tanto espacio cultural, garante de una tradición que conserva y difunde.

En respuesta a lo expresado, planteamos como quinto objetivo específico analizar el papel que han jugado los museos y galerías en la visibilización y validación de la instalación (arte) en Chile.

A inicios de la década de los setenta, los museos y salas de exhibición (universitarias y binacionales) dieron cabida y visibilidad a los primeros antecedentes de la instalación (arte).

Esta situación respondió a un ideario político que priorizó el acceso y la participación de las personas en la vida cultural.

Los artistas comenzaron a explorar intuitivamente el espacio museal y galerístico a partir de obras que dialogan con el lugar y piensan al espectador como un sujeto activo. Bajo esta mirada el museo se transformó en un espacio vivo y abierto a nuevas experiencias, donde el espíritu contemplativo deja paso a una acción participativa que responde a la soberanía y libertades que se viven en la calle.

Los museos durante el primer periodo de la dictadura fueron instrumentalizados con el objetivo de acoger una obra despolitizada que atendió a un imaginario sustentado en la trascendencia de la obra y en la subjetividad del autor. A finales de los setenta, como resultado de las políticas neoliberales impuestas, el Museo Nacional de Bellas Artes comenzó a dar cabida a propuestas más contemporáneas a través de concursos y exposiciones financiadas por la empresa privada. Por su parte las galerías privadas surgidas durante este periodo fueron agentes protagónicos del desarrollo de la instalación (arte) en la escena santiaguina. Estos espacios dieron visibilidad y validación a esta práctica como respuesta a un circuito alternativo no comercial, que se organizó en torno a la Escena de Avanzada. El actuar de los museos en regiones estuvo supeditado a las itinerancias realizadas por el Museo Nacional de Bellas Artes, iniciativa cuyo fin era proyectar el modelo estético-ideológico de la dictadura. Un hecho relevante de este periodo fue la VIII Bienal Internacional de Arte de Valparaíso, evento que validó la instalación (arte) como práctica fuera del perímetro capitalino.

Durante la década de los noventa, los museos y espacios de

exhibición públicos, jugaron un rol importante en la institucionalización y visibilización de esta práctica. A esto debemos unir el desarrollo de una política cultural estatal que favoreció el financiamiento de estas obras, así como el desarrollo editorial (catálogos y memorias) producido por estos espacios. Durante esta década se crearon dos museos de arte contemporáneo en regiones, situación que, unida al surgimiento de espacios de exhibición transitorios, favorecieron la visibilización de esta práctica fuera del circuito metropolitano.

A partir del siglo XXI se aunaron conceptos como arte, consumo y globalidad, situación que permitió democratizar el espacio museal. Pese a este nuevo escenario, los museos nacionales comenzaron a evidenciar problemas de financiamiento que afectaron su funcionamiento. De manera paradójica, se crearon en el país un conjunto de centros culturales que buscaron descentralizar y ampliar el acceso a la cultura y el arte. A esto se une la aparición de nuevas galerías comerciales y espacios independientes surgidos no solo en Santiago sino también en regiones. A nivel internacional debemos destacar el rol cumplido por las bienales internacionales y ferias de arte; instancias que permitieron dar una mayor visibilidad a la producción contemporánea a través de la práctica instalativa.

A la luz de lo expuesto y en atención a nuestro objetivo específico, concluimos que el rol de los museos estuvo orientado a dar visibilidad a las primeras manifestaciones de la instalación (arte). Bajo dictadura, podemos afirmar que las galerías privadas no comerciales validaron, en mayor medida, el desarrollo de esta práctica. Con la vuelta a la democracia, los museos y espacios de carácter público ampliaron la visibilidad de esta práctica, situación que se consolidó con la llegada del siglo XXI

y con el surgimiento de nuevos espacios e iniciativas de proyección internacional.

8.1.7. Limitaciones y proyecciones de la investigación

El alcance exploratorio de esta tesis nos permitió sentar las bases para la comprensión de una práctica artística no estudiada en nuestro contexto: la instalación (arte) en Chile. Mediante este estudio se buscó abrir una línea de estudio que permitiera situar y validar el conocimiento de esta práctica en el contexto del arte contemporáneo local. En atención a los resultados de esta investigación, podemos afirmar que estos no deberían ser considerados del todo concluyentes. Dicha razón se fundamenta en el hecho de que estos resultados son preliminares ya que respondieron a un diseño investigativo acotado, que ciertamente omitió las particularidades en pro de una visión panorámica del problema en estudio.

Asimismo, debemos señalar que nuestra perspectiva de análisis (histórico-crítico) favoreció la organización de la información a la luz de juicios razonados y críticos, sin embargo, creemos que se hizo necesario incorporar otras perspectivas que permitieran ampliar las miradas en torno al problema en cuestión.

De igual forma, comprobamos que nuestro diseño investigativo de carácter narrativo respondió a las necesidades de elaborar una genealogía de la instalación (arte) sustentada en hechos y obras. No obstante, consideramos que este diseño puede ser mejorado si centramos el estudio en aspectos más específicos que pongan de relieve los relatos de los protagonistas frente al objeto en estudio.

En atención a las categorías propuestas podemos afirmar que estas nos permitieron comprender problemas atinentes a esta

práctica. A pesar de ello, creemos que estas categorías no recogieron la totalidad de los temas enunciados en esta tesis, situación que merece ser abordada a partir de nuevos estudios que respondan a estos aspectos.

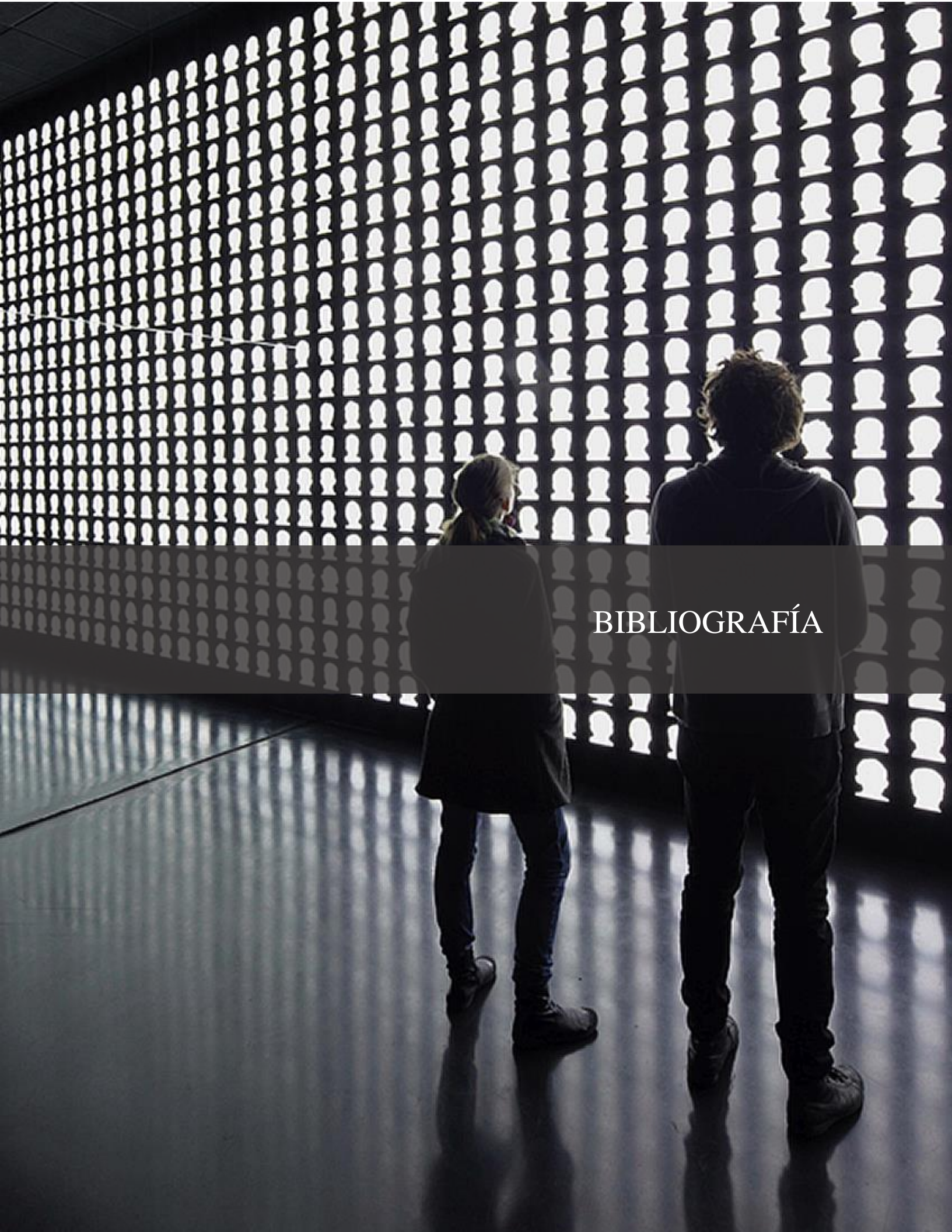
En relación a los instrumentos utilizados en la recolección de datos destacamos las entrevistas, por cuanto estas nos permitieron conocer en profundidad el campo de estudio de esta investigación. A través de ellas pudimos dibujar un contexto, muchas veces desconocido, el cual fue narrado a partir de la voz de sus protagonistas. Aunque se realizaron un número importante de entrevistas, nos percatamos que el nivel cualitativo de ellas fue desigual, la información recogida en ciertos ámbitos fue confusa y sin la profundidad que esperábamos. En consecuencia, creemos importante considerar en futuras investigaciones el acotar la muestra y evaluar de manera más exhaustiva los instrumentos de recolección de información.

Asimismo, destacamos la elaboración de un catastro de obras generado a partir de los registros fotográficos entregados por los/las artistas participantes en el estudio y completado con las pesquisas realizadas a partir de diversas fuentes bibliográficas. El uso de este catastro en la tesis permitió no solo constatar obras emblemáticas dentro de esta práctica sino también visibilizar obras y autores desconocidos. En este punto es importante mencionar las limitaciones de esta acción producto de la inexistencia de ciertos registros y de la falta de acceso a los mismos, como consecuencia de la aprensión de ciertos artistas.

Por otro lado, es importante recordar que los resultados obtenidos respondieron a los objetivos y preguntas formuladas por esta investigación. En atención a este punto, debemos

mencionar el surgimiento de interrogantes que no fueron abordadas por el estudio, sin embargo, permiten vislumbrar nuevos caminos para este estudio. En respuesta a lo señalado, proponemos algunas preguntas que nos parecen orientadoras; a saber, ¿De qué manera se entiende la relación entre público e instalación (arte) desde la óptica de la recepción y mediación? ¿Qué papel cumple hoy el museo en relación a los procesos de documentación y conservación vinculados a esta práctica? ¿De qué forma han incidido las problemáticas de género al actual desarrollo de la instalación en el país? A partir de estas preguntas, podemos deducir algunas futuras líneas de investigación que problematizan la instalación (arte) a partir de enfoques relacionados con la teoría de la recepción, las prácticas socio comunitarias, las teorías de género y los modelos de documentación y conservación actual.

Finalmente, podemos concluir que aquellos aspectos no considerados en esta investigación se presentan hoy como una posibilidad de proyección del presente trabajo. En este sentido esta investigación buscó sentar las bases de un problema extenso y complejo el cual abordamos desde una mirada atenta a los vínculos existentes entre contextos, autores y obras. Es a partir de esta relación que hoy podemos comprender cómo se gestó y desarrolló una práctica que renovó los códigos formales y conceptuales del arte contemporáneo chileno.



BIBLIOGRAFÍA

Alfredo Jaar (n.1956)
Geometría de la conciencia,
2010.
Instalación, sistema lumínico laser, siluetas troqueladas y espejos,
600 x 600 x 460 cm.;
Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago, Chile.

Fuente imagen:
<http://www.alfredojaar.net/index1.html>

BIBLIOGRAFÍA

Libros (impreso)

- Adorno, T. (1962). *Prisma. La crítica de la cultura y la sociedad*. Barcelona, España: Ariel.
- Aguiló, O. (1983). *Propuestas Neovanguardistas en la Plástica Chilena: Antecedentes y Contexto*. Santiago, Chile: Ceneqa.
- Alarcón, L., & Saavedra, A. (2004). *Galería Metropolitana 1998-2004*. Santiago, Chile: Ocho Libros.
- Aristóteles. (1987). *Acerca de la Generación y la Corrupción. Tratados Breves de la Historia Natural*. Madrid, España: Gredos.
- Augé, M. (2008). *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona, España: Gedisa.
- Aumont, J. (2002). *La imagen*. Barcelona, España: Paidós.
- Bishop, C. (2005). *Installation Art. A Critical History*. Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Beirbaum, T., G. B., & M. R. (1989). *Cirugía Plástica*. Berlín, Alemania: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Buren, D. (2002). *Daniel Buren: Selección 2, Cabañas Estalladas 2000, Trabajos Situados*. Ciudad de México, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- C.Seitz, W. (1961). *The Art of Assemblage*. New York, Estados Unidos: MoMa.
- Cabanne, P. (1972). *Conversaciones con Marcel Duchamp*. (J. Marfá, Trad.) Barcelona, España: Anagrama.
- Celant, G., & Anselmo, G. (1985). *Del Arte Povera a 1985*. Madrid, España: Ministerio de Cultura, Dirección de Bellas Artes y Archivos.

- Chipp, H. B. (2005). *Teorías del arte contemporáneo: Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid, España: Akal.
- Coulter-Smith, G. (2009). *Deconstruyendo las instalaciones*. Madrid, España: Brumaria.
- Crow, T. (2001). *El esplendor de los sesenta*. Madrid, España: Akal.
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano*. Ciudad de México, México: Universidad Iberoamericana.
- De Ramón, A. (2015). *Historia de Chile: desde la invasión incaica hasta nuestros días (1500-2000)*. Santiago, Chile: Catalonia.
- Danto, A. C. (2013). *Qué es el arte*. Barcelona, España: Paidós.
- Díaz, G., & J. M. (1984). *Modus Operandi. Acuerdos de mayo / protocolo I*. Santiago, Chile: Visuala.
- Eco, U. (2012). *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona, España: Penguin Random House.
- F. Smith, O. (1994). Fluxus: una breve historia y otras ficciones. En F. A. Tàpies, *En l'esperit de Fluxus* (págs. 198-202). Barcelona, España: Fundació Antoni Tàpies.
- Fernández, A. (1999). *El Arte Povera*. Guipúzcoa, España: Nerea.
- Flores, M. (2017). *a autorepresentación como una extensión de lo nacional. El rol de Carlos Leppe en la exposición "Chile Vive"*. Santiago, Chile: Centro de Estudios de Arte CEaA.
- Flores, R. (2013). *Observando observadores: Una introducción a las técnicas cualitativas de investigación social*. Santiago, Chile: Ediciones UC.
- Foster, H., Krauss, R., Bois, Y.-A., & Buchloh, B. (2006). *Arte desde 1900, modernidad, antimodernidad y posmodernidad*. Madrid, España: Akal.

-
- Fried, M. (2004). *Arte y objetualidad: ensayos y reseñas*. Madrid, España: Antonio Machado .
- Galende, F. (2007). *Filtraciones I Conversaciones sobre arte en Chile*. Santiago, Chile: ARCIS / Cuarto Propio.
- Galende, F. (2011). *Filtraciones III Conversaciones sobre arte en Chile*. Santiago, Chile: ARCIS / Cuarto Propio.
- Galende, F. (2014). *Vanguardias, críticos y experimentales. Vida y artes visuales en Chile, 1960-1990*. Santiago, Chile: Metales Pesados.
- Galería Balmaceda Arte Joven. (2008). *Catálogo 10 años Galería Balmaceda Arte Joven*. Santiago, Chile: Corporación Cultural Balmaceda 1215.
- Gazmuri, C. (2012). *Historia de Chile 1890 1994, Política, economía, sociedad, cultura, vida privada, episodios*. Santiago, Chile: Ril.
- Giannini, H. (1987). *La "reflexión" cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia*. Santiago, Chile: Universitaria.
- Glusberg, J. (1994). *Instalaciones*. Buenos Aires, Argentina: Museo de de Bellas Artes.
- Goldberg, R. (1996). *Performance Art*. Barcelona, España: Destino.
- González, J. A. (2008). *Subject to Display: Refraining Race in Contemporary Installation Art*. Cambridge, Estados Unidos: MIT Press.
- Greenberg, C. (2006). *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid, España: Siruela.
- Groys, B. (2014). *Volverse Público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- Guasch, A. M. (2009). *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-2007*. Barcelona, España: Del Serbal.

- Guasch, A. M. (2017). *El arte último del siglo XX Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, España: Alianza Forma.
- Heidegger, M. (2009). *El arte y el espacio*. Barcelona, España: Herder.
- Hernández, S. R., Fernández, C. C., & Baptista, L. M. (2014). *Metodología de la investigación*. Ciudad de México, México: McGraw-Hill / Interamericana.
- Hopfener, B. (2013). *Installation Art in China. Transcultural Spaces Reflecting a Genealogy of the Performative*. Bielefeld, Alemania: Transcript Verlag.
- Huyssen, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Ivelic, M. y Galaz, G. (2009). *Chile Arte Actual*. Valparaíso, Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Ivelic, M. y Galaz, G. (2009). *La pintura en Chile. Desde la Colonia hasta 1981*. Valparaíso, Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Jemmy Button Ed. (1995). *Taxonomías. Textos de artista*. Santiago, Chile: Jemmy Button, Inc.
- Jordán, V. A. (2003). *Diccionario de términos archivísticos*. Córdoba, Argentina: Ediciones del Sur.
- Kabakov, I. (2014). *Sobre la instalación total*. Ciudad de México, México: COCOM Press.
- Kaprow, A. (1993). *Essays on the blurring of art and life*. Los Angeles, Estados Unidos: University of California Press.
- Krauss, R. (2002). *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid, España: Akal.
- Kwon, M. (2004). *One place after another. Site-specific art and locational identity*. Cambridge, Estados Unidos: MIT Press.

-
- Laboratorio de Arte y Cultura. (2016). *Laboratorio de Arte y Cultura, Visualidad contemporánea, Temuco 1998-2016*. Temuco, Chile: Laboratorio de Arte y Cultura.
- Langlois, J. P. (1969). *Cuerpos Blandos (Libro de artistas)*. Santiago, Chile.
- Lara, C. (2008). *Chile Arte Extemo, nuevas escenas en el cambio de siglo*. Santiago, Chile: La calabaza del diablo.
- Larrañaga, J. (2001). *Instalaciones*. Donostia-San Sebastián, España: Nerea.
- Lessing, G. E. (1990). *Laocoonte*. Madrid, España: Tecnos.
- Lippard, L. (2004). *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid, España: Akal.
- Maderuelo, J. (1993). *El espacio raptado*. Barcelona, España: Grijalbo.
- Maderuelo, J. (2008). *La idea de espacio: en la arquitectura y el arte contemporáneo*. Madrid, España: Akal.
- Marchán Fiz, S. (2001). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid, España: Akal.
- Maruenda, F. (2007). *Sin Miedo. Felix Maruenda*. Santiago, Chile: Fundación Pablo Neruda.
- McLuhan, M. (1985). *La galaxia Gutenberg*. Barcelona, España: Planeta-Agostini.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percpección*. Barcelona, España: Planeta-Agostini.
- Morris, R. (1993). *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*. Cambridge, Estados Unidos: MIT Press.
- Moulian, T. (1998). *Chile Actual: anatomía de un mito*. Santiago, Chile: LOM.
- Moure, G. (2009). *Marcel Duchamp Obras, escritos y entrevistas*. Barcelona, España: Polígrafa.

- Muñoz, C., & Romero, D. (2014). *La puesta a prueba de lo común. Una aproximación a los discontinuos trazos de la dimensión colectiva en el arte contemporáneo penquista*. Concepción, Chile: Plus.
- O'Doherty, B. (2011). *Dentro del cubo blanco: La ideología del espacio expositivo*. Murcia, España: CENDEAC.
- Oliveira, N. d., Oxley, N., & M. P. (1996). *Installation art*. Londres, Reino Unido: Thames & Hudson.
- Oyarzún, P. (1999). *Arte, Visualidad e Historia*. Santiago, Chile: La Blanca Montaña.
- Oyarzún, P. (2003). *El rabo del ojo*. Santiago, Chile: Arcis.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona, España: Paidós.
- Perec, G. (2008). *Lo infraordinario*. Madrid, España: Impedimenta.
- Pérez, M. (2004). *Visiones Geométricas*. Santiago, Chile: Salviat.
- Petersen, A. R. (2015). *Installation Art: Between Image and Stage Anne Ring Petersen*. Copenhagen, Dinamarca: Museum Tusulanum Press.
- Pujadas, J. (2002). *El método biográfico: El uso de las historias de vida en ciencias sociales*. Madrid, España: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Reiss, J. (2001). *Art, From Margin to Center. The Spaces of Installation*. Cambridge, Morris, R. (1993). *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*. Cambridge, Estados Unidos: MIT Press.
- Richard, N. (1980). *Cuerpo correccional*. Santiago, Chile: Francisco Zegers.
- Richard, N. (1998). *Residuos y Metáforas (ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición)*. Santiago, Chile: Cuarto Propio.

-
- Richard, N. (2014). *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Santiago, Chile: Metales Pesados.
- Ricoeur, P. (1999). *Lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid, España: Universidad Autónoma de Madrid.
- Rosenthal, M. (2003). *Understanding Installation Art. From Duchamp to Holzer*. Munich, Alemania: Prestel.
- Sánchez, M. (2009). *La instalación en España 1970-2000*. Madrid, España: Alianza.
- Sánchez, M., & Zanella, J. (2018). *Lo infraordinario Narraciones alrededor de Georges Perec y la búsqueda literaria en lo cotidiano*. Santiago de Querétaro, México: Gris Tormenta.
- Sánchez, P. C. (2006). *Daniel Buren*. Donostia-San Sebastián, España: Nerea.
- Saul, E. (1991). *Artes Visuales 20 años, 1970-1990*. Santiago, Chile: Ministerio de Educación, División de Cultura, Dept. de Planes y Programas Culturales.
- Schechner, R. (1994). *Environmental Theater*. New York, Estados Unidos: Applause.
- Suderburg, E. (2000). *Spece, site, intervention: situating installation art*. (E. Suderburg, Ed.) Minneapolis, Estados Unidos: University of Minnesota Press.
- Traba, M. (1994). *Arte de América Latina 1900 -1980*. Washington, Estados Unidos: Banco Interamericano de Desarrollo.

Sección libro (impreso)

- Armstrong, E. (1994). Fluxus y el museo. En F. A. Tàpies, *En L'Esperit de Fluxus* (págs. 195-197). Barcelona, España: Fundació Antoni Tàpies.

- Arqueros, G. (1990). Vacío y Resonancia. En F. Brugnoli, *Cadáver Exquisito* (págs. 16 -22). Santiago, Chile: Ojo de Buey.
- Ávalos, K., & Quezada, L. (2014). Reconstruir e itinerar. Hacia una escena institucional de arte en dictadura militar. En S. G. Saavedra, *Ensayos de Artes Visuales . Prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile* (págs. 17-55). Santiago, Chile: LOM.
- Bonet, E. (1995). La instalación como hipermedio. En C. Giannetti, *Media Culture* (págs. 25-45). Barcelona, España: ACC L'Angelot.
- Bravo, V. H. (2013). Cóncavo versus carne. En K. Kemper, *Inmersión* (pág. 86). Santiago, Chile: Ocho Libros.
- Frieling, R. (2009). Interactividad. En H. Butin, *Diccionario de conceptos de arte contemporáneo* (págs. 143-146). Madrid, España: Abada.
- Galaz, G. (1993). Apuntes para una década:1982-1992. En J. V. Museum., *Recovering Histories. Aspects of contemporary art in Chile since 1982* (págs. 71-85). New York, Estados Unidos: Center for Latino Arts and Culture, Rutgers.
- Galende, F. (1998). El espectador cifrado. En G. P. Corregidor, *Arte reciente en Santiago de Chile* (págs. 50-54). Santiago, Chile: Galería Posada del Corregidor.
- Herzberg, J. (1993). Historias Recuperadas: reflexiones sobre la trayectoria de doce artistas. En J. V. Museum., *Recovering Histories. Aspects of contemporary art in Chile since 1982* (págs. 31-70). New York, Estados Unidos: Center for Latino Arts and Culture, Rutgers.
- Jiménez, M. (2018). Juan Gris, tiempo y tiempos del cubismo. En A. Castán, *El tiempo y el arte. Reflexiones sobre el gusto IV* (págs. 213-227). Zaragoza, España: Universidad de Zaragoza.
- Krystof, D. (2009). Body Art. En H. Butin (Ed.), *Diccionario de Conceptos de Arte Contemporáneo* (págs. 64-67). Madrid, España: Abada.

-
- Krystof, D. (2009). Site specificity. En H. Butin, *Diccionario de conceptos de Arte Contemporáneo* (págs. 201-204). Madrid, España: Abada.
- Lehmann, U. (2009). Estética de la ausencia. En H. Butin, *Diccionario de Conceptos de Arte Contemporáneo* (págs. 96-99). Madrid, España: Abada.
- Machuca, G. (1997). Entre el retraimiento y la integración. En G. Machuca, *Arte Joven en Chile (1986-1996)* (págs. 9-21). Santiago, Chile: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Machuca, G. (2008). Euforia y Desapego. En C. Lara, *Chile Arte Extremo, nueva escena en le cmbio de siglo* (págs. 177-196). Santiago, Chile: Calabaza del Diablo.
- Maderuelo, J. (1999). Kurt Schwitters y el espíritu de la utopía. En F. J. March, *Kurt Schwitters y el espíritu de la utopía. Colección Ernst Schwitters* (págs. 7-14). Madrid, España: Fundación Juan March.
- Meinhardt, J. (2009). Crítica institucional. En H. Butin (Ed.), *Diccionario de Conceptos de Arte Contemporáneo* (págs. 86-88). Madrid, España: Abada.
- Mellado, J. P. (2013). Residencia en el límite. En C. Lara, & D. W., *Se Vende 4* (págs. 62-63). Antofagasta, Chile: Filzic.
- Missana, C. (2002). El patio de atrás. En M. Bengoa, *Project of a Boundary. Unfold / Fold* (págs. 40-42). Santiago, Chile: Fondart y Ministerio de Relaciones Exteriores.
- Morais, F. (1997). Reescribiendo una historia del arte latinoamericano. En FBAVM, *Catálogo General de la I Bienal del MERCOSUR* (págs. 7-9). Porto Alegre, Brasil: FBAVM.
- Huyssen, A. (1994). Regreso al futuro: el contexto de Fluxus. En F. A. Tàpies, *En l'esperit de Fluxus* (págs. 243-248). Barcelona, España: Fundación Antoni Tàpies.
- Krauss, R. (2002). La escultura en el campo expandido. En H. Foster, *La posmodernidad* (págs. 59-74). Barcelona, España: Kairós.

- Restany, P. (1992). The New Realists. En C. Harrison, & P. Wood, *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas* (págs. 711-712). Oxford, Reino Unidos: Blackwell.
- Richard, N. (1990). Memorias y Fracturas. En F. Brugnoli, *Cadáver Exquisito* (págs. 5-9). Santiago, Chile: Ojo de Buey.
- Risco, A. M. (2009). De limpieza y de olvido. En J. P. Langlois, *De Langlois a Vicuña* (págs. 249-295). Santiago, Chile: AFA.
- Rojas, S. (2008). El contenido es la astucia de la forma. En C. Lara, *Chile Arte Extremo, nuevas escenas en el cambio de siglo* (págs. 197-238). Santiago, Chile: La Calabaza del Diablo.
- Scharf, A. (2000). Suprematismo. En N. Stangos, *Conceptos del Arte Moderno* (H. Mariani, Trad., pág. 425). Barcelona, España: Destino.
- Schimmel, P. (2008). Only memory can carry it into the future: Kaprow's Development from the Action-Collages to the Happening. En E. Meyer-Hermann, & A. Kaprow, *Allan Kaprow- Art as Life* (págs. 8-19). Los Angeles, Estados Unidos: Getty Research Institute.
- Schultz-Möller, R. (2009). Archivo. En H. Butin, *Diccionario de conceptos de arte contemporáneo* (págs. 14-18). Madrid, España: Abada.
- Stahl, J. (2009). Instalación. En H. Butin (Ed.), *Diccionario de Conceptos de Arte Contemporáneo* (págs. 140-143). Madrid, España: Abada.
- Sudhalter, A. (2007). Kurt Schwitters and Museum of Modern Art in New York. *Kurt Schwitters and the Avant-garde* (págs. 1-24). Hannover, Alemania: Sprengel Museum.
- Webster, G. (2007). The Reception of the Merzbau. *Kurt Schwitters and the Avant-garde* (págs. 1-23). Hannover, Alemania: Sprengel Museum .

Textos en catálogos (impreso)

- Bienal de Internacional de Arte Valparaíso. (1987). *VII Bienal de Internacional de Arte Valparaíso*. Valparaíso, Chile: Ilustre Municipalidad de Valparaíso.
- Colectivo Móvil. (2010). *Móvil en Rodaje: Aquí / Allá*. Concepción, Chile: Salviat.
- Fernández, L. (2005). *Obras cotidianas*. Concepción, Chile: Trama.
- García, S., & Berger, D. (2016). *La Emergencia del Pop. Irreverencia y Calle en Chile*. Santiago, Chile: Museo de la Solidaridad Salvador Allende.
- González, N. (1999). *Historia de Cenizas*. Santiago, Chile: Galería Gabriela Mistral.
- Honorato, P. (1999). Contra el congelamiento. En C. M. Oca, *Ciclo de instalaciones. Proyecto Aconcagua*. Santiago, Chile: Museo de Santiago Casa Colorada.
- Instituto de Extensión de Artes Plásticas Universidad de Chile. (1970). *Homenaje al triunfo del Pueblo*. Santiago, Chile: Universitaria.
- Langlois, J. P. (1969). *Cuerpos Blandos*. Santiago, Chile: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Machuca, G. (2002). Los de arriba y los de abajo. En *Kent Explora. Instaciones*. Santiago, Chile: Kent Explora.
- Montes, C. (1999). *Arteurbe Ciclo de instalaciones*. Santiago, Chile: Museo de Santiago Casa Colorada.
- Núñez, V. H. (2002). *Del iztaccíhuatl a la cruz del sur*. Santiago, Chile: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Merino, R. (1997). Metemorfosis de fachada. En G. Díaz, *Unidos en la Gloria y en la Muerte* (págs. 7-16). Santiago, Chile: Cortina de Humo.

- Novoa, S. (2005). 0,10: Malevich en Molina (u Homenaje a la madre). En M. Gutierrez, *Jardín Suprematista*. Talca, Chile: Universidad de Talca.
- Novoa, S. (2007). *Gustavo Poblete*. Santiago, Chile: Universitaria.
- Oyarzún, P. (1998). La cuna del delfín. En G. Díaz, *Quadrivium Ad usum Delphini* (págs. 6-28). Santiago, Chile: Galería Gabriela Mistral.
- Pérez, M. (2013). *Matilde x Matilde: espacio móvil*. Santiago, Chile: Fundación Telefónica.
- Richard, N. (1986). Contra el pensamiento-teorema: Una defensa del vídeo arte en Chile. En F. F.-C. Arte, 6^o *Festival Franco-Chileno de Video Arte*. Santiago, Chile: Instituto Chileno Francés de Cultura.
- Richard, N. (1991). Codigos de poder y desmontajes críticos. En C. W. Lam, *Catálogo IV Bienal de La Habana* (págs. 48-51). La Habana, Cuba: Letras Cubanas.
- Rojas Mix, M. (1971). *Imagen del hombre: muestra de escultura neofigurativa chilena*. Santiago, Chile: Universitaria.
- Sanfons, H. (2001). La primera cita. En G. Animal, *Galería Animal 2000-2001* (pág. 191). Santiago, Chile: Galería Animal.
- Silva, C. (1996). The new ideal line (El Ekeko). En I. Navarro, & M. N., *Las cosas y sus atributos (catálogo)* (págs. 15-26). Santiago, Chile: Galería Gabriela Mistral.
- Universidad de Chile. (1968). *De 4 Movimiento Forma y Espacio*. Santiago, Chile: Universidad de Chile.
- Torres, C. (1996). Instalación Eléctica: La gran lámpara. En M. N. Navarro, *Las cosas y sus atributos* (págs. 7-10). Santiago, Chile: Ministerio de Educación.
- Ulibarri, L. (1996). Zona Fantasma y Galería Gabriela Mistral. En G. G. Mistral, *Zona Fantasma 11 artistas de Santiago* (págs. 8-10). Santiago, Chile: G.G Mistral.

Zomosa, X. (1997). *Cotidiana*. Santiago, Chile: Galería Posada del Corregidor.

Artículo de revista (impreso)

Colectivo de Acciones de Arte CADA. (1979). Para no morir de hambre en el arte. *La Bicicleta*, 22-24.

Gewölb, N. (noviembre de 2011). Desde el mirador. *Alzaprima* (1), 98-105.

Lizondo, L., Santatecla-Fayos, J., & Bosch-Reig, I. (2013). El urbanismo expositivo experimentado desde la modernidad miesiana. *ARQ* (83), 68-75.

Perera, M. (1991). Entrevista con Christo. *Lápiz: Revista Interacional de Arte* (80), 54-61.

Rainer, K. (agosto de 2013). La instalación sonora como formato en un espacio plurisensorial. *Alzaprima* (5), 38-51.

Saul, E. (1970). Escenografía para el hombre. *Ercilla*, 73.

Artículo en revista (digital)

Bucci, E. (1999). Las galerías de arte en Chile. *Alas y Raíces*(1). Recuperado desde: <http://facultadartes.uft.cl/publicaciones/category/alas-y-raices>

Buren, D. (1979). The Function of the Studio. *October*, 10. Recuperado desde: <https://www.jstor.org/stable/778628?origin=JSTOR-pdf&seq=1>

Giunta, A. (2010). Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina. *Erratas* (1). Recuperado desde: <https://revistaerrata.gov.co/edicion/errata1-arte-y-archivos>

Golan, R. (1994). Triangulating the Surrealist Fetish. *Visual Anthropology Review*, 10 (1). Recuperado desde: <https://anthrosource.onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1525/var.1994.10.1.50>

- Gutiérrez, A. (2009). La instalación en el arte contemporáneo colombiano. *El Artista* (6). Recuperado desde: <https://www.redalyc.org/pdf/874/87412239003.pdf>
- Martinoya, C., & Joël, N. (1968). Abstractoscopio cromático: una aplicación de la luz polarizada. *Leonardo*, 1 (2), 171-173. Recuperado desde: <http://www.bienaldeartesmediales.cl/11/exhibicion/abstractoscopio-cromatico/>
- Moreno, B. G. (2012). Paralelismo daicrónico sobre la investigación sonora en el espacio de las artes plásticas. *Arte y políticas de identidad*, 7. Recuperado desde: <https://revistas.um.es/reapi/article/view/173941>
- Onetto, B. (2012). Arte, artilugio y desmaterialización. Lo inmaterial en el arte. *Revista Estética* (20), 75-88. Recuperado desde: <http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/38051>
- Oyarzún, P. (2003). Estética de la sed: Lonquén 10 años, diez años después. *Iberoamericana*, LXIX(202), 85-94. Recuperado desde: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/5686/5833>
- Kaizen, W. (2003). Framed Space: Allan Kaprow and the Spread of Painting. *Grey Room*(13), 80-107. Recueprado desde: <https://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/152638103322751074?journalCode=grey>
- Richard, N. (2002). La crítica de la memoria. *Cuadernos de Literatura*, 8(15), 187-193. Recuperado desde: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/8000>
- Ruderer, S. (2010). La política del pasado en Chile 1990-2006: ¿Un modelo Chileno? *Universum*, 2(25), 161-177. Recuperado desde: https://scielo.conicyt.cl/pdf/universum/v25n2/art_10.pdf
- Subercaseaux, B. (2006). La cultura en los gobiernos de la concertación. *Universum*, 21(1), 190-203. Recuperado

desde:https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-23762006000100012

- Tironi, E. (1994). Cultura y comunicación en una época de transición (Chile, 1990-1994). *Proposiciones* (25), 47-56. Recuperado desde: <https://www.sitiosur.cl/detalle-de-la-publicacion/?cultura-y-comunicaciones-en-una-epoca-de-transicion-chile-1990-1994>
- Trujillo, I., & Mena, P. (2011). Una Fenomenología de la vida Cotidiana. entrevista a Bruece Bégout. *Actual Marx / Intervenciones* (10), 225-240. Recuperado desde: <http://www.actuelmarxint.cl/actuel-marx-no10/>
- Vidal, S. (2017). El pabellón de Chile en Sevilla '92 desde tres casos abortados de las artes visuales . *Revista de Historia del Arte y cultura Visual Centro Argentino de Investigaciones de Arte CAIA*, 209-216. Recuperado desde: <http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/11-pdf/Vidal%20Valenzuela%20ESP.pdf>
- Villegas, I. (2012). Perfil de las Licenciaturas en Arte del Sistema Universitario Chileno. *Calidad en la Educación* (36), 219-231. Recuperado desde: <https://www.calidadenlaeducacion.cl/index.php/rce/articulo/view/124>

Documento sitio web

- Archivo CENECA. (s.f.). *Presentación del Archivo CENECA*. Recuperado el 18 de agosto de 2018, de Archivo Ceneca: <http://www.archivoceneca.cl/#archivo>
- Battiti, F. (2017). *Diálogos con Voluspa Jarpa*. Recuperado el 9 de julio de 2020, de Estudios curatoriales: http://untref.edu.ar/rec/num5_dialogos_2.php
- Bengoa, M. (2013). *Still life / Style leaf*. Recuperado el 20 de mayo de 2020, de Mónica Bengoa: <http://monicabengoa.cl/obra/still-life-style-leaf/>
- Bernardini, E. (2013). *Political endeavours: the emergence of installation art in India*. Recuperado el 14 de abril de 2015, de Sahapedia a online Encyclopedia on Indian

Culture and Heritage: <http://sahapedia.org/political-endeavours-the-emergence-of-installationart-in-india/>.

Berni, A. (1977). *Armando Reverón: el creador*. Recuperado el 15 de diciembre de 2017, de Documents of 20th-century Latin American and Latino Art: <http://icaadocs.mfah.org/>

Biblioteca Nacional de Chile. (s.f.). *Constitución política*. Recuperado el 5 febrero de 2019, de Memoria Chilena: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-92403.html> .

Brett, G. (1994). *Lygia Clark: In Search of the Body*. Recuperado el 15 de marzo de 2018, de Documents of 20th-century Latin American and Latino Art: <http://icaadocs.mfah.org/>

Cambridge University Press. (2019). *Cambridge online dictionary*. Recuperado el 12 marzo 2019, de Cambridge online dictionary: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/instal>

Camnitzer, L. (s.f.). *Manifiesto del New York Graphic Workshop*. Recuperado el 9 diciembre de 2016, de Documents of 20th-century Latin American and Latino Art:<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/791656/language/es-MX/Default.aspx>

Carmona, A. (2017). *Violencia política y transiciones a la democracia. Chile y España*. Obtenido de OpenEdition Books: <https://books.openedition.org/cvz/909#ftn14>

Cea, M. (2012). *Ideología política y política cultural en el Chile contemporáneo: continuidades y rupturas*. Obtenido de Observatorio Cultural: <http://www.observatoriocultural.gob.cl/revista/2-articulo-1/12-ideologia-politica-y-politica-cultural-en-el-chile-contemporaneo-continuidades-y-rupturas/>

Christo, & Jeanne-Claude. (2017). *Artworks*. Recuperado el 4 de noviembre de 2017, de Christo and Jeanne-Claude: <http://christojeanneclaude.net/>

-
- Consejo Internacional de Museos ICOM. (2007). *Definición de museo*. Recuperado el 30 agosto de 2018, de ICOM: <https://icom.museum/es/actividades/normas-y-directrices/definicion-del-museo/>
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes . (2005). *Chile quiere más cultura. Definiciones de política cultural 2005-2010*. Recuperado el 12 de noviembre de 2019, de Consejo Nacional de la Cultura y las Artes: <https://www.cultura.gob.cl/publicaciones/chile-quiere-mas-cultura-definiciones-de-politica-cultural-2005-2010/>
- Cruz-Diez, C. (2011). *Chromatic Inductions*. Recuperado el 21 de diciembre de 2017, de Documents of 20th-century Latin American and Latino Art: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/>
- Dittborn, E. (1985). *Han pisado con demasiada fuerza la tierra sobre mi cabeza*. Recuperado el 6 de junio de 2018, de Centro de documentación Artes Visuales: <http://centrodedocumentaciondelasartes.cl/g2/collect/cedoc/images/pdfs/4894.pdf>
- Davis, F. (2016). *Guillermo Deisler Found Poetry*. Recuperado el 13 julio de 2018, de Galería D21 Proyectos de Arte: <http://www.d21.cl/wp-content/uploads/2010/07/Catalogo-guillermo.pdf>
- Dorfles, G. (1973). *Juan Carlos Romero del Grupo de los Trece*. Recuperado el 22 de noviembre de 2018, de Documents of 20th-century Latin American and Latino Art: <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/747483/language/es-MX/Default.aspx>
- El Mostrador. (2007). *"Handle with care", presencia femenina en el arte local en la última década*. Recuperado el 2 de marzo de 2020, de El mostrador: <https://www.elmostrador.cl/cultura/2007/03/07/handle-with-care-presencia-femenina-en-el-arte-local-en-la-ultima-decada/>
- Ferreira, G. (1959). *Manifiesto Neoconcreto*. Recuperado el 28 de diciembre de 2017, de Documents of 20th-century Latin American and Latino Art: [tps://icaadocs.mfah.org/](https://icaadocs.mfah.org/)

- Freud, S. (1919). *Das Unheimliche*. Recuperado el 27 de agosto de 2017, de <http://www.damiantoro.com/frontEnd/>
- Fritz, W. (2008). *Histórico-crítico*. Recuperado el 19 de septiembre de 2015, de Wolfgang Fritz Haug: <http://www.wolfgangfritzhaug.inkrit.de/documents/hist-crit-DHCM.pdf>
- Gaete, P. (2019). *Arte Contemporáneo en el Barrio 10 años de la Galería Balmaceda Biobío*. Recuperado el 17 de junio de 2020, de Galería Balmaceda Arte Joven Biobío: <https://www.balmacedartejuven.cl/sitio/wp-content/uploads/2020/05/balmacat20>
- Glusberg, J. (1970). *Arte conceptual; Una exhibición organizada por Lucy Lippard (EE.UU) y Jorge Glusberg*. Recuperado el 28 de noviembre de 2018, de Documents of 20th-century Latin American and Latino Art: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/747375/language/en-US/Default.aspx>
- Glusberg, J. (1973). *Juan Carlos Romero, Violencia*. Recuperado el 29 de noviembre de 2018, de Documents of 20th-century Latin American and Latino Art: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/747942/language/en-US/Default.aspx>
- González, N. (2017). *Una imagen llamada palabra*. Recuperado el febrero de 2020, de Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos: <http://centronacionaldearte.cl/wp-content/uploads/2016/09/catalogo-imagen-llamada-palabra.pdf>
- Groys, B. (2009). *Politics of Installation*. Recuperado el 15 de mayo de 2015, de E-Flux Journal # 2: <https://www.e-flux.com/journal/02/68504/politics-of-installation/>
- Hopkins, D. (2014). *Duchamp, Childhood, Work and Play: The Vernissage for First Papers of Surrealism, New York, 1942*. Recuperado el 1 de septiembre de 2017, de Tate Papers, N° 22, Autumn: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/22/duchamp-childhood-work-and-play-the-vernissage-for-first-papers-of-surrealism-new-york-1942>

-
- Huidobro, B. (2013). *El silencio*. Recuperado el 28 de marzo de 2020, de Norma Ramírez: <http://www.normaramirez.cl/images/pdf/catalogonormaramirez.pdf>
- Ibarz, V., & Villegas, M. (2007). El método paranoico-crítico de Salvador Dalí. *Revista de historia de la Psicología*, 28(2-3), 107-112. Recuperado el 30 de agosto de 2017, de Revista de Historia de la Psicología: <https://www.revistahistoriapsicologia.es/revista/2007-vol-28-n%C3%BAm-2-3/>
- Jiménez, A. (1989). *Jesus Soto: Lo visible y lo posible*. Recuperado el 25 de diciembre de 2017, de Documents of 20th - Century Latin American and Latino Art: <https://icaadocs.mfah.org/>
- Junta Nacional de Gobierno de Chile. (1974). *República de Chile, 1974: Primer año de la reconstrucción nacional*. Reuperado 15 de enero 2018, de Memoria Chilena: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-65341.html>
- Kaprow, A. (1966). *Sobre cómo hacer un happenig*. Recuperado el 14 de Septiembre de 2017, de Fundació Antoni Tàpies: https://www.fundaciotapies.org/site/IMG/pdf/Com_fer_Como_hacer-2.pdf
- Kosice, G., Rothfuss, R., & Quin, A. (1947). *Se reconocerá por Arte Madí*. Recuperado el 13 de diciembre de 2016, de Documents of 20th-century Latin American and Latino Art: <https://icaadocs.mfah.org/>
- Larousse. (2014). *Dictionnaire Français Larousse*. Recuperado el 7 de septiembre de 2017, de Larousse: <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>
- Leppe, C. (2017). *1974 / Happening de las gallinas (acción corporal)*. Recuperado el 17 de abril de 2019, de Carlos Leppe: <http://carlosleppe.cl/1974-happening-de-las-gallinas-accion-corporal/>
- Licht, J. (1969). *Spaces (catálogo)*. Recuperado el 13 de diciembre de 2017, de Museum of Modern Art: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2698?>

- Lissitzky, E. (1923). *G: Material zur elementaren Gestaltung I*. Recuperado el 7 de octubre de 2017, de Monoskop: https://monoskop.org/File:G_Material_zur_elementaren_Gestaltung_1_Jul_1923.jpg
- López, J. P. (2016). *Electromecánico, Ilimitado, Universal. Friedrich Kiesler: escenografía, arquitectura y diseño, 1923-1926*. Recuperado el 7 julio de 2017, de Boletín Académico. Revista de investigación y arquitectura contemporánea: <http://revistas.udc.es/index.php/BAC>
- Lublin, L. (1969). *Proceso a la imagen II: fluvio subtunal; Instituto Di Tella -Alpi. Santa Fe, 1969*. Recuperado el 13 de enero de 2018, de Documents of 20th-century Latin American and Latino Art : <http://icaadocs.mfah.org/>
- Macchiavello, C. (2010). *Vento Caldo: El cuerpo en las esculturas electrónicas de Juan Downey*. Recuperado el 29 de abril de 2018, de Juan Downey: El ojo pensante, Fundación Telefónica: http://200.54.125.64/arte/downey/archivos/parte_1.pdf
- Mascheroni, L. (2013). *Alfredo Jaar, Venezia Venezia*. Recuperado el 4 de enero 2020, de Domus Magazine: https://www.domusweb.it/es/arte/2013/06/24/alfredo_jaar_venicevenice.html
- Mellado, J. P. (2005). *Imaginario Locales (I)*. Recuperado el 19 de abril de 2020, de Justo Pastor Mellado: <http://www.justopastormellado.cl/niued/?p=627>
- Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. (1997). *Informe: Chile está en deuda con la cultura. (Comision asesora presidencial en materias artisticos culturales)*. Recuperado el marzo de 2019, de Respositorio digital: <http://repositorio.cultura.gob.cl/handle/123456789/3387>
- Museo de Arte Moderno de Chiloé. (2014). *MAM Chiloé, 27 años*. Chiloé: Museo de Arte Moderno de Chiloé. Recuperado el 27 de julio de 2019, de Museo de Arte Moderno de Chiloé: http://www.mamchiloe.cl/category/textos_mam/

-
- Museo Experimenta El Eco. (1953). *Manifiesto de la Arquitectura Emocional, 1953*. Recuperado el 15 de diciembre de 2017, de Universidad Nacional Autónoma de México: <http://eleco.unam.mx/eleco/manifiesto-de-la-arquitectura-emocional-1953/>
- Museo Experimental El Eco. (2013). *El Eco*. Recuperado el 17 de Diciembre de 2017, de Museo Experimental El Eco: <http://eleco.unam.mx/eleco/inicio/el-eco/>
- Macel, C. (2017). *Lygia Clark: At the Border of Art*. Recuperado el 23 de diciembre de 2017, de Post. Notes On Modern & Contemporary Art Around The Globe: <http://post.at.moma.org/>
- Malévich, K. (1915). *Manifiesto Suprematista*. Recuperado el 4 de agosto de 2017, de Scribd Inc.: <https://es.scribd.com/document/322530856/Manifiesto-Suprematista-Casimir-Malevich-pdf>
- Martha Jackson Gallery. (1961). *Environment-Situations-Spaces. Press Release*. Recuperado el 5 de octubre de 2017, de artperformance.org: <http://www.artperformance.org/article-22019746.html>
- Mellado, J. P. (2002). *Cienfuegos y la banalización de la instalación en la escena plástica chilena*. Recuperado el 3 de agosto de 2016, de Justo Pastor Mellado: http://www.justopastormellado.cl/escritos_cont/semanal/2002/09_sept_2002/20020905.html#brown01
- Museo de Arte Moderno de Chiloé. (2014). *MAM Chiloé, 27 años*. Recuperado el 16 de marzo de 2019, de Museo de Arte Moderno Chiloé: <http://www.mamchiloe.cl/>
- Oxford University Press. (2019). *The Oxford Dictionary of Art and Artists*. Recuperado el 22 de marzo 2019, de Oxford Reference: <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100005531>
- Parinaud, A. (1962). *Robert Rauschenberg entretien paru Dans Arts N° 821*. Recuperado el 6 de septiembre de 2017, de André Parinaud: <http://www.andre-parinaud.fr/>

Plate, R. (1968). *Proyecto “El Baño”, Centro de Artes Visuales. Gestión de Premios y Exposiciones*. Recuperado el 12 de enero de 2018, de Universidad Torcuato Di Tella: http://www.utdt.edu/ver_contenido.php?id_contenido=1183&id_item_menu=2519

Política Cultural del Gobierno de Chile. (1974). *Catálogo bibliográfico*. Reuperado 6 de junio 2018, de Biblioteca del Congreso Nacional de Chile: <https://www.bcn.cl/catalogo>

Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado el 22 agosto de 2018, de Real Academia Española: <http://www.rae.es/>

Reverón, A. (Febrero-Abril de 2007). *Dolls and Objects*. Recuperado el 2017 de Diciembre de 15, de Museum of Modern Art: <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2007/reveron/flash.html>

Schneller, K. (2015). *Continuous Project Altered Daily (1969): The Machinery of Art*. Recuperado el 13 de marzo de 2018, de Open Edition Books: <https://books.openedition.org/enseditions/3809?lang=es>

Silva, A. (2015). *Un panorama de la instalación en el Arte Contemporáneo Venezolano 1995-2010*. Recuperado el 4 de abril de 2015, de Saber UCV Repositorio Institucional de la Universidad Central de Venezuela: <http://saber.ucv.ve/handle/123456789/17015>

Silva, M. B. (2008). *El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular. Crítica, verdad e inmunología política*. Recuperado el 10 de octubre de 2017, de Nuevo Mundo Mundos Nuevos: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/13732>

The Getty Research Institute. (2017). *Art & Architecture Thesaurus*. Recuperado el 3 de enero de 2019, de The Getty Research Institute: <http://www.getty.edu/vow/AATFullDisplay?find=&logic=AND¬e=&subjectid=300047896>

Tsai, J. (2014). *Deranging the Senses surrealist exhibition and display*. Recuperado el 30 de agosto de 2017, de Academia.edu:
https://www.academia.edu/13041112/Deranging_the_Senses_surrealist_exhibition_and_display

Unidad Popular (Chile). (1969). *Programa de Básico de Gobierno de la Unidad Popular: candidatura presidencial* Salvador Allende. Recuperado el 9 de octubre de 2017, de Memoria Chilena:
<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-7738.html>

Urrutia, M. P. (2012). *Louis Eden Projet*. Recuperado el 29 de abril de 2020, de Miguel Parra Urrutia:
<http://www.miguelparraurrutia.net/louis-eden-projet/texto-presentacion-en-espa%C3%B1ol/>

Uytvanck, M. V. (2013). *L'Exposition internationale du surréalisme de 1938. Etude de la première exposition surréaliste scénographiée par Marcel Duchamp*. Recuperado el 24 de agosto de 2017, de Koregos. Revue et encyclopédie multimédia des art:
<http://www.koregos.org/fr/margaux-van-uytvanck-1-exposition-internationale-du-surrealisme-de-1938/>

Vick, J. (2008). *Una nueva mirada: Marcel Duchamp, su cordel, y la Primera Exposición de Papeles del Surrealismo de 1942*. Recuperado el 30 de agosto de 2017, de <http://toutfait.com/a-new-look-marcel-duchamp-his-twine-and-the-1942-first-papers-of-surrealism-exhibition/#prettyPhoto>

Villegas, I. (2009). *De la hiperespecialización al cambio de modelo de enseñanza en la Escuela de Artes*. Recuperado el 2 de diciembre 2019, de Escuela de Arte Pontificia Universidad Católica de Chile: https://escuelaarte.uc.cl/images/docs/Arte-UC_Ignacio-Villegas.pdf

Wildi, I. (2011). *Concpeto exposición*. Recuperado el 7 de abril de 2020, de Dislocación: <http://www.dislocacion.cl/concepto.php>

Artículo de periódico

Las Últimas Noticias. (13 de febrero de 1969). Happening en el 9. *Las Últimas Noticias*, pág. 17.

Smith, R. (3 de enero de 1993). In installation art, a bit of the spoiled. *New York Times*, pág. 31.

Actas conferencias

Rojas Mix, M. (1973). Llamamiento a los artistas plásticos latinoamericanos. En *Encuentro de Plástica Latinoamericana* (págs. 37-40). Santiago, Chile: Andres Bello.

Tesis

Bruna, R. (2001). *Reconfiguraciones Domésticas* (tesis mágister). Universidad de Chile, Facultad de Artes, Santiago, Chile.

Velesini, M. (2014). *La instalación como dispositivo escénico y el nuevo rol del espectador* (tesis magíster). Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina.

Gimeno, Q. (2014). *Arquitectura en exposición. Trascendiendo el paradigma clásico*. (tesis doctoral). Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, España.

BIBLIOGRAFÍA (consultada)**Videografía**

Barrio Italia TV. [Visible]. (19 de mayo de 2016). *Francisco Brugnoli Virginia Errazuriz en Instituto Italiano de Cultura Santiago* [Archivo video]. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=RqUPe9aP518>

Bengoa, M. [mónica bengoa]. (9 de febrero de 2014). *Making of "Still life / Style leaf"*. [Archivo video]. Vimeo.
<https://vimeo.com/86265964>

-
- Bossy, M. [Prensa Museo de Arte Contemporáneo]. (4 de enero de 2016). *Microdocumentales: Gonzalo Díaz* [Archivo video]. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=QLKOC623vxg>
- Bossy, M. [Prensa Museo de Arte Contemporáneo]. (4 de enero de 2016). *Microdocumentales: Juan Pablo Langlois* [Archivo video]. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=8DribE1OIsE>
- Bossy, M. [Prensa Museo de Arte Contemporáneo]. (26 de enero de 2016). *Microdocumentales: Guillermo Núñez* [Archivo video]. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=7pQqlxMEecM>
- Bossy, M. [Prensa Museo de Arte Contemporáneo]. (26 de enero de 2016). *Microdocumentales: Virginia Errázuriz* [Archivo video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=37x6XFb8r_o
- Colectivo de Acciones de Arte, CADA. [HIDVL] (s.f.). *Para no morir de hambre en el arte* [Archivo video]. Hemispheric Institute Digital Video Library.
<http://hidvl.nyu.edu/video/003180907.html>
- Guía Arte Canal 9. [Programa GuiArte]. (11 de diciembre de 2011). *Visita Guiada con Mario Soro* [Archivo video]. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=HtF2V6dpGxg>
- Lacerda, P. [nat gonzález]. (17 de junio de 2010). *Cuerpos Blandos* [Archivo video]. Vimeo.
<https://vimeo.com/12657176>
- María, C. [claudia marín]. (2 de noviembre de 2012). *Diagrama Soro: un recorrido por la obra de Mario soro Vásquez* [Archivo video]. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=EL02w7ih6QM>
- Museo de la Solidaridad Salvador Allende.[MSSA]. (15 de octubre 2013). *Entrevista a Miguel Rojas Mix, 40 años del Museo de la Solidaridad* [Archivo video]. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=VGLWF2TNqHw>

- Noticiero Chileno Emelco. [Archivo Patrimonial USACH]. (7 de marzo 2018). *De Cézanne a Miró (1968)* [Archivo video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=x3f4vQXYEIo>
- Ojopiojo. [Andres Zapata]. (20 de agosto de 2009). *Proyecto O-Mito* [Archivo video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=xjQtCNK4vTc>
- Trienal de Chile 2009. [danielreyesleon]. (17 de marzo de 2011). *Máquina de Coser. Demian Schopf* [Archivo video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=hAMka_UfioI
- Trujillo, P. [TripioFilms]. (11 de junio de 2014). *Balmes el doble exilio de la pintura* [Archivo video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=ui04nZd-wHI&frags=pl%2Cwn>
- Vernissage TV. [VernissageTV]. (11 de julio de 2013). *Alfredo Jaar, Venezia. Pavillon of Chile, Venice Art Biennale 2013*. [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=jFuAzBEOcMI>
- Vicuña, C. [Cecilia Vicuña]. (8 de junio de 2010). *El Hilo Azul* [Archivo de video]. Vimeo. <https://vimeo.com/12411405>
- Villaroel, R. [Surco.cl]. (11 de septiembre de 2011). *Frontera Arte Actual: imaginarios e instituciones* [Archivo video]. Vimeo. <https://vimeo.com/28894631>
- Villaroel, R. [Surco.cl]. (15 de enero de 2011). *Frontera Arte Actual: curatoria y campo cultural* [Archivo de video]. Vimeo. <https://vimeo.com/18818031>
- Visioner. [VisionerT.V.]. (22 de septiembre de 2014). *Historias de Aprendizajes-Voluspa Jarpa 31ª Bienal de Sao Paulo, Brasil* [Archivo video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=xfIwXjQIBXk>

Sitios web artistas y colectivos

- Bengoa, M. (2020). Obras. Santiago, Chile: *Mónica Bengoa*. Recuperado de <http://monicabengoa.cl>

-
- Bravo, V. (2020). Works. Santiago, Chile: *Víctor Hugo Bravo*. Recuperado de <https://www.victorhugobravo.com/>
- Bruna, R. (2012). Obras. Santiago, Chile: *Rodrigo Bruna*. Recuperado de <http://www.rodrigobruna.cl/>
- Castillo, J. (2013). Selección de trabajos. Santiago, Chile: *Juan Castillo*. Recuperado de <http://juancastillo.net>
- Codocedo, V. H. (2018). Obras. Santiago, Chile: *Víctor Hugo Codocedo*. Recuperado de <http://victorhugocodocedo.cl>
- Colectivo Mesa 8 (2008). Proyectos. Concepción, Chile: *Mesa 8*. Recuperado de <http://colectivomesa8.blogspot.com/>
- Colectivo Pia Michelle. (2020). Proyectos. Valparaíso, Chile: *Pia Michelle*. Recuperado de <http://www.piamichelle.com/>
- Colectivo Se Vende (2018). SACO. Antofagasta, Chile: *Se Vende Plataforma Móvil de Arte Contemporáneo*. Recuperado de <http://www.colectivosevende.cl/index.html>
- Corvalan, M. (2018). Proyectos. Santiago, Chile: *Máximo Corvalan*. Recuperado de <https://maximocorvalan-pincheira.com>
- Donoso, L. (2014). Archivo de imágenes. Santiago, Chile: *Luz Donoso, el arte y la acción en el presente*. Recuperado de <https://accionenelpresente.wordpress.com/>
- Gawölb, N. (2011). Exhibiciones. Santiago, Chile: *Nancy Gewölb*. Recuperado de <http://www.nancygewolb.net>
- Humeres, P. (2014). Obras. Santiago, Chile: *Paulina Humeres*. Recuperado de <https://www.paulinahumeres.com/>
- Jaar, A. (2020). Projects. Nueva York, Estados Unidos: *Alfredo Jaar*. Recuperado de <https://alfredojaar.net/>
- Krause, R. (2020). Objetos, Instalaciones. Santiago, Chile: *Reiner Krause*. Recuperado de <https://rkrause.cl/web/>

- Kemper, K. (2020). Portafolio. Santiago, Chile: *Klaudia Kemper*. Recuperado de <http://www.klaudiakemper.com>
- Leppe, C. (2017). Obras. Santiago, Chile: *Carlos Leppe*. Recuperado de <http://carlosleppe.cl>
- Martínez, J. (2020) Obras Plástica. Santiago, Chile: *Juan Luis Martínez*. Recuperado de <http://juanluismartinez.cl/jlm/>
- Maza, N. (2018). Exhibiciones. Santiago, Chile: *Norton Maza*. Recuperado de <http://nortonmaza.com>
- Mezza, G. (2012). Instalaciones. Santiago, Chile: *Gonzalo Mezza*. Recuperado de <http://www.mezza.cl/>
- Missana, C. (2015). Proyectos. Santiago, Chile: *Claudia Missana*. Recuperado de <https://www.claudiamissana.cl>
- Núñez, G. (2016). Obras. Santiago, Chile: *Guillermo Núñez*. Recuperado de <http://archivoguillermonunez.cl>
- Núñez, V. (2016). Galería. Ciudad de México, México: *Víctor Hugo Núñez*. Recuperado de <https://www.xn--victorhugonuez-1nb.com>
- Prats, F. (2018). Exposiciones. Santiago, Chile: *Fernando Prats*. Recuperado de <http://www.fernandoprats.cl/>
- Prieto, A. (2019). Obras. Santiago, Chile: *Amparo Prieto*. Recuperado de <https://amparoprieto.com/>
- Ramírez, N. (2013). Exhibiciones. Santiago, Chile: Norma Ramírez. Recuperado de <http://www.normaramirez.cl>
- Tsunami Arte Sonoro. (2020). Proyectos. Valparaíso, Chile: *Tsunami Arte Sonoro*. Recuperado de <https://www.tsunami.cl/>
- Schopf, D. (2020). Obras. Santiago, Chile: *Demian Schopf*. Recuperado de <https://www.demianschopf.cl/>
- Soro, M. (2010). Obras. Santiago, Chile: *Mario Soro*. Recuperado de <http://www.mariosoro.cl>

Velasco, R. (2014). Obras. Santiago, Chile: *Rosa Velasco*.
Recuperado de <https://www.rosavelasco.cl>

Vicuña, C. (2017). Instalaciones. Santiago, Chile: *Cecilia Vicuña*. Recuperado de <http://www.ceciliavicuna.com>

Wyskiel, D. (2016). Obras. Antofagasta, Chile: *Dagmara Wyskiel*. Recuperado de <http://www.dagmara.cl/index>.

Sitios web centros de arte, galerías y museos

Centro Cultural Matucana 100 (s.f.). Programación / Artes Visuales. Santiago, Chile: *Centro Cultural Matucana 100*. Recuperado de <https://www.m100.cl/>

Galería Animal. (s.f.). Exposiciones. Santiago, Chile: *Galería Animal*. Recuperado de <https://www.galeriaanimal.cl/>

Galería Centro. (s.f.) Exposiciones. Talca, Chile: *Galería Centro*. Recuperado de <http://galeriacentro.blogspot.com/>

Galería de Arte UCT. (s.f.). Exposiciones. Temuco, Chile: *Galería de Arte UCT*. Recuperado de <http://galeriaarte.uct.cl/>

Galería D21. (s.f.). Exhibiciones. Santiago, Chile: *Galería D21*. Recuperado de <http://www.d21.cl/>

Galería Gabriela Mistral. (s.f.). Exposiciones. Santiago, Chile: *Galería Gabriela Mistral*. Recuperado de <http://galeriagm.cultura.gob.cl/>

Galería Metropolitana. (s.f.). Exposiciones. Santiago, Chile: *Galería Metropolitana*. Recuperado de <http://galeriametropolitana.org/>

Galería Patricia Ready. (s.f.). Exposiciones. Santiago, Chile: *Galería Patricia Ready*. Recuperado de <https://galeriapready.cl/>

Museo de Arte Contemporáneo. (s.f.). Exposiciones. Santiago, Chile: *Museo de Arte Contemporáneo*. <http://www.mac.uchile.cl/>

- Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia. (s.f.).
Exposiciones. Valdivia, Chile: *Museo de Arte
Contemporáneo de Valdivia*. Recuperado de
<http://www.macvaldivia.cl/>
- Museo de Arte Moderno Chiloé. (s.f.). Exposiciones. Castro,
Chile: *Museo de Arte Moderno Chiloé*. Recuperado de
<http://www.mamchiloe.cl/>
- Museo de Artes Visuales. (s.f.). Exposiciones. Santiago, Chile:
Museo de Artes Visuales. Recuperado de
<https://www.mavi.cl/>
- Museo Nacional de Bellas Artes (s.f.). Exposiciones. Santiago,
Chile: *Museo Nacional de Bellas Artes*. Recuperado de
<https://www.mnba.gob.cl/sitio/>
- Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. (s.f.).
Exposiciones. Santiago, Chile: *Museo de la Memoria y
los Derechos Humanos*. Recuperado de
<https://ww3.museodelamemoria.cl/>
- Museo de la Solidaridad Salvador Allende. (s.f.). Exposiciones.
Santiago, Chile: *Museo de la Solidaridad Salvador
Allende*. Recuperado de <http://mssa.cl/>



ANEXOS

Klaudia Kemper (n.1966)

El cuerpo que habito,

2013.

Instalación, tres proyecciones sobre telas y sonidos,

500 x 650 x 1500 cm.;

Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.

Fuente imagen:

© Archivo Klaudia Kemper.

Anexo 1. Tabla de categorías preliminares

(esquema de relaciones a partir de problemas, temas y medios)

ACTUAR	OCUPAR	ESPACIO
IN SITU	SITUADO	MUSEAL
SITE SPECIFIC	TRANSITORIO	ARQUITECTÓNICO
CONTEXTO	PERMENENTE	COTIDIANO
ESPECTADOR	DISCURSO	EMPLAZAMIENTO
PASIVO	POLÍTICO	ESCENOGRAFICO
ACTIVO	CIFRADO	SINESTÉSICO
COAUTOR	FORMAL	ENTRÓPICO

DISCIPLINAS	MEDIOS	MATERIALIDAD
PINTURA	TECNOLOGICOS	PRECARIA
GRABADO	TRADICIONALES	ARTIFICIAL
ESCULTURA	MIXTOS	CORPORAL
OBRA	REFERENCIAS	ESCALA
CONTEMPLATIVA	MNEMÓNICAS	MONUMENTAL
INTERACTIVA	HISTÓRICAS	ANTROPOMÉTRICA
AUSENTES	BIOGRÁFICAS	REDUCIDA

Anexo 2. Lista de entrevistados

Nº	ENTREVISTADOS (AS)	PERFIL					PERTINENCIA		
		Artista Visual	Académico (a)	Curador (a)	Director (a) / Coordinador (a) museo / galería	Historiador (a) / Teórico (a) / Crítico (a) arte	Contexto Epistemológico (por qué, ámbito)	Contexto Histórico (cuándo, período)	Contexto Geográfico (dónde, ciudad)
1	Mónica Bengoa W. (n.1969)	X	X				ID	G	SA
2	Mauricio Bravo C. (n.1967)	X	X				ID	G	SA
3	Francisco Brugnoli B. (n.1935)	X	X		X		IM	AD	SA
4	Pedro Celedón B. (n.1956)		X			X	IH	G	SA
5	Oscar Concha L. (n.1964)	X		X	X		ID	G	CO
6	Valentina Cruz L. (n.1938)	X	X				ID	A	SA
7	Natascha de Cortillas D. (n.1967)	X	X				ID	G	CO
8	Gonzalo Díaz C. (n.1947)	X	X				AD	DI	SA
9	Virginia Errazuriz G. (n.1941)	X	X				ID	AD	SA
10	Roberto Farriol G. (n.1956)	X	X		X		IM	IG	SA
11	Leslie Fernández B. (n.1971)	X	X	X	X		ID	G	CO
12	Gaspar Galaz C. (n.1941)		X			X	IH	AD	SA
13	Nancy Gewölb M. (n.1939)	X	X				ID	DI	VA
14	Nury González A. (n.1960)	X	X				ID	IG	SA
15	Paula Honorato C. (n.1971)		X			X	IH	IG	SA
16	Voluspa Jarpa S. (n.1971)	X	X				ID	IG	SA
17	Juan Pablo Langlois (1936-2019)	X					ID	AI	SA
18	Carolina Lara B. (n.1971)			X		X	IH	G	CO
19	Carlos Lastarria H. (1942-2019)					X	IH	AD	VA
20	Ricardo Loebell S. (n.1954)		X			X	IT	IG	SA
21	Alberto Madrid Letelier (n.1955)		X	X		X	IH	IG	VA
22	Justo Pastor Mellado (n.1949)		X	X		X	IT	IG	SA
23	Pedro Montes L. (n.1969)				X		IM	G	SA
24	Reinaldo Moya Cerpa		X			X	IH	DI	TA
25	Ernesto Muñoz M. (n.1954)			X		X	IH	I	SA
26	José Nordenflycht C. (n.1970)		X			X	IH	G	VA
27	Ximena Novoa D. (n. 1968)		X	X		X	IH	IG	SA
28	Edgardo Neira M. (n.1948)	X	X				IH	AD	CO
29	Breno Onetto M. (n.1960)		X			X	IT	IG	VL

SIMBOLOGÍA

Contexto Epistemológico

ID: Instalación - Disciplinas

IH: Instalación - Historia Arte

IT: Instalación – Teoría / Crítica

IM: Instalación – Museo /Galería

Contexto Histórico

A: Antecedentes

D: Desarrollo

I: Institucionalización

G: Globalización

Contexto Geográfico

AN: Antofagasta

VA: Valparaíso

SA: Santiago

TA: Talca

CO: Concepción

TE: Temuco

VL: Valdivia

N°	ENTREVISTADOS (AS)	PERFIL					PERTINENCIA		
		Artista Visual	Académico (a)	Curador (a)	Director (a) / coordinador (a) museo / galería	Historiador (a) / Teórico (a) / Crítico (a) arte	Contexto Epistemológico (por qué, tema, ámbito)	Contexto Histórico (cuándo, años)	Contexto Geográfico (dónde, ciudad)
30	Pablo Oyarzun Robles (n.1950)		X			X	IT	DI	SA
31	Loreto Pérez S. (n.1964)	X			X		ID	DI	TA
32	Ximena Pezoa A. (n.1971)				X		IM	G	SA
33	Ángela Ramírez S. (n.1966)	X	X				ID	IG	SA
34	Rubén Reyes R. (n.1959)	X					ID	DI	TA
35	Nelly Richard (n.1948)					X	IT	DI	SA
36	Hugo Rivera S. (n.1943)	X	X				ID	D	SA
37	Sergio Rojas C. (n. 1960)		X			X	IT	IG	SA
38	Simonetta Rossi M. (n.1968)		X			X	IH	IG	CO
39	Sandra Santander M. (n.1957)				X		IM	IG	CO
40	Mario Soro V. (n.1957)	X	X				ID	DI	SA
41	Ignacio Szmulevich R. (n.1986)					X	IH	G	SA
42	Paulina Varas A. (n.1975)	X	X			X	IH	IG	VA
43	Vanessa Vásquez G. (n.1972)	X			X		IM	IG	VA
44	Eduardo Vilches P. (n.1932)	X	X				ID	D	SA
45	Reinaldo Villar A. (n.1953)	X	X		X		ID	DI	TA
46	Alicia Villareal M (n.1957)	X	X				ID	IG	SA
47	Dagmara Wyskiel (n.1974)	X		X			ID	G	AN
48	Alonso Yáñez A. (n.1972)	X					ID	I	VA
49	Claudia Zaldívar H. (n.1969)				X		IM	IG	SA
50	Ximena Zomosa R. (n. 1966)	X			X		ID	IG	SA

Anexo 3. Cuestionario entrevista

Ámbito: semántico / genealógico

1.- ¿Cómo definiría usted la noción de instalación (arte) y qué características presenta esta práctica en el contexto local?

2.- ¿Qué es lo que diferencia, en su opinión, una instalación de una intervención? (incorporada el 13.06.2016)

3.- ¿Cuándo cree usted que se comienza a hablar de instalación en Chile y quién o quiénes inician la práctica en el país?

4.- ¿Qué tipo de filiaciones se establecen entre las primeras instalaciones creadas en Chile y el contexto artístico internacional?

5.- La instalación es una práctica común entre los artistas chilenos. ¿Podría mencionar algunas instalaciones el ámbito local/ regional que le parezcan relevante?

Ámbito: histórico / político / cultural

6.- ¿Cómo influyó el contexto histórico, político, cultural, y sus instituciones en el origen y desarrollo de la instalación (arte) en Chile?

7.- ¿Cree usted que lo político es un tema recurrente entre los artistas chilenos que hacen instalaciones? ¿Porqué?

8.- ¿Qué espacios de exhibición han promocionado la difusión y circulación de la instalación en el país/ región a lo largo de los últimos cuarenta y cinco años?

Ámbito: teórico – crítico

9.- Para Heidegger la obra corporiza el lugar y de esta forma genera un vínculo entre el espacio y el hombre. Siguiendo la misma línea argumental podemos afirmar que la instalación no se construye en un lugar, sino que ella produce el lugar, lo corporiza. ¿Comparte usted esta última afirmación, porqué?

10.- Boris Groys afirmar que la instalación rompe con la autonomía de la obra para transformarse en un ente social, abierto y participativo, que releva su condición democrática. En esta misma línea reflexiva, el autor entiende lo político desde la propia soberanía que ejerce el artista en el espacio. ¿Comparte usted esta afirmación? ¿Porqué?

11.- ¿Comparte usted la premisa que instalación responde a un régimen *in situ* y a un carácter efímero? ¿por qué?

12.- Partiendo del supuesto que la instalación amplía / tensiona el campo epistemológico de las artes visuales. ¿Cuales son los referentes teóricos que en general se manejan al momento de hablar de instalación en Chile?

13.- La literatura especializada y la crítica no se han hecho cargo de la noción de instalación en nuestro contexto. ¿Comparte usted esta opinión? ¿Por qué?

Ámbito: disciplinar / interdisciplinar

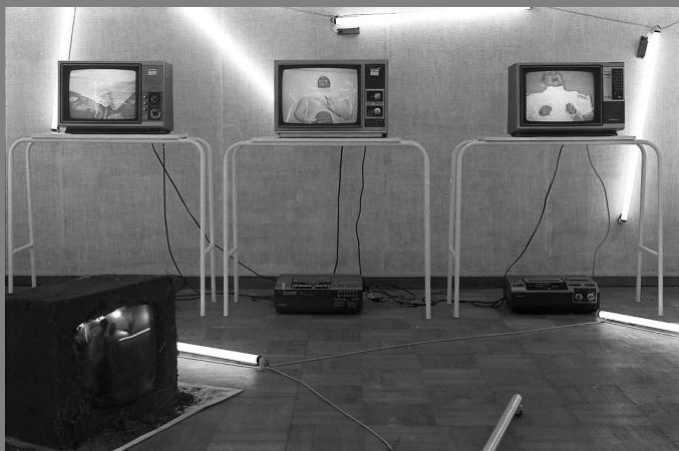
14.- ¿Es posible entender el origen de la instalación en el ámbito local como un desbordamiento disciplinar? ¿Por qué?

15.- ¿Qué cruces interdisciplinarios han potenciado el desarrollo de la instalación en Chile?

16.- ¿Que importancia tienen las nuevas tecnologías en el origen y desarrollo de la instalación en el país?

Anexo 4. Modelo ficha de obra

Carlos Leppe (1952-2015)



Título instalación: *Sala de Espera*

Año: 1980

Descripción: Cuatro televisores sobre mesas blancas, fotografía, proyección, tierra envuelta en tela plástica transparente, televisor, objeto de arcilla y tubos de neón

Dimensiones: variables

Exposición: *Sala de Espera*

Lugar exhibición: Galería Sur

Ciudad: Santiago

Período: Desarrollo

Categoría: Corporal / Vídeo / Biografía

Fuente: Archivo Carlos Leppe Galería D21



Enero, 2021
Santiago / Barcelona
© Rodrigo Bruna Chávez