

Resumen

Estudiamos la forma de arte conocida como instalación y su práctica en el contexto nacional entre los años 1995 y 2010. Para ello, intentamos primero esclarecer dudas en torno a lo que el término refiere y diferenciar entre una instalación de arte como práctica museográfica y el arte de instalación como forma de expresión contemporánea. Asimismo, buscamos comprender cómo surgió esta forma de arte que se caracteriza por superar la condición de objeto autocontenido para alcanzar la dimensión del entorno, donde el conjunto del espacio y sus contenidos pretenden ser la obra de arte y en ocasiones incluso incorpora al propio espectador. Movimientos y vanguardias del siglo XX como el *ready-made*, los *environments* y *happenings*, el espacialismo y la estética minimalista son revisados aquí en función de lo que sus postulados aportaron al surgimiento de lo que hoy llamamos arte de instalación.

Una vez comprendidas sus estrategias y fundamentos es posible reconocer en ciertos ejemplos paradigmáticos del arte venezolano –como las *Nubes acústicas* del Aula Magna o el *Penetrable* de Jesús Soto– los primeros indicios de un arte de sitio específico en nuestro país. A partir de este marco conceptual e historiográfico orientamos nuestra selección y reseña de un conjunto de propuestas del arte contemporáneo nacional, agrupadas en las categorías de Sitios, Medios, Museografías y Arquitecturas, en función de las estrategias de representación que utilizan. Esta selección, en conjunto con la cronología anexa conforman un panorama del arte de instalación en Venezuela que intenta continuar y aportar al trabajo iniciado por la escritora e investigadora Jacqueline Goldberg en su tesis doctoral *La certidumbre maltrecha: determinación de prácticas instalativas en el discurso de las instalaciones y en obras representativas de las artes visuales*, 1997.

Palabras clave: instalación, museografía, entorno, sitio, arquitectura, espacio, participación, experiencia, percepción.

Introducción

A mediados de 2007 indagando en los catálogos digitales de las colecciones museísticas venezolanas llamó nuestra atención el pequeño pero extraordinario repertorio de arte contemporáneo que logró conformar el Museo Alejandro Otero en los años 90. Una significativa parte aparecía catalogada como instalación, y en esa categoría se encontraban obras material y formalmente muy disímiles. Comenzamos entonces a preguntarnos exactamente a qué aludía el término instalación en las artes plásticas.

Aunque la pintura, la escultura, las artes gráficas o la fotografía continúan y continuarán siendo los medios de reflexión y acción de los artistas contemporáneos, cada vez más los practican en formas no tradicionales y recurren a múltiples recursos y formatos ajenos a las artes plásticas para crear y presentar sus propuestas.

Especialmente en las dos últimas décadas, la instalación –o el uso del término– se ha convertido en un fenómeno cada vez más imperante en el campo de las artes visuales, acaparando la atención en las bienales internacionales, recibiendo ingentes recursos y espacios para su presentación en los museos y galerías de vanguardia, y prácticamente no hay exposición de arte actual que no incluya la palabra instalación. En este contexto surgió nuestro interés por las formas de expresión contemporáneas y encontramos que muy poco se habla de instalación en estudios historiográficos sobre arte del siglo XX, y solo algunos museos en Europa recién comienzan a interesarse por las especificidades y retos que plantea para el estudio y la documentación una forma de expresión determinada por el tiempo y el espacio de su percepción.

Los textos especializados sobre arte de instalación son escasos y recientes, particularmente en el contexto nacional. No obstante, existe una investigación fundamental para nuestro interés, que indaga en el discurso de las instalaciones en obras representativas del arte nacional. Fue realizada por la escritora y poeta Jacqueline Goldberg para obtener el grado de Doctor en Ciencias Sociales, y le valió luego el Premio de la Bienal de Crítica e Investigación de las Artes Visuales Roberto Guevara (2001).

Ella no solo define las prácticas instalativas a partir de sus contenidos arquitectónicos, decorativos y lúdicos sino que identifica su presencia en la obra de cinco artistas venezolanos y traza la genealogía del arte de instalación en nuestro país, ubicando sus antecedentes más remotos en las experiencias espaciales de Gego y Soto durante los años 60, en las indagaciones del arte conceptual y las ambientaciones de los años 70, llevando su cronología hasta el año 1995. Conscientes de que su investigación asomaba una inmensa cantidad de posibilidades que pudieran ahondarse y redescubrirse en el tiempo, nos planteamos extender su alcance, preguntándonos cuál ha sido el devenir de la instalación en el arte venezolano después de 1995, cuáles han sido esas propuestas, exposiciones o artistas representativos y cómo se perfila hoy después de su consolidación durante los años 90.

En un primer capítulo intentamos contextualizar el surgimiento del arte de instalación como una forma de expresión contemporánea, que hunde sus orígenes en las invenciones de las vanguardias de principios de siglo XX hasta la expansión de los límites del arte en los años 60. Revisamos cómo los *ready-mades* y los ensamblajes Dadaístas rescataron el uso de la objetualidad y la materia del mundo real y cotidiano para la creación artística, mientras las exposiciones Surrealistas y los llamados a explorar una cuarta dimensión anticiparon las experiencias teatrales o participativas de los cinéticos y Nuevos Realistas en París, así como

de los *happenings* y la escultura minimalista en Nueva York. De una u otra forma, estas manifestaciones postularon la dimensión conceptual, corporal y experiencial de la obra de arte que hoy asume la instalación, dando cuenta del largo proceso de conformación de los lenguajes del arte contemporáneo.

En el siguiente capítulo nos enfocamos en determinar las características y estrategias que definen al arte de instalación. Un objetivo que asumimos conscientes de las contradicciones e imprecisiones que existen, sin pretensiones de establecer una única y estricta definición, pero sí una lo suficientemente documentada como para suministrarlos criterios de selección y orientar nuestra mirada en el heterogéneo y extenso arte de nuestro tiempo. A partir de la lectura de algunos textos especializados y otros más generales fuimos rescatando aquellos aspectos en que los autores coincidían a fin de descifrar una suerte de código genético de la instalación, que abarque sus aspectos generales y deje espacio para sus particularidades.

Con este marco conceptual nos aproximamos a nuestro objeto de estudio en el contexto nacional, en un tercer capítulo donde consideramos relevante señalar los indicios de una nueva forma de concebir y proponer la práctica artística ya antes de 1970. Revisamos, desde el punto de vista de la instalación y sus premisas, ciertas manifestaciones puntuales en los albores de la modernidad venezolana como el Aula Magna de la Ciudad Universitaria de Caracas, las experiencias participativas de la abstracción cinética y la interdisciplinariedad del Techo de la Ballena. Una lectura que contribuye a revelar las líneas de continuidad entre las grandes lecciones del arte del siglo XX y las aspiraciones de la instalación contemporánea.

En el cuarto y último capítulo vamos a examinar algunas propuestas del arte contemporáneo venezolano fechadas entre 1995 y 2010, teniendo en cuenta aspectos que hemos identificado como premisas de la instalación: la incorporación del espectador, la

especificidad de sitio y la utilización del espacio arquitectónico. Esta selección, en la que figuran tanto artistas pioneros del arte conceptual en el país como de las nuevas generaciones, ha sido organizada en cuatro grandes categorías: Sitios, Medios, Museografías y Arquitecturas; con el objetivo de privilegiar una lectura de conjunto que propicie puntos de encuentro entre obras disímiles en función de las estrategias que ponen en marcha.

Para construir este panorama fueron fundamentales las descripciones y reseñas en publicaciones periódicas así como blogs digitales, tanto como la documentación y los registros audiovisuales existentes en algunos casos, cuando no fue posible apreciarlas personalmente. Tratándose de una forma de arte que casi siempre reclama la presencia física del espectador y de cuya totalidad no siempre dan cuenta los registros fotográficos, escribir sobre ellas representa un reto que en cierto modo condiciona la investigación. Como complemento de este capítulo y para ampliar el panorama, anexamos una cronología de obras y exposiciones de carácter instalativo que registramos durante el proceso de investigación.

Finalmente, con este trabajo queremos contribuir al estudio del arte contemporáneo venezolano y especialmente a los lenguajes o formas de expresión híbridos. Aproximarnos a una definición de obra de arte instalativa, estudiar sus implicaciones y estrategias de representación nos permitirá mirar con mayor lucidez las prácticas artísticas de la contemporaneidad. Por otra parte, al revisar este período del arte venezolano adelantamos un recorrido ya iniciado y ofrecemos un panorama a partir del cual otros pueden continuar la investigación del tema y a futuro establecer comparaciones y nuevas conclusiones.

Capítulo 1. De la “instalación de arte” al “arte de instalación”

La experimentación de nuevos medios de expresión fue una constante en el arte occidental del siglo XX, especialmente tras de la Segunda Guerra Mundial. La transición de los años 50 hasta finales de los 60 fue un periodo de renovaciones –políticas, sociales y filosóficas– y constituyó un punto de inflexión en el arte, tanto en Europa como en Estados Unidos. Hasta ese momento los artistas usualmente se agruparon en torno a objetivos comunes y a menudo plantearon sus aspiraciones a través de manifiestos, publicaciones y exposiciones.

No obstante, al llegar los años 70 las prácticas artísticas se hicieron cada vez más complejas tanto en su forma como en su fondo, ya no era posible hablar de estilos que se suceden o se contradicen. Tampoco las categorías de pintura, escultura y dibujo –en las que tradicionalmente se definió el arte– fueron suficientes para abarcar las propuestas que planteaban muchos artistas en la segunda mitad del siglo XX. El sistema de las categorías entró en crisis y dejó de ser apropiado para describirlas.

La mentalidad de los años 80 y 90 hizo de lo híbrido, lo múltiple y lo fragmentario un valor, las concepciones de tiempo y espacio fueron profundamente cuestionadas, las dicotomías estallaron en múltiples posibilidades y las parcelas del conocimiento y del hacer se diluyeron. La simultaneidad entró en juego en las artes plásticas y propició una expansión más allá de lo visual, al tiempo que la conformación de una conciencia posmoderna propició una síntesis de estilos que ahora coexisten en asociación unos con otros.

Hablar de posmodernidad es siempre comprometedor pues se trata de un término discutido (tal como instalación en el arte). Sin embargo, el artista ruso Ilya Kabakov (n. 1933) –quien no sólo crea instalaciones, sino que ha intentado develar su esencia– hizo una

distinción de esa nueva conciencia que podría explicar la expansión, coexistencia y reutilización de múltiples lenguajes en el arte contemporáneo:

La conciencia del posmodernismo surge en una sociedad que no necesita nuevos descubrimientos, una sociedad que intercambia informaciones, que acepta todos los lenguajes posibles y establece interrelaciones entre ellos. (...) La diferencia más profunda es la actitud hacia el lenguaje artístico. Los modernos están absolutamente seguros de su originalidad; creen haber creado un lenguaje universal auténtico. Para los posmodernos todos los lenguajes son auténticos y no auténticos a la vez. El artista moderno está convencido de que ha desarrollado su propio lenguaje universal, mientras que el posmoderno sabe que todos los lenguajes han sido ya inventados, por lo que busca la interrelación entre ellos. (...) El artista posmoderno actual no sólo trabaja con materiales confeccionados, sino también con lenguajes artísticos prefabricados.¹

La instalación, entendida como una forma de expresión del arte contemporáneo, es producto de esa conciencia posmoderna que describe Kabakov, en la que se vale aprovechar simultáneamente las diferentes especialidades de la plástica tanto como recursos inherentes a otras disciplinas. Incluso los medios de comunicación masivos y tecnologías como la televisión y el video, la informática e internet hicieron su aporte a las artes visuales.

Paulatinamente las propuestas experimentales comenzaron a recibir mayor atención, ganando terreno tanto en la comunidad artística como en los espacios institucionales. Desplazándose desde el margen de los circuitos alternativos de exhibición hacia el centro del mundo del arte, cuestionando y transgrediendo los convencionalismos expositivos y las prácticas curatoriales tradicionales. Un proceso que propició la consolidación de ciertas formas de expresión en la contemporaneidad como el arte de instalación.

En los años 90 las instalaciones artísticas alcanzaron su glorificación, siendo un fenómeno cada vez más influyente, continuamente encargadas por museos y galerías en todo el mundo y protagonizando las bienales y exposiciones internacionales más importantes. En medio de este auge el término instalación en el arte surgió y existe aún en una situación de

¹ Ilya Kabakov citado por Edward Lucie-Smith en *Artes visuales en el siglo XX*, pp.11-12

indefinición o de múltiple significación, pues se emplea de muchas formas y en circunstancias muy distintas. La heterogeneidad que le caracteriza y su apariencia formal infinitamente disímil contribuyen a que sea difícil definir sus límites, lo que ha llevado a que prácticamente toda propuesta de arte contemporáneo sea catalogada como una instalación.

1.1. Un término, múltiples significados

Una breve indagación en torno a la definición de instalación en el arte inmediatamente nos enfrenta al hecho de que no hay una concepción única sobre su naturaleza como obra. Si en algo coinciden las opiniones es en la imprecisión del término y la variedad de interpretaciones que se le asignan. Se ha hablado de la instalación como una categoría equiparable a la pintura o la escultura, se ha descrito también como un género del arte contemporáneo, se le vincula con la escenografía teatral y el montaje de exposiciones, se le ha considerado una síntesis de las diversas artes: híbrido entre arquitectura, pintura y escultura, o también como una forma de escultura expandida.

Tampoco es extraño encontrar el término aplicado a propuestas que simplemente no encajan fácilmente en categorías más tradicionales; para designar una particular disposición de piezas en el espacio o incluso para definir una obra compuesta por objetos ensamblados o dispositivos tecnológicos. También existen las diversas variantes que responden a la especialidad de la obra o a su forma de presentación: instalación fotográfica, videoinstalación, instalación *in situ* o de sitio específico, instalación pictórica o instalación a pared. Sucede entonces que la ausencia de un sustento teórico inicial, el abuso del término y la diversidad de propuestas incluidas bajo el nombre de instalación, dificultan la configuración de una definición clara, que pueda contener todas esas propuestas.

En los años 60 la palabra instalación en el arte no tenía la difusión que tiene hoy, Julie Reiss advierte que se trata de un término relativamente nuevo, que de hecho, se asumió formalmente en el arte tiempo después que fueran creadas muchas de las obras que hoy llamamos así. No fue sino hasta la edición nro. 42 (1993-1994) de *The Art Index* que el término “Installation (Art)” apareció por separado, pues hasta entonces la entrada remitía a ver “Environment (Art)”.²

La expresión *environment* (entorno o ambiente en español) fue utilizada por el artista estadounidense Allan Kaprow (1927-2006) para distinguir un tipo de obra que estaba creando en Nueva York hacia 1958. Según su definición, “...se refiere a una forma de arte que llena una habitación entera (o un espacio al aire libre), rodeando al visitante y está compuesto por cualquier tipo de materiales, incluidas luces, sonidos y color...”.³

Reiss sugiere que en algún momento se produjo un desplazamiento del término *environment* por instalación, pero que esto sucedió gradualmente, mientras otras denominaciones como “proyecto”, “arte temporal” o “arte de proceso” entraban también a formar parte del lenguaje del arte.

Otra connotación es la que señaló el artista francés Daniel Buren (n. 1938) en su ensayo “La función del estudio” (1971), donde defendió el vínculo que la obra de arte debía mantener con su lugar de producción y se preguntaba si acaso el término instalación no había llegado a sustituir el de exhibición.⁴ Instalación, entonces, sería también una obra producida en el propio lugar de exhibición o guardando una relación con éste.

² Julie Reiss, *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*, pp. xi-xii. [Texto original en inglés, la traducción es nuestra]

³ Allan Kaprow citado por Ian Chilvers y Arturo Colorado en *Diccionario de Arte del siglo XX*, p. 253.

⁴ Julie Reiss, *Ob. cit.*, p. xi.

Por su parte, Claire Bishop coincide en que actualmente casi cualquier exhibición de objetos, incluso convencional, en un determinado espacio es descrita como una instalación. Ella atribuye parte de la confusión a que se ha usado de forma genérica para llamar la atención sobre la forma en que han sido dispuestas una serie de piezas, o sobre el montaje particular de una obra, restándole sentido al término.⁵

Al revisar las fuentes de consulta general de inmediato aparece la ambigüedad. Por ejemplo, el *Diccionario de Arte del siglo XX* Oxford-Complutense en su definición de instalación refleja lo siguiente:

...término que se puede aplicar de manera muy general a la disposición de los objetos en una exposición (el criterio para colgar las pinturas, la colocación de las esculturas, etc.), pero también tiene una acepción más específica de obra única (generalmente un *assemblage* de grandes proporciones), concebida para un determinado espacio interior (el de la galería por regla general), que suele llenar totalmente.⁶

Al respecto, Bishop distingue dos formas de usar el término para diferenciar las propuestas que hacen énfasis en un montaje específico o una manera de exhibir, de obras en las que la reutilización del espacio y la distribución de los elementos dentro de él conforman una unidad:

Hay una delgada línea entre una instalación de arte y el arte de instalación. (...) Lo que ambos términos tienen en común es un deseo de aumentar la conciencia del espectador sobre cómo están posicionados (instalados) los objetos en un espacio, y de nuestra respuesta corporal a esto. Sin embargo, hay también importantes diferencias. *Una instalación de arte es secundaria en importancia a las obras individuales que contiene, mientras que en una obra de arte de instalación, el espacio, y el ensamblaje de los elementos dentro de él, se consideran en su totalidad como una singular entidad.*⁷

Entonces, la expresión *instalación de arte* describe más bien un asunto de orden museográfico, mientras que *arte de instalación* se refiere a una intencionalidad y a unas

⁵ Clair Bishop, *Installation Art. A Critical History*, p. 6. [Texto original en inglés, la traducción es nuestra]

⁶ Ian Chilvers y Arturo Colorado, *Diccionario de Arte del siglo XX*, p. 400.

⁷ Clair Bishop, *Ob. cit.*, p. 6. [énfasis nuestro]

características, que si bien no han sido enunciadas por grupo, movimiento o manifiesto alguno, sí son señaladas por algunos investigadores basados en estudios historiográficos.

Lo que supone que es posible utilizarlo para vincular obras que tienen determinados aspectos en común en medio de su diversidad, teniendo en cuenta que se trata de una expresión que supone un deslastramiento de convencionalismos y límites rigurosos; que se sirve de otras prácticas y disciplinas desde la pintura, la escultura, la fotografía y la imagen en movimiento, al montaje teatral, la actuación, la iluminación, la música, pasando por la museografía, la arquitectura vernácula; todas estas manifestaciones han sido mencionadas como influencias de la instalación contemporánea según su particularidad.

En ese sentido, cualquier intento de ubicar un punto de inicio de lo que hoy llamamos arte de instalación sería incierto, pues cada obra podría tener su propia genealogía, no habría una historia sino múltiples historias en paralelo. No obstante, los autores que a partir de los años 90 han estudiado las instalaciones como una forma de arte diferenciada, circunscriben sus primeros antecedentes a las aportaciones que realizaran artistas y movimientos de vanguardia en occidente durante la agitada primera mitad del siglo XX; que tienen que ver con el uso de los materiales, el cuestionamiento del plano pictórico, la implicación del arte en la vida, la noción de objeto artístico y los marcos en que se inserta su presentación.

Partiendo de esas coordenadas revisemos los gestos y obras que han podido allanar el camino para esta forma de expresión contemporánea, a fin de ir comprendiendo cuáles son sus estrategias de representación.

1.2. Antecedentes históricos y precursores en la primera mitad del siglo XX

Aunque autores como Erika Suderburg advierten la presencia de prácticas instalativas previas al arte del siglo XX –considerando monumentos, sitios y obras arquitectónicas o paisajísticas en las que ya se asoma la especificidad de sitio o la cualidad de ambiente⁸, una genealogía de los gestos precursores de la instalación podría partir tempranamente con la ruptura del espacio-tiempo ilusorio de la pintura que planteó Pablo Picasso (1881-1973) con el *collage* cubista entre 1912 y 1914.

Los cubistas, en su búsqueda por plasmar la esencia y no la apariencia de las cosas, optaron por prescindir de la perspectiva tradicional y su punto de vista único, para incorporar simultáneamente los múltiples aspectos de la realidad (cosa que logra ya plenamente el arte de instalación introduciendo literalmente al espectador en la obra). Con esto introdujeron una nueva concepción de espacio y tiempo que sería trascendental para el desarrollo del arte del siglo XX. Como veremos más adelante, el devenir de la instalación está determinado por un cuestionamiento del lugar del espectador en la obra, por el tratamiento con la realidad, la materia, el tiempo y el espacio real.

Como si fuera poco, Picasso hizo una obra tridimensional prescindiendo de los principios básicos de la escultura: modelado, adición y extracción. Creó volumen y espacio contraponiendo planos y superficies, constituyendo un nuevo fundamento escultórico que evolucionaría en otra técnica: el ensamblaje; asumido y desarrollado luego por otros artistas a lo largo del siglo.⁹

⁸ Erika Suderburg, "On Installation and Site Specificity" introducción a *Space, Site, Intervention*, p. 7 [Texto original en inglés, la traducción es nuestra]

⁹ Manfred Schneckenburger, "Escultura" en *Arte del siglo XX*, pp. 429-30.

La conversión del espacio virtual –antes confinado a los límites del plano pictórico– en un aspecto del espacio real, será la gran lección de la práctica cubista del *collage* que asimilará el arte moderno, prefigurando las posteriores transformaciones en torno a la percepción y la experiencia, tan importantes para el arte de instalación. En lo inmediato, estas aportaciones dan lugar a una suerte de *collage* más volumétrico ensayado por la vanguardia constructivista rusa, cuyos exponentes llevaron más lejos el principio cubista movidos por la convicción de involucrar al arte en la construcción del mundo.

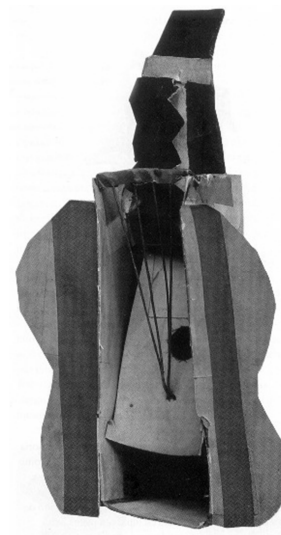


Ilustración 1. Pablo Picasso, *Guitarra*, 1912

Vladimir Tatlin (1885-1953) fue uno de los artistas rusos más comprometidos con el ideal funcional del arte, por lo que experimentó con el diseño arquitectónico, teatral y utilitario. En 1915 –luego de una visita a Picasso en París– comenzó a trabajar en una serie de *relieves de esquina* consistentes en ensamblajes de materiales industriales que se ubican en un punto intermedio entre la pintura y la escultura. Sus *relieves* van un paso más allá de la *Guitarra* de Picasso, en el sentido de que “...no atraen el espacio sobre sí, sino que dependen de él; no unen el espacio con ningún eje ideal, sino que lo adoptan tal como es.”¹⁰

Se despojan por completo del pedestal y se ubican como gravitando en el espacio, sujetos a las paredes mediante tensores de tal manera que la obra ya no aparece aislada del espacio real: “...la función de la esquina es la de insistir en que el relieve que sostiene es una continuación del espacio del mundo y dependiente de él para su significado.”¹¹

¹⁰ *Ibid.*, p. 447.

¹¹ Rosalind Krauss, *Pasajes en la escultura moderna*, p. 64.

De esta manera las obras dialogan con las particularidades del espacio, la esquina pasa a intervenir en la percepción de la obra, acrecentando la conciencia del lugar que habitan. En ese sentido estos relieves se prefiguran como antecedentes de lo que serían la situación de percepción de la escultura minimalista y obras de sitio específico.

Sus aportes radican en la comprensión del espacio en que se sitúa la obra y el uso de los materiales. Tatlin trabajó con conciencia de las propiedades físicas y naturales de los materiales, empleándolos de forma lógica en la estructura de la obra. No para buscar una armonía con lo pictórico, como hicieron los cubistas, sino para que las propias características formales de los materiales pasaran a ser valores plásticos. Maderas, cuerdas, tornillos y metales incorporaron nuevas cualidades

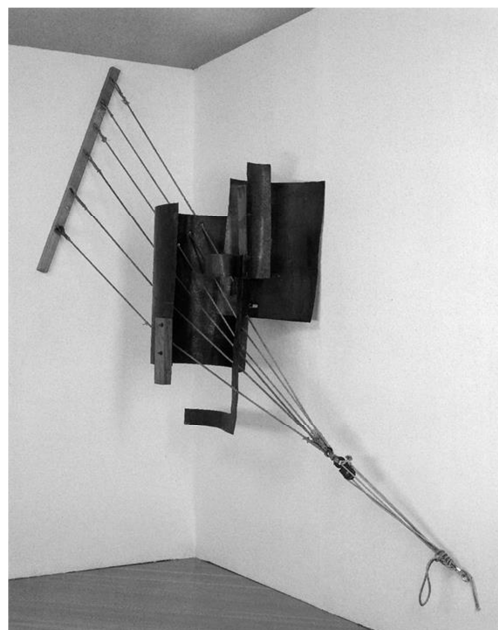


Ilustración 2. Vladimir Tatlin, *Corner-relief*, 1915

expresivas a la obra: cualidades táctiles y sugestivas. Lección que heredarían los minimalistas y posminimalistas con los materiales industriales y de desecho.

Al igual que Picasso, la figura de Marcel Duchamp (1887-1968) fue determinante para el arte del siglo XX. Aunque su obra es relativamente escasa, su principal aporte radica en la posición crítica que asumió frente a la noción de arte y artista. Desistiendo de la pintura por considerar que no incitaba la reflexión, realizó entre 1913 y 1914 los primeros *ready-mades*, que consistieron en obras no hechas sino declaradas por el artista. Con esto pretendía desplazar discusiones como la técnica y la originalidad para introducir otros problemas como el papel del artista y la presumida autonomía del arte respecto a la vida. Cuestiones que no

serían asimiladas inmediatamente pero que tendrían con el tiempo importantes repercusiones en el arte moderno y contemporáneo.

El hecho de elegir un objeto prefabricado y elevarlo a la categoría de arte, otorgándole así contenidos simbólicos, negaba la idea de artista y el concepto de objeto que tenía la sociedad de su tiempo, pero sobre todo, abrió las puertas a la presencia directa del objeto en el arte, prescindiendo de su representación. A partir de allí los artistas pudieron declarar arte a cualquier práctica o realidad “extra-artística” más allá de la pictórica o escultórica e introdujeron de lleno la realidad objetiva y cotidiana en la obra: “...Duchamp libera a los objetos de sus determinaciones de utilidad y consumo (...) sometiéndole a una descontextualización semántica que provoca toda una cadena de significaciones y asociaciones.”¹²



Ilustración 3. Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917

No tenía tanto interés en el objeto en sí mismo como en desplazar la atención de la entidad material hacia el arte como idea, como cuestión mental e intelectual: “Así, el readymade no es una obra sino un gesto: el objeto se carga momentáneamente de sentido al ser manipulado por el hombre...”¹³ Con lo que ubica la acción del artista en un momento que no es el de la materialización de la obra sino el de la asignación y construcción de sentidos. Esto va a facilitar una nueva forma de comprender y hacer arte, una contribución fundamental que

¹² Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto*, pp. 189-90.

¹³ Jacqueline Goldberg, *La instalación, tácticas y reveses*, p. 105.

la instalación va a aprovechar, pues “...asume la permisividad de alejarse de los soportes tradicionales y tomar el objeto de acuerdo a la significación que más le convenga...”.¹⁴ El *ready-made* fue en su momento un gesto nihilista que las generaciones posteriores aprobarían y neutralizarían, devolviéndolo a los predios de la estética y la creación artística.

En la Unión Soviética se continuaron generando importantes aportes producto de la fructífera relación que se promovió entre arte, arquitectura y diseño. Lázar Márkovich Lisitski (1890-1941) formado como arquitecto, construyó para la Gran Exposición de Arte de Berlín de 1923 el *Proun Room*, una exposición no convencional que involucró todas las superficies de la sala, integrándolas como un todo unitario y promoviendo el recorrido por el espacio: “...sus *Prouns* invadieron el espacio envolvente en forma de esferas, cubos y barras, aportando el ejemplo más concluyente de entorno constructivista.”¹⁵

Claire Bishop sostiene que el *Proun Room*, más que un ejercicio de diseño interior, fue “...un anteproyecto para la activación y la participación del espectador en la vida cotidiana y política.”¹⁶ Lisitski, como buen revolucionario soviético, creía que el artista debía ser un agente para el cambio social. En este sentido, proponía una práctica artística utilitaria

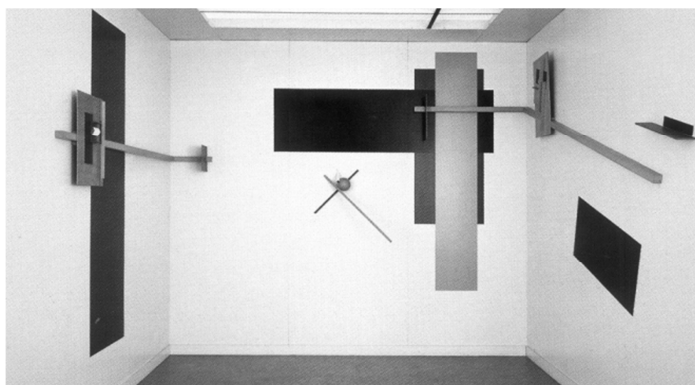


Ilustración 4. Lisitski, *Proun Room*, 1923

y dinámica, que refutara la perspectiva convencional y concibiera el espacio tridimensional, no como una imagen pictórica, sino como un espacio para ser vivido y actuar en él.

¹⁴ *Ídem*

¹⁵ Manfred Schneckenburger, *Ob. cit.*, p. 450.

¹⁶ Claire Bishop, *Ob. cit.*, p. 81.

En 1926 diseñó el pabellón soviético para la Exposición Internacional en Dresde, Alemania. Una de las salas, destinada al arte constructivista, tenía paneles intercambiables que el espectador podía manipular, otorgándole así un papel activo y la posibilidad de proporcionarse una experiencia propia. Aunque sus diseños estuvieran más relacionados a la museografía, lo importante fue su concepción del espacio: “El espacio no está allí para el ojo solamente: no es un cuadro; uno quiere vivir en él...”¹⁷ Lisitski sería entonces un precursor de las posteriores proclamas del arte por la participación y la experiencia activa del espectador; se anticipa también a las teorías fenomenológicas de la percepción y postula el espacio estético como espacio vital, que no se mira a través de una ventana sino que rodea al espectador.

En Alemania se encontraba el pintor Kurt Schwitters (1887-1948), quien fue parte del movimiento dadaísta, pero pronto se alejó de su vertiente más radical y fundó una más cercana al constructivismo de Lisitski, con quien mantuvo contacto durante su estadía en Berlín a principios de los años 20. Por esa época adoptó las premisas de la vanguardia rusa, incorporando todo tipo de materiales de la vida cotidiana.

Una excepción en su obra predominantemente bidimensional fue la construcción *Merzbau*¹⁸, que consistió en una serie de intervenciones en espacios interiores a partir del *collage* y el ensamblaje utilizando materiales de desecho, objetos encontrados y recuerdos de sus amigos. Durante 13 años fue añadiendo volúmenes geométricos y creciendo gradualmente hasta transformar su propia residencia en un entorno que los invitados recorrían guiados por el propio Schwitters:

¹⁷ Lisitski, “Proun Space, the Great Berlin Art Exhibition of 1923” citado por Claire Bishop en *Installation Art*, p. 48.

¹⁸ El primero y más grande lo inició en 1923 en su casa de Hannover y fue destruido por un bombardeo en 1943. Tras su mudanza construyó ambientes similares en Noruega e Inglaterra en 1937 y 1947 respectivamente. Se puede ver una reconstrucción del Berkeley Art Museum en 2011 en el siguiente link: <http://vimeo.com/27068500>.

El *Merzbau* ejemplifica esta mutación del objeto en entorno. Creciendo a partir de un ensamblaje anterior, la *Colum of Erotic Misery*, que Schwitters construyó en su sala de estar, el *Merzbau* fue literalmente una instalación viviente ocupada por Schwitters, su esposa y sus hijos, quienes deben haber ideado formas ingeniosas para convertirse en un conjunto con el ensamblaje.¹⁹

El carácter visionario de la casa de Schwitters con respecto al arte de instalación se debe a que alcanzó la dimensión arquitectónica para constituirse en entorno habitable. Además del hecho de que vincula el lugar en que la obra es creada con el lugar en que es percibida y vivida, lo que se convertiría en un anhelo para algunos artistas en la segunda mitad de siglo XX. La fuente material de su obra también es significativa, ya que el poder asociativo y evocador de residuos y materiales encontrados sería aprovechado por los *environments* como una forma de subversión de la estética dominante; y continuó siendo una estrategia de articular significados en el arte de instalación contemporáneo.

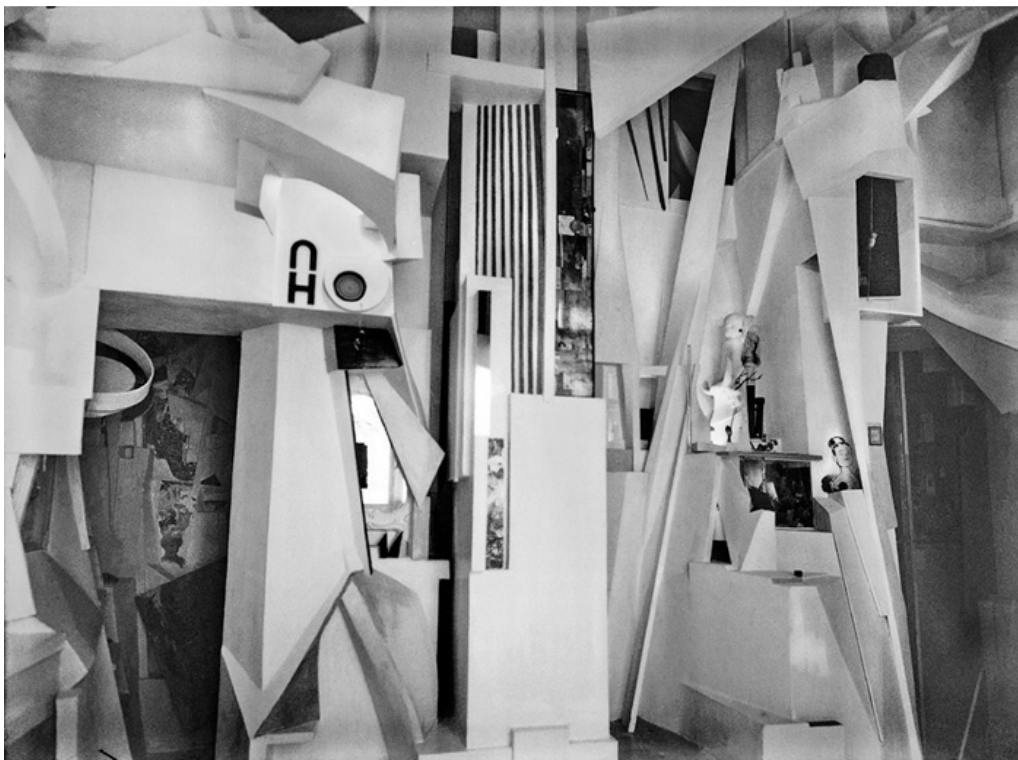


Ilustración 5. Kurt Schwitters, vista del *Merzbau* de Hannover, 1933.

¹⁹ Erika Suderburg, *Ob. cit.*, p. 11.



Ilustración 6. Kurt Schwitters, vista del *Merzbau* de Hannover, 1933.

Las vanguardias de principio de siglo XX hicieron del montaje de exposiciones otra vía para subvertir las convenciones artísticas de la época. En 1938 se inauguraba la primera *Exposición Internacional Surrealista* en la Galerie des Beaux-Arts de París. Duchamp fue designado productor general y con la colaboración del resto de los artistas organizó una compleja ambientación que buscó adecuar las condiciones del lugar a la estética surrealista. Para ello bloquearon la iluminación que entraba por los tragaluces colgando sacos de carbón del techo, esparcieron hojas secas en el suelo, colocaron una máquina de café que impregnaba el lugar con el aroma. Los asistentes avanzaban a tientas iluminados con linternas para apreciar las obras de la exposición, relegadas a los pocos espacios que quedaron libres.²⁰



Ilustración 7. Espectadores en la *Exposición Internacional Surrealista*, 1938

La experiencia debió ser como estar en una escena onírica surrealista, cargada sensorial y psicológicamente más allá de lo visual, en un esfuerzo por desestabilizar los estándares de presenciar el arte y confrontar al espectador con una experiencia estética distinta. Para 1942 varios artistas europeos se refugiaban de la guerra en Nueva York, allí se organizó una exposición titulada *Primeros Papeles del Surrealismo*, en alusión a los documentos que se solicitaban para tramitar la residencia norteamericana. Para la inauguración Duchamp intervino la sala de exposición con una gran red hecha de cuerda que tituló *Mile of String*. La cuerda surcaba el espacio interrumpiendo el tránsito e impidiendo al espectador acercarse a las obras dispuestas en las paredes, con lo cual alteraba el ritual propio de una inauguración y la

²⁰ Claire Bishop, *Ob. cit.*, pp. 20-21.

experiencia de estar y apreciar el arte en una sala de exposiciones “...y sólo destruyendo literalmente la milla de cuerda podía el espectador recapturar la relación tradicional entre espectador y objeto.”²¹

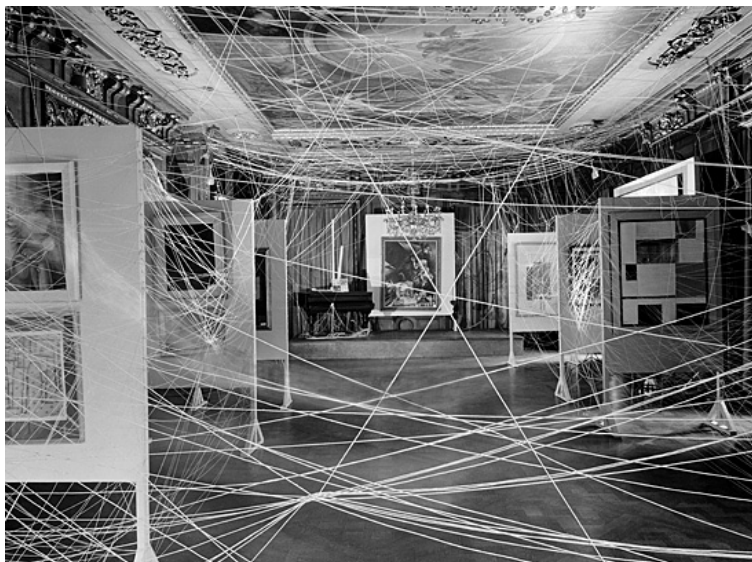


Ilustración 8. Marcel Duchamp, vista de *Mile of String*, 1942

Aunque en última instancia se trató de montajes expositivos, fue la intención de hacer del lugar un ambiente que constituyera una experiencia en sí, de confrontar al espectador con una forma menos pasiva y cómoda de acercarse al arte, lo que anticipó valores que luego postularían *entornos* y *acciones* de los años 60, así como las prácticas instalativas de la contemporaneidad.

En 1946 el pintor y escultor Lucio Fontana (1899-1968), junto a otros colegas argentinos publicaron el *Manifiesto Blanco*, donde argumentaban la necesaria incursión del arte en una tercera y cuarta dimensión: el tiempo y el espacio:

La humanidad entrelaza sus conocimientos y sus valores (...) Un nuevo arte integrado surge de este nuevo estado de conciencia, en el que la existencia es mostrada en su totalidad. (...) Imaginamos la síntesis como la suma total de los elementos físicos (...). El

²¹ Erika Suderburg, *Ob. cit.*, p. 12.

color, el elemento del espacio; el sonido, el elemento del tiempo y el movimiento, que se desarrolla en el tiempo y el espacio.²²

Al año siguiente, de vuelta en Italia, firma el primer *Manifiesto del espacialismo*, movimiento que defiende la superación del soporte tradicional del cuadro, desligar el arte de su dimensión material y volverlo a la inmediatez del gesto, donde se integren los fenómenos físicos:

Nosotros pensamos desligar el arte de la materia, desligar el sentido de lo eterno de la preocupación de lo inmortal. Y no nos interesa que un gesto acabado viva un instante o un milenio, porque estamos profundamente convencidos de que, una vez llevado a cabo, el gesto es eterno.²³

Aspiraciones que desembocaron en la creación de *ambientes espaciales*, el primero creado para la Galería del Naviglio en Milán (1949), donde el artista colgó del techo formas abstractas de cartón piedra iluminadas sólo por luz de wood (ultravioleta) en una sala totalmente negra, el espectador se encontraba asilado bajo aquel móvil fluorescente que acentuaba la sensación de flotar en el vacío.²⁴ Y luego cuando participó en la IX Trienal de Milán (1951) utilizó luces de neón colgando del techo del Palazzo dell'Arte, para crear un gran dibujo aéreo que se adelantaba a las experiencias lumínicas de los minimalistas norteamericanos.



Ilustración 9. Lucio Fontana, *Luz espacial*, 1951

El *espacialismo* de Fontana fue un llamado más a romper con las formas tradicionales de hacer arte, de incorporar otros elementos como el espacio real y no ilusorio, sin importar la condición efímera de la experiencia. Aunque sus ideas no fueron del todo comprendidas por la

²² Lucio Fontana, "The White Manifesto" en *Art in Theory 1900-1990*, pp. 646-47. [Texto original en inglés, la traducción es nuestra]

²³ Lucio Fontana, "Primer manifiesto del espacialismo", *Algunos escritos de Fontana*, s/p.

²⁴ Jorge López Anaya, "Lucio Fontana o la muerte del cuadro", *La Nación*, 28 de noviembre de 1999, s/p

crítica, tuvieron resonancia en artistas más jóvenes ávidos de superar el existencialismo en que estaba sumergido el arte de posguerra en Europa.

Esta breve revisión de ciertos gestos puntuales en la primera mitad de siglo XX desde la perspectiva de la instalación contemporánea, nos permite comprender cómo los deseos de hacer coincidir el arte y la vida, así como de expandir los límites de la creación que caracterizaron a algunas de las vanguardias históricas operarían cambios importantes a lo interno de las artes visuales: mientras el cubismo objetaba el carácter representacional de la pintura incorporando múltiples perspectivas en simultáneo, nuevas formas de trabajar lo tridimensional como la *construcción* de Tatlin y el *ready-made* de Duchamp cuestionaron los principios de la escultura, elevando el objeto cotidiano a la categoría de arte y utilizando materiales del mundo real en el espacio del espectador.

La concepción del espacio tridimensional como lugar para la interrelación del arte y el hombre más allá de la contemplación, el alcance de la escala arquitectónica y habitable a partir de lo constructivo, así como la incorporación del espacio y el tiempo como tercera y cuarta dimensión trajeron como consecuencia que el arte dejara de ser un espacio de representación y se convirtiera en “...lugares que se recorren, formas que pueden tocarse, objetos con los que nos podemos relacionar o usar de diferentes maneras.”²⁵

Tanto los entornos diseñados por Lisitski, como los “decorados” de los surrealistas y el *Merzbau* de Schwitters debieron ser una referencia imprescindible para artistas que a finales de los años 50 y principios de los 60 trabajaban en una nueva forma de arte conocida como *environment*.

²⁵ Josu Larrañaga, *Ob. cit.*, p. 17.

1.3. Antecedentes directos en la segunda mitad de siglo XX

Si en la primera mitad del siglo XX fue el constante cuestionamiento sobre la función del arte, la noción de artista y de la obra lo que determinaría otras formas de expresión, en los años 60 sería un nuevo espíritu revolucionario: una incrementada conciencia política encarnada en los movimientos sociales por la defensa de los derechos civiles así como un sentido de lo colectivo y de participación, (después del conflicto bélico mundial era necesario construir una sociedad atenta, participativa, más democrática y tolerante, para ello había que estar despierto y tener una actitud crítica).

Una nueva generación de artistas nacidos entre los años 20 y 30 retomó viejas aspiraciones de las vanguardias artísticas, levantándolas como sus banderas en el camino hacia formas de expresión más complejas. Tanto en Estados Unidos como en Europa tuvo lugar un redescubrimiento del objeto conocido en forma general como neo-dadaísmo o *pop art*, siendo uno de los ejes de acción del arte en la segunda mitad del siglo XX.

Los ensamblajes de la generación de posguerra incorporaron plenamente cualquier tipo de materiales asociados a la cultura de consumo y la estética del desecho. Y no solo consolidaron la libertad de hacer arte a partir de elementos prefabricados sino también la posibilidad de generar discursos mediante su conjugación, allanando el camino para dos prácticas que serían asociadas al arte de instalación contemporáneo: los *environments* y *happenings*, que tuvieron como protagonistas al espacio habitable y el espectador.

A mediados de los años 50 el norteamericano Allan Kaprow (1927-2006) abandonaba la pintura expresionista abstracta con la que había iniciado su carrera para hacer ensamblajes. En sus apuntes sobre la creación de un arte total sostenía que era necesario una comprensión no jerarquizante del arte y buscar nuevas fuentes en los elementos del mundo real:

...si evadimos el “arte” y tomamos la naturaleza en sí misma como modelo o punto de partida, seremos capaces de poner en marcha un tipo diferente de arte, (...) el verde de una hoja, el sonido de un pájaro, las ásperas piedrillas bajo nuestros pies, el revoloteo de una mariposa. Cada una de estas cosas tiene lugar en el tiempo y el espacio y es perfectamente natural e infinitamente flexible. Desde tal rudimentario pero maravilloso evento, puede construirse un principio de organización y de los materiales de una forma creativa.²⁶

No se trataba de imitar la naturaleza sino su continuidad y simultaneidad, su convergencia en el tiempo y el espacio para crear una experiencia artística tan abierta, fluida y cambiante como la vida misma y el mundo que nos rodea.

Aunque las aspiraciones de un arte total estaban ya presentes en el espíritu de algunas de las vanguardias históricas, Kaprow vio en la pintura de acción norteamericana una influencia más directa. Tras la muerte de Jackson Pollock (1912-1956) escribió un ensayo donde expuso su tesis de la evolución hacia los entornos como producto de las condiciones que había alcanzado la pintura y no a partir de la escultura, como podría pensarse. Para Kaprow lo fundamental del legado de Pollock fue que destruyó la pintura con su técnica: al otorgar un papel determinante al cuerpo y la acción desbordó el lienzo y alcanzó la escala mural, socavando su autonomía como objeto artístico hasta casi transformarlo en un entorno e invadir al espectador.²⁷

Tras asumir el legado de Pollock, Kaprow entendió que el próximo paso debía ser superar la pintura tradicional, nunca pretendió suprimir el enfoque visual de la obra, pero sí que otros sentidos tuvieran un rol equivalente en la experiencia estética. Kaprow sugirió que a partir de los eventos, la dinámica y los elementos que tienen lugar en el espacio y el tiempo en que vivimos, se podía construir una obra de carácter ambiental:

²⁶ Allan Kaprow, “Notes on the Creation of a Total Art” en *Allan Kaprow. Essays on the Blurring of Art and Life*, p. 10. [Texto original en inglés, la traducción es nuestra]

²⁷ Yves-Alain Bois, *Arte desde 1900*, p. 450.

Para empezar, admitimos la utilidad de cualquier temática o experiencia que sea. Luego yuxtaponemos este material –que puede ser conocido o inventado, “concreto” o “abstracto”– para producir la estructura y cuerpo de nuestra propia obra. (...) si unimos un espacio literal y un espacio pintado, y estos dos con un sonido, alcanzamos la relación “correcta” ...²⁸

Esta comprensión del arte como experiencia total, la búsqueda de la interdisciplinariedad artística y la inclusión de la vida como materia del arte estuvo determinada por la práctica y la enseñanza de la composición que hizo el músico vanguardista norteamericano John Cage (1912-1992) en la New School for Social Research de Nueva York. El breve pero determinante papel que tuvo Yves Klein (1928-1962) en Europa como guía mentor e impulsor de un nuevo arte lo tendría Cage en Estados Unidos, también inspirado por la filosofía Zen. Lo que descubrió Klein en el vacío absoluto lo haría Cage con el silencio. La ausencia de materialidad y la ausencia de sonidos propician una neutralidad que obliga a prestar atención y a percibir la realidad que emerge. Esto significó una nueva sensibilidad, la de experimentar con los fenómenos contingentes, los hechos fortuitos y circunstanciales del mundo real.

Motivado por los experimentos de Cage, Kaprow comenzó a usar sonido en los entornos. Lo que inició como una práctica musical adquirió una dimensión teatral al incluir el espacio y el desplazamiento del cuerpo, convirtiéndose en *happenings*, que en el caso de Kaprow fueron haciéndose más complejos e involucrando al público como participante. Esto fue primordial para Kaprow (como lo es para el arte de instalación contemporáneo), cuyo deseo de propiciar una experiencia más integrada a la vida no sólo determinó la inclusión de nuevos elementos no visuales en una obra de escala arquitectónica, sino también lo llevó a considerar importante la participación activa, aunque fuera limitada y específica:

²⁸ Allan Kaprow, “Notes on the Creation of a Total Art”, p. 10-11.

Penny Arcade, un ensamblaje presentado en la Galería Hansa en 1956, tenía tiras de lienzo colgadas en frente de las obras que el espectador tenía que apartar o mirar a través a fin de ver la obra colgada en la pared. *Wall*, 1957-59, tenía paneles re-ordenables para que los espectadores los manipularan (...) *An Apple Shrine*, presentado en la Galería Judson en 1960, era un pasaje laberíntico con papel periódico en el suelo, que los espectadores mezclaban mientras caminaban. Los estrechos callejones y los periódicos obligaron a los espectadores a interactuar físicamente con las piezas y, probablemente, unos con otros. *Yard*, presentado en el patio de la Galería Martha Jackson en 1961, requirió al espectador caminar sobre pilas de neumáticos.²⁹

Kaprow consideró que una obra de arte total confería mayor responsabilidad al espectador en la experiencia artística, éste utiliza sus sentidos y su cuerpo tanto como su intelecto e imaginación para apreciarla, así la realización ya no depende sólo del artista. Una obra que es cambiante y que puede ser diferente para cada quien hace de las propias personas elementos que continua y aleatoriamente la transforman o dan sentido, con su particularidad y su presencia, sus movimientos, su ropa, sus sonidos o su sola percepción.



Ilustración 10. Allan Kaprow, *Yard*, 1961

Como Kaprow, otros artistas en Nueva York aspiraban llevar al interior de la galería la dinámica de la ciudad, de manera que existiera una continuidad con el entorno de la calle. La ciudad se convirtió no solo en fuente de inspiración sino también en una fuente material, las galerías se llenaron de chatarra, desechos, objetos viejos usados y encontrados. La estética de la basura –como ha sido llamada– resurgía desde el uso que había hecho Schwitters de los desechos de la sociedad. Esto supuso una condición perecedera para los entornos, que de por sí eran desmantelados al terminar la exhibición. De esta manera la obra consistía más en la

²⁹ Julie Reiss, *From Margin to Center*, p. 10-11.

experiencia y la acción que en su materialidad, permaneciendo sólo en la memoria y los escasos registros visuales.

Desde la perspectiva del arte de instalación, los *happenings* y *environments* introdujeron cuestiones fundamentales: "...la disponibilidad del mundo entero (no sólo de sus objetos y sus residuos sino de sus acontecimientos en el tiempo) como material artístico acompañada de la inclusión en la esfera estética de todos los ámbitos de la percepción."³⁰ También el grado de conceptualización será importante para la instalación contemporánea, a diferencia de la estrategia dadaísta y surrealista donde la presencia del objeto era más determinada por el azar, en los *environments* fueron dispuestos en una totalidad espacial que respondía a la construcción de un discurso.

En París la tendencia neodadaísta y objetual estuvo encabezada por los Nuevos Realistas, denominados así por el crítico Pierre Restany (1930-2003), fundador y miembro del grupo junto a artistas como Yves Klein, Arman (1928-2005), Daniel Spoerri (n. 1930), Jean Tinguely (1925-1991) y Christo (n. 1935). Cada uno mantenía su propia línea de trabajo y sus intereses, pero los unía un nuevo enfoque perceptivo de la realidad en oposición al lirismo del arte de posguerra. No obstante, lo más importante es que tenían claro que tales aspiraciones no podrían alcanzarse mediante las prácticas artísticas tradicionales.

En el manifiesto escrito por Restany en 1960 declaran el fin de la pintura de caballete y se propone en sustitución "...la apasionante aventura de lo real percibido en sí mismo y no a través del prisma de la transcripción conceptual o imaginativa."³¹ Klein sería el miembro más polifacético del grupo y se destacó por sus poco ortodoxos métodos para hacer arte –que hoy

³⁰ Yves-Alain Bois, *Ob. cit.*, p. 452.

³¹ Pierre Restany, "The New Realists" en *Art in Theory 1900-1990*, p. 711. [Texto original en inglés, la traducción es nuestra]

bien podríamos llamar *performances* o *happenings*– como las antropometrías, el salto al vacío o la venta simbólica de espacios sensibilizados. En 1958 organizó una exposición en una galería parisina que se convertiría en uno de sus gestos más eminentes: *Le Vide* (El vacío).

Klein vació por completo la sala y pintó todas las superficies de blanco, dejando solo el vacío inmaterial, mientras que la presencia del artista sensibilizaba el espacio. No pretendía que la galería constituyera la obra por sí misma, pero sí el vacío que generó al reutilizar el espacio de la sala ya no como escenario expositivo, sino como contenedor de una propuesta efímera e inmaterial.

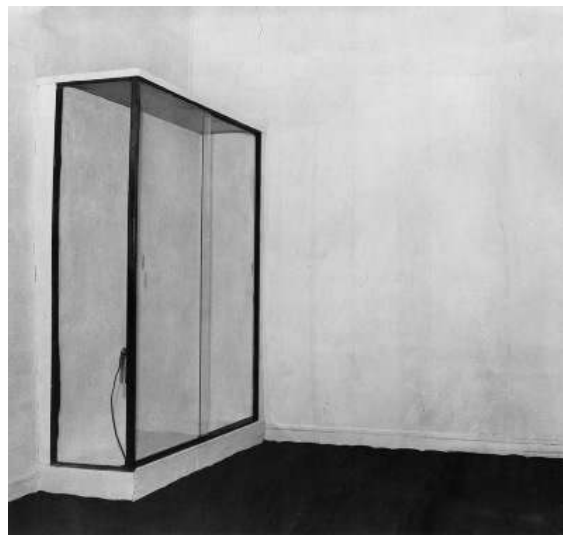


Ilustración 11. Yves Klein, *Le vide*, 1958

Con ello no solo apuntó a la desmaterialización de la obra sino que dio más importancia a la experiencia corporal, en este caso presenciar la atmósfera vacía. Lo que supone la inclusión del espectador dentro de la obra y su necesaria participación, cuestiones que veremos más adelante como objetivos del arte de instalación contemporáneo.

Dos años después de *Le Vide*, Arman (Armand Pierre Fernández) le seguiría con una exposición en la misma galería titulada *Le Plein* (La Plenitud). En esta ocasión, y en contraposición a la muestra de Klein, llenó la sala con una acumulación de objetos, fragmentos y desechos de todo tipo hasta impedir el acceso al espacio. La exposición, de hecho, tenía que ser vista desde la vidriera.



Figura 12. Arman, *Le Plein*, 1959

Arman ya venía trabajando en sus acumulaciones, una de las prácticas preferidas de los Nuevos Realistas y que el arte de instalación utilizará para reconfigurar el espacio, inclusive negándolo al visitante o haciéndolo inaccesible por otras razones, (como el *Earth Room*, 1968 de Walter de María o el *Impenetrable*, 1972 de Eugenio Espinoza).

En 1962 Christo y Jeanne-Claude (1935-2009)

llevarían a cabo su primer proyecto público de grandes dimensiones en una calle de París. Ya habían envuelto barriles apilados un año antes en el puerto de Colonia, Alemania, pero en esta oportunidad utilizaron significativamente el entorno para crear una barricada amontonando 89 barriles que bloquearon el tránsito en el estrecho y largo callejón Visconti. La obra se tituló *Rideau de Fer* (Cortina de hierro), como una protesta contra la construcción en 1961 del Muro de Berlín. La barricada transformó el espacio temporalmente, modificó su función y su carácter de vía de comunicación e hizo percibir el espacio con una nueva conciencia, valiéndose de las condiciones específicas del lugar para intervenirlas y generar nuevos significados, algo que hoy reconocemos como una estrategia del arte de instalación.



Ilustración 13. Christo y Jeanne-Claude, *Rideau de Fer*, 1962

En paralelo a los Nuevos Realistas se conformaron en Europa y Estados Unidos sociedades de artistas trabajando con objetivos en común y con materiales o fuentes similares.

Grupos como Zero en Düsseldorf, GRAV en París, Nul en Holanda, EAT en Nueva York, empujaron la renovación de las artes plásticas, con un espíritu audaz y transformador apuntaron hacia la interdisciplinariedad de las artes, la participación del espectador y la investigación de nuevos recursos: tiempo, espacio, luz y tecnologías.

En Dusseldorf, los artistas Heinz Mack (n. 1931), Otto Piene (n. 1928) y Günther Uecker (n. 1930) conformaron Zero, decididos a establecer un nuevo punto de partida para las artes plásticas acudieron a otros medios menos normalizados, que pudieran ofrecer nuevos resultados estéticos dando prioridad a la experiencia y la participación. Decía Günther Uecker en una de las publicaciones del grupo que: “La experiencia es imaginación llevada a la esfera sensorial. La experiencia inmediata, sólo viene cuando nosotros mismo participamos. Para obtener mayor participación, la producción del arte debe dejar de ser limitada al individuo, como lo ha sido hasta ahora.”³²

En esa búsqueda utilizaron materiales como aluminio, plástico y espejos de tal forma que sus esculturas producían reflejos y efectos lumínicos en retroalimentación con el entorno, el efecto ambiental era lo que realmente interesaba más que el objeto en sí. En la muestra *documenta 3* (1964) presentaron una propuesta colectiva en homenaje a Lucio Fontana que se llamó *Light Room*. Eran esculturas cinéticas que giraban controladas por un temporizador desplegando luz sobre el espacio, generando juegos de sombras y dibujos virtuales de manera que el espacio estaba sujeto a cambios constantes.

Las ideas de Zero encontraron partidarios más allá de Alemania, en una comunidad artística con el denominador común de hacer avanzar el arte del existencialismo en que estaba

³² Günther Uecker, "Text", *ZERO 3*, s/p. [Texto original en inglés, la traducción es nuestra]

sumido. En Holanda tuvieron su equivalente en el grupo Nul (que se traduce cero) fundado en 1960. Junto a los italianos Piero Manzoni (1933-1963) y Enrico Castellani (n. 1930), los franceses del Nuevo Realismo y los japoneses de Gutai, conformaron una nutrida red de colaboración internacional para la proyección de sus propuestas. Las monocromías, la



Ilustración 14. Zero, *Light Room*, 1964

objetualidad, el uso de la luz, el movimiento y el reflejo para dinamizar el entorno pusieron de relieve la obra de arte como realidad concreta y no ilusoria, minimizaron la carga emotiva en favor de un mayor grado de objetividad, conceptualismo y participación.

También en 1960 se constituyó en París el *Groupe de Recherche d'Art Visuel* (GRAV), conformado por los argentinos Julio Le Parc (n.1928) y Horacio García-Rossi (n. 1929), el español Francisco Sobrino (n. 1932) y los franceses François Morellet (n. 1926), Jöel Stein (n. 1926) y Jean-Pierre Yvaral (1934-2002), con el objetivo de explorar desde una postura casi científica el papel de fenómenos físicos como la luz, el color y el movimiento en la percepción. No obstante, los fenómenos ópticos no eran el fin en sí mismo sino el medio para alcanzar el objetivo principal: involucrar más al espectador a través de un arte lúdico. En su manifiesto de 1967 declaraban:

Este Grupo no está interesado en crear una obra teniendo la luz como su sujeto (...) sino (...) a través de la modificación de las condiciones del entorno (...) ejercer una influencia directa en el comportamiento del público y reemplazar la obra de arte (...) por una situación en evolución invitando a la participación del espectador.³³

³³ Groupe de Recherche d'Art Visuel, "Manifiesto (1967)" en *Theories and Documents of Contemporary Art*, p. 411-12.

Trabajaron en ambientaciones y eventos de calle buscando un mayor acercamiento con el público a través de la obra de arte abierta, que de alguna manera lo estimularan a actuar. En la Bienal de París de 1963 presentaron el primer *Laberinto*, un recorrido a través de ocho módulos que el espectador debía completar para alcanzar la salida, mientras era aturdido por los múltiples efectos ópticos: “... vibraciones, saturaciones y centelleos estimulan la visión frontal y periférica, incitando al espectador a mover la cabeza y a desplazar su cuerpo entero...”³⁴

Se involucraba de forma activa al espectador a partir de la anatomía de la visión y el desplazamiento del cuerpo. No obstante, eran conscientes de que para hacerlo más partícipe no solo serían necesarias nuevas formas de hacer arte sino también evadir las condiciones de su presentación y consumo. En 1966 llevaron a cabo una acción/exposición en las calles de París que llamaron *Une journée dans la rue* (Un día en la calle). Instalaron un recorrido de obras en el espacio público con la intención de invadir la calle con situaciones nuevas, que demandaran la atención y respuesta de los transeúntes: “...obras penetrables y manipulables, flashes que se ponen en marcha al paso de los peatones, un concurso de equilibrio, etc.”³⁵



Ilustración 15. GRAV, *Une journée dans la rue*, 1966

³⁴ Marie Escorne, “Le labyrinthe dans les arts du XXe siècle”, *Amaltea, revista de mitocrítica*, p. 255 [Texto original en francés, la traducción es nuestra]

³⁵ *Ídem*

Fue una forma de democratizar la experiencia del arte sacándola de los predios del museo y planteándola en los términos del espacio público, donde el interlocutor es mucho más amplio y la interacción más libre y espontánea. El hecho de presentar situaciones lúdicas y desestabilizadoras en vez de objetos terminados no solo cuestionó las exposiciones típicas de museos, sino que también implicó un replanteamiento del papel del artista creador e inspirado, por el de artista investigador y/o animador de situaciones, que busca relaciones más directas y abiertas con el espectador.³⁶

En Estados Unidos surgió una tendencia que también se ha considerado en el origen del arte de instalación: la escultura minimalista. Las más emblemáticas obras minimalistas parten del principio del estándar y la repetición de una unidad, o simplemente de la presentación directa de la unidad. Con la particularidad de que dichas formas no mantienen ninguna relación interna, no encierran ningún contenido, ni significan nada más de lo que se puede ver. Se trata solo de “objetos específicos”, literales y anti-ilusionistas que se atienen únicamente a la experiencia de percepción del espectador.

Sin embargo, las obras minimalistas no son tan simples como parecen, su complejidad se halla precisamente en la percepción. La austeridad de detalles, ausencia de referencias y simplicidad de formas redujo la percepción a sus elementos básicos, como el punto de vista, excluyendo todo valor asociativo, simbólico o intelectual. El escultor Robert Morris (n. 1931) uno de los representantes y teóricos de esta estética, escribió: “La simplicidad de la forma no necesariamente se equipara con la simplicidad de la experiencia. Las formas unitarias no reducen las relaciones. Las ordenan.”³⁷

³⁶ *Ibid.*, p. 257.

³⁷ Robert Morris, "Notes on Sculpture I" en *Art in Theory 1900-1990*, p. 816.

Una parte de los “objetos” minimalistas, aun siendo obras unitarias y en cierta medida autónomas, generaron lo que Julie Reiss llama *situaciones*: “La obra de arte [minimalista] fue considerada a menudo como parte de una situación en vez de divorciarse de ella.”³⁸ Algunas esculturas en particular acentuaron la relación entre el espectador y la obra, anticipando lo que sería una de las claves del arte de instalación contemporáneo.

Para comprender esta particularidad del minimalismo hay que tener en cuenta la referencia de Morris a la psicología de la Gestalt, así como la aparición de la teoría fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), la cual afirma que accedemos al conocimiento de la realidad a través de la percepción como un todo y no de sensaciones separadas: lo que observamos no se encuentra aislado, independiente de lo que lo rodea.

Sin embargo, el argumento más relevante respecto a la escultura minimalista es la comprensión de la percepción en función al cuerpo: “Merleau-Ponty, (...) considera que es nuestro cuerpo aquello que asegura que existan para nosotros objetos.”³⁹ De manera que toda percepción, incluyendo la visual, pasa por la experiencia corporal. La fenomenología de la percepción facilitó la concepción de la obra de arte como experiencia vivida, en tanto supone la visión de un sujeto corpóreo, integrado y en movimiento: un sujeto en el mundo. Este es el tipo de espectador que potenció la escultura minimalista, cuya escala y presentación libre de pedestal le permitía relacionarse directamente con el espacio, confundiendo los límites entre obra y espectador.

En 1965 Robert Morris dispuso en el piso de la galería Leo Castelli tres esculturas idénticas en forma de L, colocándolas en distintas posiciones. El espectador podía caminar

³⁸ Julie Reiss, *From Margin to Center*, p. 50.

³⁹ Asier Pérez Riobello, “Merleau-Ponty: percepción, corporalidad y mundo”, *Eikasía*, nro. 20, 2008, p. 203.

entre ellas y mirarlas desde distintos puntos de vista pero nunca podía tener la totalidad de la imagen, de manera que, siendo idénticas nunca podía percibir las así. Julie Reiss argumenta que esta disposición le dio al espectador distintas posibilidades de conocer la obra y lo hizo consciente de su rol. Estableció una situación de visualización en la que la percepción de la forma, semejanzas y diferencias es experimentada; y esa experiencia implica una participación y un factor de tiempo en que se revela la obra.

Aunque el interés no estaba en intervenir el espacio, como en los *environments*, en cierto modo el objeto minimalista alcanzó a alterar el entorno, o viceversa, el espacio se convertía en un factor de estructuración del objeto. Como ocurrió en la exposición de Morris en la Green Gallery (1964), donde

mostró un conjunto de volúmenes suspendidos del techo, en ángulo con las paredes o atravesando el espacio. Por ende, no pueden verse como objetos totalmente autónomos: “Cuando se exhiben se convierten en parte de una situación que también incluye el espacio y el espectador.”⁴⁰

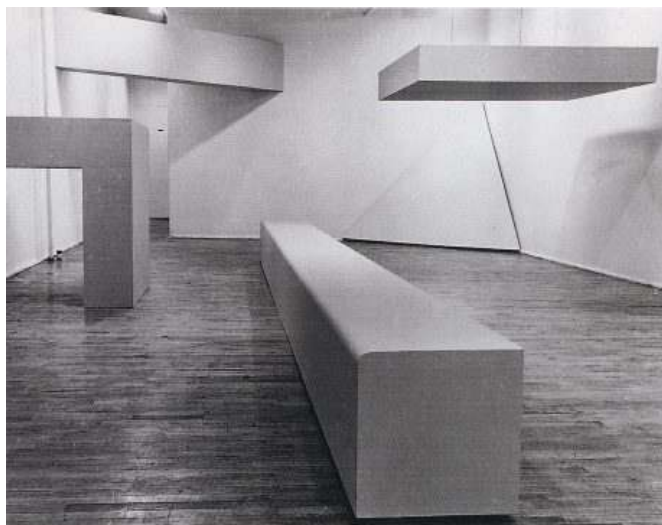


Ilustración 16. Robert Morris, *sin título*, 1965

De los minimalistas la obra de Dan Flavin (1933-1996) fue la que más se alejó de la noción de objeto escultórico. Utilizó lámparas de luz fluorescente sobre el piso o las paredes generando una atmósfera lumínica: “Flavin se dio cuenta de que nuestra percepción de la luz

⁴⁰ Julie Reiss, *Ob. cit.*, p. 56.

altera nuestra percepción espacial, y este es el tema esencial de su obra.”⁴¹ Sustituyó los pigmentos por haces de luz de color y el soporte por el espacio real; de manera que el visitante no sólo recorre y mira, sino que es coloreado por la luz, interfiere y la manipula con su sombra y movimiento.

A su manera, cada uno introdujo aspectos experienciales a la escultura y activó al espectador mediante el factor de la percepción y la incorporación al espacio de la obra; lo que dio pie para que la crítica percibiera una cualidad de ambientación en el minimalismo, e incluso para que fuera



Ilustración 17. Dan Flavin, *Fluorescent light*, 1964

condenado como “teatral” por el crítico defensor de los valores modernistas Michael Fried. Pero es justamente esa crítica la que Reiss destaca en relación al estudio del arte de instalación, pues “...implicaba que las categorías puras de la pintura y la escultura habían sido violentadas: había ahora otra disciplina, el teatro,...”⁴²

El desplazamiento hacia el proceso fue para algunos el “delito” minimalista⁴³, sin embargo, esa estrategia “teatral” fue asumida y practicada de forma positiva por varios artistas en ambientaciones, acciones, obras cinéticas y ópticas y más aún, despuntaría al llegar la década de los 70 con las prácticas artísticas procesuales, corporales, *performáticas*, audiovisuales e instalativas.

⁴¹ Edward Lucie-Smith, *Artes visuales en el siglo XX*, p. 283.

⁴² Julie Reiss, *Ob. cit.*, p. 60.

⁴³ Ana María Guasch, *Arte último del siglo XX*, p. 29

Hacia finales de los años 60 muchos artistas, incluso iniciados en el minimalismo como Robert Morris, reaccionaban a la excesiva importancia que se le daba al objeto, (aunque una parte de la escultura minimalista estableció un vínculo con el contexto no dejaba de ser esencialmente un objeto escultórico), deseaban evadir la comercialización y ubicarse nuevamente a la vanguardia: una nueva abstracción inauguraría el llamado posminimalismo.

Con ese término se conoce generalmente a la serie de expresiones artísticas e individualidades que surgieron, a un ritmo vertiginoso, a partir del minimalismo tardío; bien fuera reaccionando contra éste, superándolo o ampliándolo hasta la eventual desmaterialización a partir del triunfo del arte como idea.⁴⁴ Hablamos del arte procesual y la *anti-forma*, del arte de la tierra o *land art*, de las expresiones corporales y *performáticas*, del arte *povera*, el videoarte y el arte conceptual. Tal diversidad de expresiones es necesario comprenderlas en el contexto de la expansión del arte.

En su célebre ensayo sobre el campo expandido de la escultura (1979), Rosalind Krauss trata de mostrar cómo es que esa diversidad de prácticas tiene una línea de ascendencia común. Advierte que a mediados del siglo XX la auto-referencialidad de la escultura moderna había llegado a tal extremo que podía definirse mejor por lo que no era: era lo que estaba en la arquitectura que no era la arquitectura, o lo que estaba en el paisaje que no era el paisaje. La obra de



Ilustración 18. Robert Morris, *Mirrored cubes*, 1965

⁴⁴ Ian Chilvers y Arturo Colorado, *Diccionario de Arte del siglo XX*, p. 655.

Morris en la Green Gallery ejemplifica esta condición negativa, donde “...entidades completas cuasi arquitectónicas...” reducen la condición escultórica prácticamente a “...lo que está en la sala que no es realmente la sala;...”⁴⁵. O los cubos de espejos expuestos en el paisaje que “...aunque visualmente continuas con la hierba y los árboles –no son de hecho parte del paisaje.”⁴⁶

Las nuevas expresiones no necesariamente significaron una negación o renuncia a los contenidos introducidos por el *pop art*, los neo-dadaísmos o el minimalismo. En líneas generales, el arte de los años 70 continuó el proyecto de la intensidad sensorial, la activación del espectador y la indiferenciación de los medios. Solo que ahora los objetos tenían una carga sensorial y asociativa inmediata, volvían a ser contenedores de información y significado. Y cuando no hicieron objetos, esos mismos artistas se volvieron hacia propuestas menos manejables o simplemente efímeras. Entonces el arte salió al espacio natural y urbano, haciendo obras para *sitio específico*.

La llamada “teatralidad” terminó por desviar los principios de neutralidad y literalidad de la ortodoxia minimalista. El propio Morris defendía ahora (1968) una obra que no atendiera a los aspectos formales sino que enfatizara el proceso, que diera cabida a las reacciones propias del material, a lo imprevisto y al tiempo. Algunos artistas recurrieron a la naturaleza mutable de los materiales y a los principios físicos: flexibilidad, expansión, gravedad, presión. En consecuencia, la escultura dejó de ser exclusivamente una forma cerrada y en pie, para ser en la práctica reclinable, colgante, tensada, fluida o líquida.

⁴⁵ Rosalind Krauss, “La escultura en el campo expandido” en *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*, p.66

⁴⁶ *Ídem*

Pero lo importante desde el punto de vista del arte de instalación no fue tanto en el sentido de la materialidad como de la visualidad. Hal Foster, escribiendo sobre el trabajo posminimalista de Morris, señala que en su búsqueda por eliminar la convención figura-fondo presentó la obra como una suma heterogénea de sustancias en el campo visual, desperdigando materiales en el espacio expositivo. La importancia dada al proceso apuntaba también al objeto disuelto en el campo escultórico que se percibe en el curso del tiempo: un desplazamiento de la mirada desde el objeto específico hacia el campo visual.



Ilustración 19. Robert Morris, sin título, 1968

La nueva visualidad “...se materializa en los objetos y se fragmenta en el espacio, descentrada de cualquier sujeto, como si el registro de esa mirada formara parte del mundo, o como si el mundo nos devolviera esa mirada.”⁴⁷ Esto pone la atención en una nueva relación con la obra de arte, surgida de la corporalidad sostenida por la fenomenología de la percepción, pero ahora superando el carácter objetual del minimalismo: “Con el objeto a menudo desestabilizado, cuando no disuelto, y la mirada del espectador a menudo fragmentada, cuando no trastornada, (...) se hizo posible una nueva intimidad no figurativa con el cuerpo.”⁴⁸

En fin, la confrontación fenomenológica que le planteó la *situación* minimalista al espectador se dio, en la obra posminimalista, a través de un campo visual, conjunto de

⁴⁷ Hal Foster, *Arte desde 1900*, p. 536.

⁴⁸ *Ídem*

materiales o elementos, en lugar de “objetos específicos”. Pero la amplitud de esta nueva “escultura” conllevó también a un problema de escalas:

...los conceptos implícitos en las propuestas de la *antiforma* e incluso en las minimalistas no siempre podían desarrollarse en los límites inmutables de los espacios de galerías y museos ni podían expresarse a través de los materiales utilizados habitualmente en las prácticas artísticas.⁴⁹

Así que pronto otros artistas se trasladaron a la inmensidad de los desiertos y montañas; toneladas de tierra, grandes extensiones de agua y terreno fueron los nuevos materiales de las llamadas *Earthworks*. Ese traslado significó otra dilatación de la escultura, tanto de sus dimensiones –que se hicieron colosales y paisajísticas– como de su definición y materialidad. El paisaje natural no sólo fue la fuente material y conceptual, sino también el soporte y lugar que el artista manipuló. Las condiciones geográficas y procesos naturales pasaron a formar parte de las obras, muchas de ellas transitorias y efímeras.



Ilustración 20. Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970

Robert Smithson (1938-1973), uno de los artistas representativos del *land art*, escribió un artículo en 1967 donde apelaba a la reintegración de los conceptos de tiempo y de lugar en el discurso de la obra de arte. Este pensamiento lo materializó en proyectos concebidos en función de un lugar específico, por lo tanto, no transportables y sólo apreciables en su totalidad estando en el lugar. Smithson utilizó los términos *site* y *non-site* para distinguir su obra exterior o de paisaje, de la obra interior o de galería.

⁴⁹ Ana María Guasch, *Arte último del siglo XX*, p. 51.

En los 70 las obras de sitio específico exploraron un campo intermedio entre las nuevas “esculturas” y el arte conceptual. Este último, explica Ana María Guasch, “surgió de la corriente más reflexiva del llamado arte *minimal*, aquella que privilegiaba los componentes conceptuales de la obra por encima de sus procesos de ejecución/fabricación”.⁵⁰ En 1967, un año antes que Morris publicara su defensa de la anti-forma, Sol LeWitt (1928-2007) publicó “Paragraphs on conceptual art”, una crítica a lo que consideraba una excesiva atención a la forma y a la naturaleza objetual de la obra de arte. Continuando el gesto de Duchamp con los ready-mades, revalorizó el papel del artista como intelectual y del arte como idea: “El arte, pues, debía dirigirse más a la mente del espectador que a su mirada.”⁵¹

Para cuando publicó su segundo texto (1969), estas ideas ya tenían una amplia resonancia y comenzaba a ser reconocido como un movimiento internacional. Ese año el Whitney Museum of American Art acogió la emblemática muestra *Anti-Illusion: Procedures/Materials*, una colectiva que reunió artistas interesados en la anti-forma.⁵² Lo significativo de esta exposición es que los proyectos fueron concebidos y ejecutados en las propias salas del museo. Algunos incluyeron la cuestión del tiempo en el discurso de la obra revelando el proceso creativo, otros establecieron un diálogo entre obra y espacio que hizo evidente el carácter intransportable y temporal.⁵³

Michael Asher (1943-2012) fue uno de esos artistas de la generación posminimalista que asumió el legado "teatral" para aumentar la conciencia de los espectadores sobre la percepción y su papel dentro del espacio expositivo. Mientras sus contemporáneos

⁵⁰ *Ibid.*, p. 166.

⁵¹ *Ibid.*, p. 168.

⁵² Ese año también se presentaron en Europa dos exposiciones que mostraron las tendencias asociadas a la *anti-forma* y el conceptualismo: *When Attitudes Become Forms* en Berna, Suiza y *Op Losse Schroeven* en Ámsterdam, Holanda.

⁵³ Ana María Guasch, *Ob. cit.*, p. 42

expandieron su práctica hacia la temporalidad del arte procesual, corporal o la imagen audiovisual, Asher se centró en la condición espacial, lo cual vinculó su obra directamente con la arquitectura y con lo que se llamaría posteriormente instalación artística.

Participó en *Anti-Illusion* con una “escultura” consistente en una columna de aire presurizado que desvió hacia uno de los pasillos del museo, a fin de integrar los fenómenos periféricos con la corriente institucional representada por el espacio del museo: al emplear un material ilimitado como el aire e integrarlo al lugar de exposición, con todas sus connotaciones, lo utilizó como elemento conceptual y no solo estructural. Es justamente ese uso de los medios fenomenológicos para fines conceptuales el vínculo inmediato entre las prácticas artísticas trabajando con el legado del minimalismo en los años 70 y el arte de instalación contemporáneo.

Las propuestas que hoy podemos llamar arte de instalación se basaron en confrontar a los espectadores con lugares específicos, particularmente espacios expositivos, con la intención de propiciar la reflexión acerca del carácter contingente de la percepción sensorial en relación con el contexto y los marcos ideológicos de esos lugares: “...un nuevo formato-ambientación que no impone reglas creativas, espaciales temporales, estéticas o ideológicas, sino que más bien supone una libertad cuyos únicos límites son los procesos de pensamiento humano.”⁵⁴ De manera que no sólo hubo una tendencia hacia la sensorialidad exaltada sino también hacia la intelectualización del arte.

Retornando al ensayo de Krauss, ella concluye que al final de la agitada década de 1960 ocurrió una “...ruptura histórica y la transformación estructural del campo cultural...”⁵⁵

⁵⁴ Jacqueline Goldberg, *La instalación tácticas y reveses*, p. 126

⁵⁵ Rosalind Krauss, “La escultura en el campo expandido”, p. 69.

Esta ruptura tiene que ver con aquella comprensión modernista de la auto-referencialidad de los medios y trajo consigo dos nuevos efectos que caracterizan a muchas de las prácticas artísticas de la contemporaneidad: por un lado, la conexión continua entre todas ellas y la posibilidad de desplazamiento ilimitado entre unas y otras; y por otro, la expansión del campo del arte que desplazó la máxima modernista de pureza y apego a las reglas internas de los medios, (con la necesaria especialización del practicante).

En consecuencia, buena parte de las artes visuales después de los años 70 (o más bien tras la posmodernidad) no están más determinadas por la vinculación a un medio dado o la inscripción en una determinada corriente estilística, sino por otros factores relacionados a las condiciones culturales, los temas de interés de cada artista, las tradiciones locales, “...para los cuales cualquier medio –fotografía, libros, líneas en las paredes, espejos o la misma escultura– pueden utilizarse.”⁵⁶

Esto representó una nueva forma de abordar la creación, un cambio de filosofía o una nueva conciencia a la que hacía referencia Ilya Kabakov, cuyo rasgo más distintivo era la actitud frente a los lenguajes artísticos y la búsqueda de interrelación; algo que Rosalind Krauss ha llamado “la condición *posmedio*”.⁵⁷

Esa condición ya era vislumbrada por Allan Kaprow a mediados de los años 60, cuando reconoció que se estaba produciendo una crisis de identidad entre los medios de expresión debido a lo que los artistas de vanguardia estaban haciendo tanto en Europa como en Norteamérica:

⁵⁶ *Ibid.*, p. 72.

⁵⁷ El término “posmedio” se deriva del subtítulo del libro de Rosalind Krauss *A Voyage in the North Sea. Art in the Age of Post-Medium Condition*, 1999.

...las diferencias que alguna vez fueron tan claras entre el arte gráfico y la pintura han sido prácticamente eliminadas; de manera similar, las diferencias entre la pintura y collage, entre el collage y la construcción, entre la construcción y la escultura, y entre algunas grandes construcciones y una quasi arquitectura.⁵⁸

Es en este momento de negación o reapropiación crítica de la modernidad, con la consecuente expansión del campo del arte, en el que ubicamos la aparición de la forma de expresión que hoy llamamos arte de instalación, que se ha convertido en el signo del arte contemporáneo. Como hemos podido observar, su gestación tiene lugar en un dilatado proceso que comienza por lo menos a principios del siglo XX y culmina en la década de 1960.

Este recorrido que hemos hecho –enfocado en lo que los principales investigadores han señalado como los gestos, las obras y los movimientos precursores de la instalación contemporánea– nos muestra, aunque sea parcialmente, las aspiraciones, alcances y cuestionamientos que estuvieron involucrados en el surgimiento de nuestro objeto de estudio; incluso nos ayuda a conjeturar una noción del tipo de obra que estamos tratando.

Sin embargo, nos queda una pregunta todavía más importante por responder antes de abordar su situación reciente en el arte venezolano: qué es lo que entenderemos por arte de instalación, qué condiciones debemos observar en su estudio. A pesar de la referida situación de indefinición del término, las aproximaciones teóricas e históricas nos indican que hay puntos de encuentro, aspectos en común, estrategias y modos de proceder, que si bien no son exclusivos de la instalación, reconocerlos será fundamental para distinguirla como forma de expresión contemporánea.

⁵⁸ Allan Kaprow, "Assemblages, Environments and Happenings" en *Art in theory 1900-1990*, p. 703.

Capítulo 2. El discurso de la instalación: estrategias y modos de proceder

2.1. ¿Qué es arte de instalación?

La naturaleza de la instalación contemporánea sigue siendo discutida. ¿Se trata de un género, un estilo, una práctica curatorial, un lenguaje en sí mismo o todas las anteriores? Lo impreciso, lo heterogéneo forma parte de su esencia y tiene que ver con la reflexión general del arte contemporáneo con relación al arte moderno. Como vimos, la rebelión contra la especificidad de los medios y las fuentes legítimas de las artes visuales marcaron los cambios más radicales del arte en el siglo XX, y en cierta forma, la diferencia entre lo que hoy llamamos arte contemporáneo y arte moderno. El arte contemporáneo se mueve en terrenos diversos, sin fronteras firmemente establecidas y la instalación, como otros lenguajes actuales, se resiste a conceptualizaciones estrictas y a categorizaciones historicistas.

“Que más o menos se refiere”, “comúnmente describe”, “ha sido definida”, “también descrita como”; este tipo de expresiones con frecuencia introducen las conceptualizaciones del arte de instalación y evidencian la incertidumbre que le acompaña. Hay cierto grado de unanimidad en las opiniones pero no tanto en el uso de término, que parece ser muy amplio. Esto hace que alcanzar una definición convencional del arte de instalación sea difícil, sino imposible; simplemente porque ésta puede ser de muchas formas muy distintas, estar asociada a múltiples disciplinas, compuesta de materiales muy disímiles, inscrita en estéticas y temáticas diversas.

Por esa misma diversidad y amplitud de límites cabe pensar que no se trata de una tendencia o movimiento con unos límites cronológicos, geográficos y representantes definidos (aunque se ha hablado del *instalacionismo* de los años 90). Tampoco podríamos hablar de un

género artístico, porque éstos responden más bien a una especialización temática. Incluso referirse a la instalación como una técnica podría ser inapropiado después de los esfuerzos adelantados durante el siglo XX por la indiferenciación de los medios y el aumento de la especialización cultural.

Tal vez muchos críticos y curadores se refieren a la instalación como un medio debido a la condición dominante que ha alcanzado en las últimas décadas. Es posible que a final de siglo se haya vuelto un medio a la manera modernista, con sus especificidades y practicantes, sin embargo, está claro que se trata de una forma de expresión contemporánea que constituye, en cierta forma, una categoría artística. Pero ¿a qué se refiere el término instalación en el arte de nuestros tiempos?

El Diccionario Oxford de Inglés registró por primera vez el término asociado al arte en 1969, descrito como una obra de grandes dimensiones, creada específicamente para su exhibición en una galería, museo u otro lugar.⁵⁹ Sin embargo, antes de los 90 no se hablaba de instalación como una forma de creación diferenciada, de hecho, los estudios especializados en arte de sitio específico e instalación son de los 90 en adelante. Es por eso que la especialista Marga van Mechelen sostiene que el término es usado hoy de forma retroactiva sobre buena parte de la vanguardia de los últimos cincuenta años.⁶⁰

Si bien el término está asociado a proyectos de arte *in situ* y ambientaciones, actualmente designa obras que pueden ser diametralmente opuestas. Mónica Sánchez Argilés, escribiendo sobre el arte de instalación en España, coincide en que se ha venido utilizando de

⁵⁹ Natasha Hodnett, "Installation", *Theories of Media: Keywords Glossary*, s/p. [texto original en inglés, la traducción es nuestra]

⁶⁰ Marga van Mechelen, "Experience and conceptualization of Installation Art", *Theory and Semantics of Installation Art*, s/p. [texto original en inglés, la traducción es nuestra]

forma generalizada para englobar un amplio campo de obras que no encontraban espacio en el orden tradicional de las categorías artísticas, de modo que casi “...alude exclusivamente al acto de desplegar diversos elementos en las coordenadas espacio-temporales.”⁶¹

Pero una referencia tan amplia no diferencia la instalación de cualquier otra propuesta artística que se ubica en el espacio. Esto se debe, según Sánchez, a que no hay una pureza implícita en el arte de instalación, nada exclusivo que ataña sólo a ella. La diversidad de relaciones que entabla con múltiples áreas de significación tendrían que ser revisadas en cada contexto para alcanzar una definición propia de la instalación, lo que sería prácticamente imposible y significaría una constante reconstrucción o adaptación a su campo de interacción y sus referentes; o peor aún, la posibilidad de inscribir todo el arte contemporáneo en los resquicios de la instalación.

2.2. El arte de instalación desde la complejidad

En otro ensayo, Sánchez Argilés explora los límites del arte de instalación y señala que, ante tal dificultad, es necesario adoptar otros enfoques que no son los acostumbrados a la historia del arte pero que permitirían explicar éste y otros fenómenos de la contemporaneidad. Ella propone abordar una definición de la instalación desde el paradigma de la complejidad.

La complejidad de la instalación es que sería tan indefinible como el propio arte, puesto que no sólo elimina o amplía los límites entre los diferentes medios artísticos, sino que incorpora otros nuevos, cambia las condiciones en que confrontamos la obra, estrecha el arte y la vida hasta un punto en que el arte de instalación puede ser cualquier cosa/obra o todas las cosas/obras. Arte e instalación se hacen casi indiferenciables.

⁶¹ Mónica Sánchez Argilés, “La instalación, cómo y por qué. Claves y pistas para entender su desarrollo en España”, *El Cultural.es*, s/p.

En ese sentido, van Mechelen cita una apreciación de Joseph Kosuth, quien sostiene que desde y por el esfuerzo modernista por reducir las artes a la esencia de sus medios, el arte en general pasó a primer plano.⁶² Los artistas dejaron de lidiar con las especificidades de un medio, con determinadas temáticas y estéticas para trabajar ahora todas ellas y con el arte mismo. La instalación es entonces una investigación sobre la propia naturaleza del arte.

Sin embargo, ese asunto es problemático a la hora de estudiarla pues, ¿significaría abordar todo el arte contemporáneo? o ¿deberían existir tantas definiciones como instalaciones hay? Sánchez Argilés propone recurrir al principio de recursividad, por el cual algo puede definirse en términos de sí mismo; al principio hologramático, según el cual la totalidad de la información de una representación se encuentra contenida en cada parte de la imagen y al principio dialógico, que admite la simultaneidad de distintas lógicas complementarias y antagónicas.⁶³

Esto permite pensar en una definición tácita dentro de la cual los artistas producen instalaciones, mientras que al mismo tiempo, esa definición es abierta y fluctuante de acuerdo al promedio de características de esas obras. Desde esta perspectiva, la instalación no constituye ni una categorización absoluta que agrupa todas las formas asociadas a la instalación dentro de ella, ni una visión totalizadora que reduce la instalación al propio arte. Lo que equivale a una especie de código genético de la instalación, donde cada célula contiene la información de todas las restantes, mientras esa misma célula expresa morfologías distintas.

Aplicar estos principios al arte de instalación permite abordarlo desde su complejidad, dando cabida a los rasgos inherentes a la definición tácita de instalación tanto como a los

⁶² Marga van Mechelen, *Ob. cit.*, s/p.

⁶³ Mónica Sánchez Argilés, "Los límites de la instalación. Una perspectiva desde el paradigma de la complejidad" en *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*, p. 208.

rasgos aleatorios de cada expresión. Ateniéndonos a esta posibilidad de aproximación planteada por Sánchez, no pretenderemos llegar a una definición unívoca y precisa de instalación artística, algo que no sólo sería muy ambicioso sino inapropiado, considerando la esencia de su ser. Lo que haremos será indagar en las opiniones de los autores e intentar determinar algunos principios generales, buscar los aspectos en común que nos permitan hacer un trabajo de identificación y selección en el contexto del arte venezolano contemporáneo.

2.3. El código genético de la instalación

Uno de los primeros libros sobre el arte de instalación, el de Nicolás de Oliveira, Nicola Oxley y Michael Petry (1994), lo describen como una forma de arte “...que rechaza la concentración del interés sobre un objeto en favor de una consideración de las relaciones entre una serie de elementos o de la interacción entre los objetos y sus contextos.”⁶⁴ Igualmente Jacqueline Goldberg, en la antesala definitoria de su investigación, advierte la condición de agrupamiento objetual de la instalación, señalando que es, ante todo, “...un conglomerado de piezas de muy diverso orden que en conjunto aportan una experiencia sensorial condensada en un sitio especificado por la museografía y el artista.”⁶⁵

Álvaro Villalobos, examinando las formas de presentación y representación del arte contemporáneo, destaca como el arte de instalación supera los convencionalismos de exhibición para favorecer la interrelación de los elementos en el espacio:

...no sólo se trata de simples cuadros que cuelgan en el muro ni de esculturas colocadas sobre el pedestal, sino de la *disposición de una serie de elementos elegidos a voluntad del artista para que se interrelaciones entre sí con el espacio circundante*, para que juntos

⁶⁴ Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley y Michael Petry, *Installation Art*, p. 8. [texto original en inglés, la traducción es nuestra]

⁶⁵ Jaqueline Goldberg, *Ob. cit.*, p. 20.

superen los obstáculos dimensionales que conllevan las exposiciones tradicionales, tanto de las ideas como de las obras.⁶⁶

Todos enfatizan la naturaleza de la instalación como gran ensamblaje o espacio decorado. Se supone la presencia de los objetos teniendo valor como totalidad y no por sí mismos. Puede entonces distinguirse como una composición/construcción donde el agrupamiento objetual o la representación visual se extiende en el espacio arquitectónico o natural conformando una unidad.

Por otra parte, el propio Villalobos señala que: “La relación de objetos dispuestos en el espacio representando las ideas del artista, ha permitido la *fusión de varias disciplinas visuales previamente independientes*, (...) aprovechando el advenimiento de la posmodernidad y la emergencia del pluri y multiculturalismo...”.⁶⁷ Mientras Josu Larrañaga dice que la instalación difiere de otras propuestas espaciales en tanto “...*promueve la colaboración de diferentes formas artísticas y procesos mediáticos*; incorpora las estrategias de apropiación y montaje, pero ni las monopoliza ni excluye otras ensayadas por el arte de los últimos cincuenta años...”.⁶⁸

Se reconoce un carácter interdisciplinario y plural, producto de las influencias de múltiples medios y discursos artísticos para producir un lenguaje propio, capaz de complejizar la apreciación del arte trabajando con la percepción y la sensorialidad. La instalación puede ser entonces una obra multimedia o *intermedia*, que integra objetos diversos, prácticas artísticas tradicionales (pintura, escultura, dibujo, fotografía) y nuevos medios (digitales, audiovisuales, internet), e incluso otras disciplinas (arquitectura, música, teatro) en una obra que dificulta las clasificaciones habituales.

⁶⁶ Álvaro Villalobos, *Presentación y representación en el arte contemporáneo*, p. 51. [énfasis nuestro]

⁶⁷ *Ibid.*, p. 52. [énfasis nuestro]

⁶⁸ Josu Larrañaga, *Instalaciones*, p. 32. [énfasis nuestro]

Para Rocío de la Villa, quien escribe una guía sobre temas del arte contemporáneo, las instalaciones son resultado de la conjunción entre creación y espacio expositivo:

*No se trata tanto de crear objetos, sino ambientes, entornos de vivencia estética, sensual e intelectual, en donde se adaptan a la perfección los ready-made y la asunción de la transgresión de materiales y técnicas ensayadas parcialmente desde las artes particulares a lo largo del siglo.*⁶⁹

Se distingue la superación del carácter objetual de la obra de arte hacia el carácter ambiental o situacional. Además afirma que “La instalación es la ocupación activa de un lugar.”⁷⁰ Ya no como contexto neutral o mediador de presentación de la obra, sino apropiándose del espacio expositivo como parte de la propia experiencia estética, intelectual, sensorial. Independientemente del contexto donde se presente (galería, museo, espacio público o natural) la instalación incorpora el espacio:

*Urbanizando, esto es, haciendo habitable a la experiencia estética todo lugar, reclamando la cohabitación de los viandantes. Las instalaciones de los artistas actuales pretenden detener al público en la casa virtual del arte al menos un momento. (...) Detener apelando a los sentidos, con la esperanza de seguir manteniendo el discurso, una vez que el habitante da por terminado su recorrido físico.*⁷¹

Se trata de una obra tridimensional, pero sobre todo que busca una reorganización o reconfiguración del espacio mediante un acondicionamiento, donde los objetos o elementos que la constituyen se ubican en el espacio real, el mismo que nosotros ocupamos. Por lo tanto, la instalación crea su propio entorno, no posee marco ni base, es incontenible.

Catherine David considera importante tener en cuenta la reflexión e intervención activa del artista en el hecho de la presentación, que “...tiende a redimensionar la noción del suspender (un cuadro), que describe y prescribe cierto modo de presentación de la obra.”⁷²

Como una crítica del estatuto de la obra de arte y de las condiciones de la experiencia estética

⁶⁹ Rocío de la Villa, *Guía del usuario del arte actual*, p. 70. [énfasis nuestro]

⁷⁰ *Ibid.*, p. 24. [énfasis nuestro]

⁷¹ *Ibid.*, p. 24-25. [énfasis nuestro]

⁷² Catherine David, “Sobre la instalación” en *Instalaciones*, p. 88.

frente el exilio de su lugar de origen (por la intermediación del museo), la instalación responde haciendo coincidir el hecho de producción de la obra con el de su presentación, asumiendo como único soporte al espacio mismo o lugar específico de exhibición.

Esta coincidencia le ha valido la connotación museográfica que tiene el término instalación en el arte. Erika Suderburg advierte esto y hace una distinción:

Instalación es la forma nominal del verbo instalar, el movimiento funcional de colocar la obra de arte en el vacío “neutral” de la galería o el museo. (...) 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.*⁷³

Teniendo en cuenta los amplios horizontes de presentación y representación que ha alcanzado el arte contemporáneo es importante diferenciar entre la instalación como forma o acción de disponer la obra en el espacio expositivo, de la instalación como forma creativa que conlleva una producción de significados y sentidos mediante una disposición, acondicionamiento o intervención en el espacio.

Mientras la práctica museográfica tradicional implica acomodar o disponer las obras de la forma más “limpia” posible en el espacio vacío y neutral de la sala de exposición, el arte de instalación usa el espacio como contenedor o soporte mismo que posee características particulares, tanto físicas como ideológicas.

Decir que una obra debe ser instalada implica que su colocación en el espacio (bi o tridimensional) es más compleja que simplemente colgarla de un clavo o situarla en una base. Muchas obras hacen uso de montajes inusuales o se ubican en el espacio arquitectónico, pero no por ello se insertan en lo que estamos considerando como una forma de expresión particular que reconfigura el espacio.

⁷³ Erika Suderburg, “On Installation and Site Specificity”, p. 4. [énfasis nuestro]

El arte de instalación implicaría entonces la acción de alterar o reconfigurar el espacio mediante la planificada disposición objetos/elementos de cualquier procedencia: “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.”⁷⁴ Que trata de plantear una crítica en torno al espacio o dotarlo de sentido en vez de colocar un objeto u objetos en un espacio neutral.

Algunas instalaciones se ubican en un lugar particular y parte de su sentido responde a ese contexto que puede ser arquitectónico, social, institucional o de otro tipo. La especificidad de sitio, aunque no es una condición necesaria ni exclusiva de la instalación, consiste en el vínculo estructural o conceptual que establece una obra con el lugar en que se encuentra, por tanto no podría ser la misma o funcionar de la misma manera si es trasladada. Es totalmente dependiente de su espacio circundante para consumir su verdadera expresión.

Suderburg también hace énfasis en la cuestión de la relación con el lugar y el aspecto conceptual de la obra como carácter esencial del arte de instalación:

*El sitio de la instalación se convierte en una parte principal del contenido de la obra misma, pero también plantea una crítica de la práctica de la creación artística dentro de la institución examinando los marcos ideológicos e institucionales que apoyan y exhiben la obra de arte.*⁷⁵

Para otros autores la clave del arte de instalación es la nueva relación que se establece entre obra y público, desconocida en una pintura, dibujo, fotografía o escultura convencional. Si el espacio forma parte de la instalación entonces hablamos de obras en las que podemos estar, entrar, habitar o recorrer, que de alguna manera nos involucran corporalmente: “Al hacer

⁷⁴ *Ibid.*, p. 5.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 4.

una obra lo suficientemente grande como para que nosotros entremos en ella, los artistas están inevitablemente interesados en la presencia del espectador...”⁷⁶

También puede ocurrir que el ingreso del público se hace imposible debido a la ocupación total del espacio o a las condiciones de permanencia, pero aun así no deja de tomarlo en cuenta llamando su atención sobre el lugar a través de la negación. Sin embargo, la plena expresión del arte de instalación se logra cuando el público es parte del entorno, se involucra con la obra al punto de que su cuerpo debe interactuar o responder físicamente a la obra, su presencia y sensorialidad son requeridos de alguna forma:

El arte de instalación puede ser abstracto o pictórico, controlado o espontáneo. Puede incluir objetos separados o ningún objeto en absoluto. Siempre hay algún tipo de *relación recíproca entre el espectador y la obra, la obra y el espacio, y el espacio y el espectador*. (...) Para afinar aún más la definición, se podría añadir que *en la creación de una instalación, el artista trata un espacio interior completo* (lo suficientemente grande como para que la gente entre) *como una única situación*, en lugar de una galería para exhibir obras separadas. *El espectador es de alguna manera considerado como parte integral de la realización de la obra.*⁷⁷

Claire Bishop hace énfasis en la incorporación del espectador, ya no como un observador distante, sino con todos sus sentidos e incluso su cuerpo incorporados a la experiencia de la obra como una forma de arte “inmersiva” y “experiencial”, pues sumerge al espectador en una puesta en escena:

Más que imaginarse al espectador como un par de ojos incorpóreos que inspeccionan el trabajo desde una distancia, el arte de instalación presupone a un espectador *incorporado* cuyos sentidos del tacto, olfato y sonido son tan elevados como su sentido de la vista. Esta insistencia en la literal presencia del espectador es posiblemente la característica clave del arte de instalación.⁷⁸

Esa situación inmersiva, supone al espectador *en* la obra o en alguna relación espacial que determina una forma de percepción no convencional, distinta de la visión frontal o

⁷⁶ Claire Bishop, “But it is installation art?”, *Tate, etc.*, s/p.

⁷⁷ Julie Reiss, *From Margin to Center*, p. xii-xiii. [énfasis nuestro]

⁷⁸ Claire Bishop, *Installation Art, a critical history*, p. 6, [énfasis nuestro]

periférica que caracteriza a la obra bidimensional u objetual. Otra intención de la instalación sería entonces superar las limitaciones de la tradicional experiencia estética contemplativa y la posibilidad de establecer una comunicación con el público en diferentes formas, bien sea incorporándolo en su espacio o mediante estímulos sensoriales y asociaciones significativas.

Además de espacial y experiencial, un cierto grado de desmaterialización caracteriza al arte de instalación. Al ser piezas que dependen del espacio –bien por su escala o por su especificidad de sitio– rechazan la idea de permanencia y comercialización de la obra de arte:

Instalaciones y otras manifestaciones efímeras hacen que el catálogo sea lo único que queda una vez que ha transcurrido la exposición espacial de la acción artística. Aun cuando instalaciones, acciones, *happenings* y *performances*, puedan repetirse, necesariamente cambiará la inserción en los espacios, la gestualidad del artista o la participación del público.⁷⁹

Las instalaciones en su mayoría están hechas para montarse y desmontarse, se componen y descomponen en función de la exhibición, y algunas incluso se conciben como obras efímeras de las que solo quedan los posibles registros audiovisuales y publicaciones para dar cuenta de su existencia. Con suerte, algunas son conservadas en museos y colecciones privadas, acompañadas de una serie de especificaciones de montaje, características técnicas y descripción de componentes. En sentido riguroso no hay objeto artístico tradicional sino un conjunto de instrucciones, de modo que pueden recrearse o reinstalarse, pero inevitablemente cambian sus condiciones respecto a la primera versión (la curaduría, el lugar, los materiales), resultando siempre una nueva experiencia.

Aun cuando pueda haberse convertido hoy en una suerte de tradición, la instalación es una forma no convencional de crear y presentar las artes visuales. Principalmente porque problematiza la producción, recepción y consumo de la obra mediante la especificidad de

⁷⁹ Rocío de la Villa, *Ob. cit.*, p. 70.

sitio, su naturaleza ambiental o condición de gran ensamblaje, por su libertad interdisciplinaria y multimedia, por una monumentalidad u ocupación activa del espacio, por la demanda de interacción o participación del público así como por su naturaleza temporal e inestable.

La instalación implicó una revisión crítica a una serie de temas que abarcan desde el espacio real y de la representación, el museo y la práctica curatorial, la producción y presentación del arte, hasta el estatus de la obra, del espectador y del propio artista, la noción de creatividad e incluso la propia naturaleza del arte. Como es de esperar, esa revisión generó cambios sustanciales que re-conceptualizan algunas de estas nociones y plantearon nuevas condiciones para la expresión artística, que revisaremos ahora por separado pero que están estrechamente vinculadas en tanto constituyen su “gramática”.

2.4. Los supuestos de la instalación

El espacio-tiempo, ¿recipiente o mecanismo de producción?

Como vimos, un aspecto fundamental en el surgimiento de una forma de arte como la instalación y las obras de *sitio específico* fue la progresiva transformación a lo largo del siglo XX de las nociones de espacio y tiempo en el arte: “El tiempo real pasó a integrar el tiempo ilusorio de la obra. Y el espacio real intervino –y fue intervenido– por el espacio plástico del artificio artístico.”⁸⁰ La materialidad de la obra de arte se vio profundamente afectada por la nueva relación entre idea y objeto artístico, así como por los nuevos paradigmas en torno a la percepción. Los conceptualistas cuestionaron el arte atado a un producto objetual y la importancia dada a la técnica, estableciendo una relación más compleja entre el nivel visual e intelectual del arte.

⁸⁰ María Elena Ramos, “Introducción” a *Intervenciones en el espacio*, p. 18.

En ese contexto las nuevas prácticas se encaminaban hacia la estrategia temporal y conceptual y la obra abrazaba una nueva dimensión inscrita en el lugar y tiempo donde se percibe. El espacio tridimensional y arquitectónico sustituye al objeto como contenedor y mediador de la experiencia estética. Ya no se trata de un continente neutral, sin implicaciones técnicas e ideológicas en el que se presenta el arte, sino que es la acción del artista la que pretende presentar al espacio, destacándolo, incorporándolo y acondicionándolo a su propia lógica e intención.

Para Larrañaga el espacio en la instalación es tejido intertextual donde confluyen lenguajes, referencias y sentidos, pero es al mismo tiempo contenido de este entramado de significaciones y es también espacio de acción (tiempo) en tanto es experimentado por el usuario, no sólo en un posible recorrido, sino en el proceso de percepción de los estímulos sensoriales o los mecanismos que se ponen en marcha.⁸¹

La experiencia perceptiva: presenciar, vivir, habitar la obra

Hemos dicho que la estrategia representativa del arte de instalación plantea una situación (espacio- tiempo), ya no se trata de un conjunto de formas conocidas y reconocidas por un sujeto condicionado por sus conocimientos. El espectador es abordado por la obra en tanto que ésta puede constituir espacios transitables y en ese sentido la experiencia perceptiva es radicalmente distinta a la del objeto auto-contenido. Esto repercute en la experiencia estética, que ya no corresponde al encuentro de dos entidades completas y pre-establecidas: la obra de arte y el espectador.

⁸¹ Josu Larrañaga, *Instalaciones*, p. 38.

El siglo XX, como ya vimos, estuvo plagado de intentos de alterar la centrada y jerárquica perspectiva renacentista, que con su punto de fuga en el horizonte sitúa al espectador en el centro y al frente del ilusorio mundo de la pintura. El arte de instalación y las propuestas que se hallan en su origen complican este punto de vista, lo multiplican y lo fragmentan, poniendo al espectador en el centro de la situación o exhortándolo a desplazarse. Lo hace en consonancia con las nuevas corrientes de pensamiento de finales de los 60 que admitían una visión fragmentada, múltiple e incompleta de las cosas; una nueva metodología de análisis e interpretación de la realidad en la que se inserta la estrategia espacial y fenomenológica del arte.⁸²

Este nuevo espectador no es más el sujeto cartesiano ni el sujeto biográfico, ahora es un “sujeto radicalmente accidental”.⁸³ Para este sujeto la realidad no está dispuesta frente a él sino que es vivida desde un determinado punto de vista, lo cual apunta hacia una perspectiva situada. Se amplía entonces el tipo de confrontación o experiencia estética de la contemplación y admiración en un campo perceptivo neutral, en el que dominan la sensibilidad y la intelección; a un tipo de confrontación que se devela en el tiempo y el espacio, en el recorrido cargado de sentidos, estímulos y referencias, donde dominan la sensorialidad y la corporalidad, constituyendo ésta de por sí una experiencia participativa.

El cuerpo y los sentidos son el medio para aprehender el mundo, el arte de instalación se percibe plenamente por medio de la presencia en el espacio y el desplazamiento corporal, por tanto: “La instalación repite el gesto a través del cual el sujeto se instala en el mundo...”⁸⁴

⁸² María Elena Ramos, *Ob. cit.*, p. 29-30

⁸³ William Niño, “La instalación en el tránsito del arte contemporáneo” en *Instalaciones en el arte contemporáneo venezolano*, p. 9.

⁸⁴ José Luis Chacón, “Describir una instalación, aprehender su sentido”, *Estética*, p. 9

Desde esta afirmación la instalación se nos muestra no sólo como un conjunto de objetos y/o materiales en el espacio real sino también como “...un cúmulo de experiencias, vividas en primera persona y en distintos momentos.”⁸⁵ Es decir la experiencia perceptiva, el momento de la aprehensión en el arte de instalación se puede definir como un “habitar”.

El nuevo espectador: Consumidores vs. Usuarios

El espectador y su papel en la recepción del arte fueron también interpelados en el transcurso del siglo XX. Larrañaga adjudica al espectador de la instalación el rol de usuario en tanto que la instalación prepara un lugar para ser, en cierto modo utilizado: “...la instalación no es una obra cerrada y compacta que se presenta al consumo del espectador, sino [que constituye] un conjunto de mecanismos puestos al servicio del usuario para que este los ponga en funcionamiento...”⁸⁶ Su condición de obra abierta, cuya interpretación y forma incluso, no están dadas directamente para ser consumidas sino para ser activadas, experimentadas, convierte al consumidor de arte en un usuario. Y este nuevo espectador representa una alteración fundamental en la relación con la obra.

El arte contemporáneo puede llegar a requerir un espectador profesionalizado, lo cual pone condiciones en cuanto a la recepción y la universalidad de la obra; pero también abre distintas posibilidades de respuestas y relaciones por parte del público, dependiendo de su contexto y su marco cultural. Un espectador usuario familiarizado con las referencias de la obra puede alcanzar una experiencia compleja, pero no quiere decir que otro desconocedor no establezca también su propia relación y experiencia individual. Incluso, las obras más participativas promueven un espectador creativo, involucrado en el diálogo del artista,

⁸⁵ *Ídem*

⁸⁶ Josu Larrañaga, *Instalaciones*, p. 32

habilitado para conectar significados y generar nuevas condiciones discursivas, convirtiéndose en coautor.

Graham Coulter-Smith destaca la capacidad del arte de instalación para producir narrativas no lineales –a diferencia de la literatura, el cine o el teatro convencional– lo que, en teoría, posibilita una más amplia participación del lector/espectador, que tiene que establecer conexiones entre las partes y sus referentes (hacer una recombinação) con un mayor grado de libertad. La contribución creativa sería tanto por parte del autor/artista como del lector/espectador, pues ambos ejercen procesos de recombinação.⁸⁷

El artista, la noción de creatividad y el museo.

Las nuevas prácticas artísticas, y en especial la instalación, propician un creador especializado en los contenidos o las poéticas de su discurso, que se expresa con unos u otros lenguajes aun cuando tenga preferencias o experiencia en un determinado campo. Se trata de profesionales multidisciplinarios, sin que eso signifique que suprimen la pintura, la escultura, la fotografía o las artes gráficas, sino que se vuelven más experimentales y se incorporan a una estrategia personal.

También dijimos que el artista en la instalación no crea objetos, sino más bien construye textos abiertos, diálogos, vivencias; que coloca el acento en las condiciones de recepción de la propuesta, en el espectador, el contexto físico y cultural. Esto demanda de una nueva comprensión de la autoría y la creatividad, una noción que puede estar más cercana al juego creativo, a la idea de coautoría, de mecanismo abierto productor de sentidos, y menos a la noción de autoría sublime de un individuo inspirado que materializa un objeto sacralizado.

⁸⁷ Graham Coulter-Smith, *Deconstructing Installation Art*, s/p

Por otra parte, William Niño señala que, modificando las condiciones para la comprensión del arte, la instalación cuestiona también la naturaleza romántica, enciclopedista e historicista del museo de Bellas Artes. Mientras el museo enciclopédico se propone construir un relato, un discurso para el visitante, el museo sincrónico renuncia a este propósito historicista en nombre de la intensidad de la experiencia del arte, una experiencia estética fundamentalmente tiempo-espacial y de la cual la instalación, como obra total, es el modelo paradigmático.⁸⁸

Museografías vs. Escenografías

En general, la museografía crea una escena en el lugar donde se aloja, que en ciertas exposiciones y dependiendo del material a exhibir, puede alcanzar una significativa complejidad y originalidad capaz de activar el espacio en su conjunto. Pero tratándose del arte de instalación la escena en su totalidad y la experiencia del espacio constituyen la propia obra, de manera que la vinculación o apropiación del sitio es fundamental.

La tradicional idea de exposición de arte muestra una separación entre el espacio expositivo, la obra de arte y el sujeto que observa (separación que enfatiza la distancia del arte del espacio-tiempo de la vida). En la medida en que el arte de instalación comprende y aborda el espacio expositivo como espacio de confluencias y de interrelación, a los objetos y elementos sensoriales como parte y estructura de esa interrelación y al espectador como participante e interlocutor de la propuesta, la idea tradicional de presentación del arte va dando paso a la intervención, la actuación, la reconfiguración y construcción:

En este sentido, el modo de proceder de la instalación tiene que ver con la particular manera de engendrar y crear espacios, a partir de la puesta en escena, tanto del mundo de

⁸⁸ William Niño, *Ob. cit.*, pp. 11-12.

los juegos como del de los sueños, porque al igual que en estos dos mundos, se construye un espacio basado en una puesta en escena bastante evidente, que se activa y se modifica con el propio actuar.⁸⁹

Una puesta en escena que no es para ser mirada exclusivamente, sino también experimentada. Una puesta en escena de circunstancias, estímulos y referencias que han de percibirse en el transcurrir temporal y espacial. Se trata pues de una escenografía descentrada porque la perspectiva ha sido desplazada desde un punto único exterior hacia uno interior múltiple y aleatorio, incluso puede llegar a ser bastante compleja, como las que incluyen una segmentación del espacio.

Producciones, reproducciones y originales

La escultura minimalista fomenta una ruptura con la valoración del original que a partir de los años 70 se hace una constante en el arte contemporáneo y que es clave en el arte de instalación, pues una obra que no necesita de un original para existir propicia una nueva mirada a la tradicional relación entre original y reproducción. Es común en el arte contemporáneo la fabricación con métodos industriales o la incorporación de objetos prefabricados, pero en el arte de instalación la esencia suele radicar en el proyecto, en unas condiciones específicas más no en unos materiales u objetos concretos y únicos.

Prácticamente la instalación se produce y reproduce, se pone en funcionamiento en cada exhibición: es una obra provisional, que está sujeta a un espacio, existe desde la reproducción, ilimitada pero irrepitable, pues está vinculada a cada espacio y tiempo, ninguna reproducción será la misma.

⁸⁹ Josu Larrañaga, *Instalaciones*, p. 60. [énfasis nuestro]

Capítulo 3. Prácticas instalativas en Venezuela: indicios de un nuevo arte

La adopción de las vanguardias abstracto-geométricas como el constructivismo y el cinetismo representó para la plástica venezolana una significativa apertura y puesta a tono con el quehacer artístico de los grandes centros culturales. Y aunque luego se volvieron una suerte de hegemonía oficial, eso también dio pie para que otros creadores indagaran alternativas de expresión en la vanguardia. De manera que durante los años 60 el escenario de las artes visuales en el país se vio complementado por otras estéticas: la densidad de la materia ganaba terreno, la dimensión objetual y el ensamblaje se hacían atractivos, el arte como acontecimiento sensorial, social y político comenzaba a superar el marco y el pedestal. En términos generales, puede decirse que las nuevas generaciones de artistas visuales respondieron oportunamente al acontecer internacional.

Como vimos antes, 1968 fue un momento de profundos cuestionamientos en el contexto europeo y norteamericano. Para las artes visuales significó el inicio de la era posminimalista y la consiguiente expansión de las formas de proponer arte. En nuestro país, recuerda Juan Carlos Palenzuela, fue también una fecha significativa: el Salón Oficial se agotaba como el espacio tradicional para mostrar lo que se estaba haciendo en artes plásticas, el Techo de la Ballena cerraba su ciclo habiendo cumplido su función subversiva, el Ateneo de Caracas iniciaba la serie *Confrontación* donde Domingo Álvarez presentó su primera ambientación, Jesús Soto mostraba sus *Penetrables* en París y Gego montaba su primera escultura aérea en el Centro Comercial Chacaíto, mientras que Jacobo Borges coordinaba las proyecciones del espectáculo *Imagen de Caracas*.⁹⁰

⁹⁰ Juan Carlos Palenzuela, *Ideas sobre lo visible*, p. 39

Un final de década que apuntaba ya algunos caminos conclusos y dejaba ver otros que trazaría la generación emergente y que en palabras de María Luz Cárdenas sería:

...un camino abrazado al riesgo, a la experiencia, al rescate de las sensaciones perdidas del hombre y a la posibilidad de entender que los procesos mentales y las ideas forman parte de la creación artística. Desmontando la definición de obra de arte, desmontando los sentidos de la imagen, desmontando el discurso artístico, los jóvenes conspiran contra la noción de objeto y en el arte venezolano se inicia un nuevo capítulo: el arte conceptual.⁹¹

Es precisamente en los años 70 cuando surgieron las propuestas ambientales que hoy se ubican en los orígenes del arte de instalación en Venezuela. Mientras los cinéticos y constructivistas se consolidaban tomando los espacios urbanos e integrándose a la escala arquitectónica, una nueva generación comenzaba a llamar la atención sobre la incorporación del espacio de una forma distinta, sobre nuevos instrumentos y soportes para la creación, asomándose todavía con un cierto tono contestatario a las salas de exposición. Nos referimos a las propuestas colectivas como el *Autobús* (1971), que reconstruyeron Sigfredo Chacón (n. 1950), William Stone (1945-2004) e Ibrahim Nebreda (n. 1942) en un intento por acercar al público la experiencia inmediata de los usuarios del transporte público en Caracas. La muestra *Impenetrables y situaciones* (1972), de Chacón y Eugenio Espinoza (n. 1950) en el Ateneo de Caracas que despertó asombro por la disposición de las telas en el espacio del espectador.

Luego tuvimos los laberintos sensitivos *Las sensaciones perdidas del hombre* (1972) y *Piel a Piel* (1973), concebidas como recorridos participativos que involucraban el espacio, el sonido y situaciones táctiles. Por otra parte, las acciones poéticas de Diego



Ilustración 21. Eugenio Espinoza, *Impenetrable*, 1972

⁹¹ María Luz Cárdenas, "Espacios de comunión entre la creación artística y el entorno natural, religioso o urbano" en *Arte venezolano del siglo XX. La Megaexposición*, p. 75.

Barboza (1945-2003), que regresaba de Londres en 1973, involucraron activamente al espectador teniendo como escenario el espacio público de parques y plazas.

Afortunadamente, espacios privados como la Sala Mendoza bajo la dirección de Lourdes Blanco y luego de Margot Römer, contribuyeron a la promoción de los nuevos valores de la plástica, acogiendo propuestas como la emblemática *Amarillo Sol K7YV68* (1973) de Héctor Fuenmayor (n. 1949), quien únicamente intervino la sala cubriéndola con el tono amarillo registrado con ese código comercial. Las colectivas tituladas *Once tipos*, (1973-1981) que privilegiaron el arte conceptual y las nuevas tendencias de los noveles creadores, marcando pauta en el devenir del arte contemporáneo venezolano. De allí se destacó la figura de Claudio Perna (1938-1997) como pionero y promotor de nuevas ideas en el campo cultural. Habiéndose formado como geógrafo, declaró que no veía diferencia entre los postulados del Arte y la Geografía, tratar con la realidad o la naturaleza misma era para él una forma de expresión tan válida como simbolizarla en una pintura, y para devolver el arte a la naturaleza y la vida no distinguió tampoco entre medios y técnicas.⁹²



Ilustración 22. Héctor Fuenmayor, *Amarillo Sol K7YV68*, 1973

En 1976 el Museo de Bellas Artes dirigido por Miguel Arroyo (1920-2004) presentó una individual de Pedro Terán (n. 1943) *Blancas Paredes*, en la que el artista trabajó *in situ* teniendo el espacio como soporte de sus dibujos y *performance*, involucrando además al espectador mediante un monitor con imagen de circuito cerrado. El espacio museístico más importante del país abrió sus puertas al arte no objetual. Ese mismo año estaba en el país Rolando Peña (n. 1942), quien había permanecido en Nueva York desde mediados de los años

⁹² María Elena Ramos, *Diálogos con el arte. Entrevistas 1976-2007*, p. 201.

60 haciendo *happenings* y cortometrajes; ahora presentaba su individual *Santería*, un acontecimiento con obra gráfica donde reunió iconos religiosos y populares, imágenes familiares y reproducciones de pinturas en un ambiente fúnebre que proponía la celebración de la muerte con música y brindis.

Otros nombres relevantes de esa generación emergente son Antonieta Sosa (n.1940), Víctor Lucena (n.1948), Asdrúbal Colmenárez (n.1936), Milton Becerra (n.1951) y Nan González (n.1956), todos ellos con alguna formación o experiencia en los circuitos internacionales del arte atendieron con entusiasmo las tendencias recientes tomando algo del arte conceptual, la escultura *minimal*, el *performance*, las ambientaciones y el video para desarrollar sus propios cuerpos de trabajo en torno a intereses personales; que ya no se reducían a la dicotomía abstracción-figuración, sino que se multiplicaron los imaginarios y las estéticas que tomaban de lo foráneo y lo local elementos para su propio discurso.

En los años 70 se abrieron paso en Venezuela nuevas formas de plantear el arte y de involucrarse con la obra, los jóvenes artistas querían generar otras reacciones, emplear los medios de una forma distinta, insertar nuevas temáticas en un medio dominado por el esteticismo puro, lograr una expresión de la vida y del hombre en el mundo.



Ilustración 23. Rolando Peña, *Homenaje Post mortem*, 1975

Estas experiencias sentaron las bases para el auge definitivo, en los años 90, de la instalación en nuestro país como una forma de arte diferenciada, definiéndose ahora a partir de una estrecha relación con el espacio museográfico más que por el espacio público y cultivada por otra generación de artistas que, junto a los pioneros del arte conceptual en el país, retomaron el discurso de lo real, las estrategias del minimalismo y lo multimedia; algunos de ellos fueron Alfred Wenemoser (n.1957), Oscar León Jiménez (1960-1990), José Gabriel Fernández (n.1957), Meyer Vaisman (n. 1960), Alí González (n.1962), José Antonio Hernández-Diez (n.1964), Magdalena Fernández (n.1964), Javier Téllez (n.1969) y Mayleen Gutiérrez (n.1970).

El devenir del arte de instalación en Venezuela entre los años 70 y principios de los 90 ha sido revisado por Jacqueline Goldberg y Margot Römer en *La instalación, tácticas y reverses* (2002) y *La transestética posmoderna* (2003) respectivamente, son sus investigaciones las primeras aproximaciones historiográficas a obras de este tipo en Venezuela y también nuestras principales referencias sobre el tema. No obstante, queremos reseñar en este capítulo algunas exposiciones e iniciativas puntuales que nos interesa vincular a la crónica de la instalación por hallarse allí el germen de su desarrollo en el país.

Las *Nubes acústicas* del Aula Magna, para escuchar la escultura (1953)

*No hay fotografía que pueda hacerle justicia.
Uno debe estar dentro de la sala –dentro de la escultura– para sentir su ritmo y color.
Leo Beranek, 1962.*

En diciembre de 1953 se inauguraba en la Ciudad Universitaria de Caracas el Aula Magna: su auditorium más grande y más importante, diseñado por el arquitecto Carlos Raúl Villanueva (1900-1975). En el techo encontramos un primer hito del arte de sitio específico en nuestro país: las *Nubes acústicas* o *Platillos voladores* de Alexander Calder (1899-1977).

Aunque ya Villanueva había incorporado esculturas y relieves en sus proyectos arquitectónicos, tenían un carácter puramente decorativo. Para cuando proyectó la segunda etapa de la Ciudad Universitaria de Caracas conocía las propuestas de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna, particularmente las premisas de Siegfried Giedion y José Luis Sert sobre la *nueva monumentalidad*, que "...se refería al trabajo en colaboración entre pintores escultores y arquitectos, reiterando el cuestionamiento hacia la mera satisfacción funcional, centrando su atención en los centros comunales y en la necesidad de su planificación."⁹³ Estas ideas, aunadas a la influencia de la arquitectura orgánica de Bruno Zevi, motivaron al arquitecto a plantearse una nueva relación entre artes plásticas y arquitectura; un reto que asumiría plenamente en el corazón de la CUC y cuyo resultado más emblemático es precisamente el interior del Aula Magna.

Calder venía trabajando en leves esculturas de metal que funcionaban como móviles, desplazándose en el espacio por acción del viento o del contrapeso, y cuyas formas evocan la dinámica de los astros o las nubes en el firmamento. En 1952 Villanueva se reunió con Calder en París y le propuso participar en el proyecto con un móvil para la antesala del Aula Magna. Después de estudiar planos y bocetos, el artista le hizo una propuesta más audaz: en vez de un móvil, diseñaría los plafones necesarios para mejorar la acústica del auditorio.

El escultor trabajó a distancia y en colaboración con la firma de ingenieros acústicos Bolt, Beranek & Newman. Diseñaron 22 grandes paneles de madera policromada que luego instalaron estratégicamente bajo el techo y junto a las paredes del Aula Magna. Las *nubes acústicas* se integran al diseño arquitectónico de Villanueva manteniendo la unidad estética con los *móviles* de Calder y modificando el espacio no solo visualmente, sino significativa y

⁹³ Alberto Sato, "Villanueva y el debate moderno", *Punto*, nro. 69, 2001, p. 20.

funcionalmente, pues convierten el techo del auditorio en un firmamento de colores sobre los asistentes, mientras lo dotan de sus cualidades acústicas.

Las *nubes* no solo son el paradigma del proyecto moderno de integración entre arte y arquitectura, sino que también conjugan algunos enunciados de lo que hoy llamamos arte de instalación: tanto porque fueron diseñadas para reconfigurar un espacio definido y en conjunto conforman una gran ambientación con capacidad para 2500 personas, como porque son producto del trabajo interdisciplinario entre arquitecto, artista e ingeniero para dar solución a un asunto técnico, estimulando a su vez la percepción más allá de lo visual:

La vista y el oído se recrean indiferenciadamente en el Aula Magna. El arte ha restablecido, finalmente, la unión con la técnica dentro de un espacio arquitectónico que colma y derrama las expectativas de las vanguardias del siglo XX. La iluminación de la gran sala termina de dar vida al plafón y las grandes paredes se animan, adquieren relieve y textura para alojar las luminarias, complementando así este espacio sublime.⁹⁴



Ilustración 24. Alexander Calder, *Nubes acústicas*, 1953

⁹⁴ Silvia Hernández, *En busca de lo sublime. Villanueva y la Ciudad Universitaria de Caracas*, p. 372.

Homenaje a la necrofilia y el Techo de la Ballena, un germen de ruptura (1962)

Nuestras respuestas y nuestras acciones surgen de la misma naturaleza de las cosas y de los acontecimientos, como claro ejercicio de la libertad, clave para la transformación de la vida y de la sociedad...
 "A dos años de existencia", *Rayado sobre el Techo* #2, 1963.

Casi una década después que el país conociera el proyecto moderno de Síntesis de las Artes el panorama político y social era muy distinto: la anhelada democracia daba sus primeros pasos en medio de confrontaciones entre la izquierda radical y la socialdemocracia en el gobierno. El Techo de la Ballena fue un grupo de vanguardia a principio de los años 60 en Venezuela, integrado por escritores, intelectuales y artistas plásticos vinculados a la izquierda política que se valieron de la poesía, la narrativa, la pintura, la fotografía, las artes gráficas, la producción cinematográfica y la organización de eventos culturales para promocionar sus ideas estéticas y políticas.

En noviembre de 1962 Carlos Contraмаestre (1933-1996), miembro y fundador del grupo, inauguraba la muestra más polémica del arte venezolano del siglo XX: *Homenaje a la Necrofilia*. El pintor y también médico se proponía sacudir al medio cultural con una metáfora de lo que consideraba una sociedad descompuesta y consumista, indiferente ante la violencia y la represión política. Una reseña de Eduardo Robles Piquer publicada en *La Esfera* describe en que consistió el *Homenaje*:

...lo que presenta son doce cuadros, el mayor de 3 x 4 metros, de lo que él mismo califica de "fauna cadavérica", junto con una escultura, ósea también. (...) domina como elemento de enlace el yeso con resitex sujetando principalmente cabezas, fémures, costillares, escápulas y otros huesos de animales, con los que se combinan vísceras, reproducciones de placentas y pieles (...) Todo ello envuelto en color que imita unas veces sangre y otras hace recordar que estamos ante un cuadro o mejor dicho una pintura. (...) si alguien es capaz de olvidarse de los "materiales" descritos y del olor poco perfumado que algunos expiden aún, no será difícil encontrar valor artístico a las composiciones...⁹⁵

⁹⁵ Eduardo Robles Piquer, "Huesos, vísceras, pieles y sangre como elementos pictóricos en Carlos Contraмаestre" en *Fuentes documentales y críticas del arte venezolano*, p. 535.

Más adelante Robles Piquer ofrece más detalles del aspecto de la exposición:

...en el arreglo “decorativo” del pequeño garaje alquilado como sede del “Techo de la Ballena”, junto con los rótulos aparece una cruz de madera procedente del citado cementerio de Chacao y un letrero en el cual se lee ésta muy oportuna advertencia: “No se admiten perros”.⁹⁶

Queda claro que no se trató de una muestra convencional de pinturas, si consideramos las características del espacio e imaginamos la fuerte presencia de aquellas piezas a medio descomponer junto al ambiente irónico y sepulcral descrito. Aunque cada pieza fue concebida individualmente es obvio que funcionaban como un todo y cobraban sentido en el contexto del *Homenaje a la Necrofilia*, que no duró hasta su clausura pues fue cerrada por las autoridades sanitarias mientras las piezas en su mayoría se degradaron y fueron a dar al basurero.

Las exposiciones del Techo fueron más bien “exposiciones-acciones” colectivas que apuntaban a una identificación entre arte y vida, o al menos entre arte y la realidad del contexto país:

En clara alusión al imperativo de Rimbaud de “cambiar la vida” y el deseo de las vanguardias históricas Europeas de “organizar una nueva praxis de vida con base en el arte”, ellos presentaron su proyecto como una práctica artística integrada en la vida cotidiana y capaz de estructurar transformaciones dentro de ella.⁹⁷

Si bien es cierto que *Homenaje a la Necrofilia* fue en esencia una exposición de pinturas, se sitúa al límite de la noción de arte para el momento, borra la imagen y la forma para establecerse como un gesto efímero, no comercial, anti-pictórico y decidido a plantear una experiencia sensorial y emocional, que por perturbadora, es distinta y obliga a no permanecer indiferente, a aproximarse desde el cuerpo, tanto por los sentidos como por el hecho social de estar allí, en un montaje irrepetible por la naturaleza de las piezas. Ya Juan Calzadilla en 1978 reconocía el carácter ambiental de las exposiciones del Techo de la

⁹⁶ *Ibid.*, p. 536

⁹⁷ Lisa Blackmore, *El Techo de la Ballena and Asfalto-Infierno: the Logic of Inversion in an Attack on Venezuela's Cultural Establishment*, s/p. [texto original en inglés, la traducción es nuestra]

Ballena, que no respondía a una propuesta estrictamente estética, sino más bien a la mezcla de lenguajes como recurso desestabilizador: “...alternaron los acontecimientos vivos, ya bajo el carácter de exposiciones (...) con las acciones de naturaleza mixta, recitales, improvisaciones teatrales, etc.”⁹⁸

Aunque *Homenaje a la Necrofilia* fuera la más insólita y provocadora de las propuestas del grupo y no tuviera más secuelas que el escándalo mediático, marca otro hito en el recorrido del arte venezolano hacia nuevas formas de expresión en tanto fue un gesto que proclamaba una mayor libertad para la creación y la experimentación, tanto en lo que respecta al uso de los materiales como a los límites de lo que la obra de arte puede ser.

Imagen de Caracas, el primer espectáculo multimedia (1968)

Nosotros queríamos un espectáculo crítico frente a nuestro tiempo. Frente a la relación hombre-ciudad-objeto. Por eso no era en la escena que íbamos a buscar la respuesta. Era en la calle, en las ferias. “Hacia un nuevo espacio”, texto del catálogo Imagen de Caracas.

En 1966 la Municipalidad de Caracas comenzó los preparativos para conmemorar el cuatricentenario de la ciudad, dos años más tarde se presentó el primer y más grande espectáculo multimedia que había visto el país. *Imagen de Caracas* –como se llamó el evento– fue una enorme inversión que alcanzó una asistencia masiva en dos meses, pero sobre todo “...propició –de cierta manera– la entrada de la instalatividad y las ambientaciones al país.”⁹⁹ Además de la inédita concepción del espacio que se creó para albergar el evento y sus visitantes, fue la integración de disciplinas lo que hizo de *Imagen de Caracas* una producción trascendental para las artes visuales de nuestro país.

⁹⁸ Juan Calzadilla, *Movimientos y vanguardia en el arte contemporáneo en Venezuela*, p. 89.

⁹⁹ Jacqueline Goldberg, *La instalación, tácticas y reveses*, p. 158.

Inocente Palacios, encargado de coordinar el evento, reunió un equipo multidisciplinario de hombres y mujeres provenientes de la pintura, el cine, el teatro, la música, la literatura y la arquitectura (entre ellos estaban Jacobo Borges, Francisco Hung, Manuel Espinoza, Edmundo Vargas, Josefina Jordán y Juan Pedro Posani). “El proyecto era la historia de la ciudad.”, señala el texto del catálogo, “Y todas las preguntas, las búsquedas, las experiencias (ya de todos los artistas que formábamos el equipo), tenían un objetivo fundamental: crear una nueva relación del espectador con la obra de arte.”¹⁰⁰



Ilustración 25. Vista de *Imagen de Caracas*, 1968

Para lograrlo, lo primero que hicieron fue cuestionarse la puesta en escena tradicional, el espacio del público y del actor. Debían diseñar un espacio que privilegiara el movimiento y la simultaneidad como ocurre en el espacio real, de tal manera que involucrara sensorial y emotivamente al espectador. Ese espacio lo llamaron Dispositivo Ciudad, porque allí la dinámica no sería distinta a la del día a día en la ciudad. Consistió en una enorme estructura de tubos de acero cerrada con láminas de metal ocupando un área de casi una hectárea de terreno en el sector El Conde. Adentro se desplegaba una compleja escenografía compuesta por ocho grandes pantallas con sus respectivos proyectores cinematográficos funcionando simultáneamente, las pantallas eran a su vez elementos volumétricos de forma tubular que se

¹⁰⁰ Jacobo Borges *et. al.*, “Hacia un nuevo espacio” en *Imagen de Caracas*, p. 5.

podían desplazarse en función de las necesidades del espectáculo. Había también 45 proyectores de diapositivas suspendidos del techo para cubrir diferentes alturas y ángulos del espacio.

Se colocaron más de 40 cubos en el suelo y suspendidos de la estructura sobre los cuales se fragmentaban o multiplicaban imágenes de la ciudad y textos. El público circulaba libremente por largas plataformas algunas planas y otras que ascendían hasta ocho metros, desde donde se podía observar todo el Dispositivo. La música, especialmente compuesta para el evento, se difundía a través de una red de parlantes y columnas sonoras que emitían de forma individual o simultánea. La coordinación de todos los elementos del espectáculo – iluminación, sonido, proyecciones y desplazamiento– estaba automatizada por medio de comandos electrónicos en una cabina de control.

Las imágenes dentro de ese espacio alcanzaron otra escala, más cercanas a la realidad. Se habían borrado los límites que separan al actor del espectador, convirtiendo a éste último en partícipe de lo que está sucediendo, un acontecimiento. Pero además, terminó siendo una experiencia estimulante para los propios creadores, quienes decían en el catálogo: “...ese espacio planteaba una crisis de nuestros medios expresivos, una crisis sobre la pintura misma, sobre el teatro mismo, sobre el cine.”¹⁰¹ El ritmo, la dinámica, la



Ilustración 26. Vista de *Imagen de Caracas*, 1968

¹⁰¹ *Ibíd.*, p. 7.

espectacularidad de la vida en esta nueva ciudad que estaba siendo Caracas les planteaba un reto a la creación artística, les estaba exigiendo una manera distinta de expresarse, de relacionarse con la audiencia. Quienes trabajaron en *Imagen de Caracas* estuvieron atentos a esto y así lo manifestaron:

Es indudable que estamos al principio de algunas concretizaciones. Estos dos años de trabajo colectivo de un equipo de artistas de diferentes especialidades, nos han llevado a una conclusión: es necesario barrer los límites de ciertas artes tales como el teatro, el cine, la pintura, por la creación de un lenguaje total, a nivel de las necesidades expresivas.¹⁰²

Imagen de Caracas elaboró una gramática nueva capaz de conjugar un guión cinematográfico con un entorno real e inmersivo; al margen de los museos, los teatros y los cines, más cercano al formato de feria y teatro callejero marcó una pauta sobre las posibilidades de la expresión artística basada en medios mixtos, que hoy reconocemos como un precedente de las futuras videoinstalaciones.

Las ambientaciones de Domingo Álvarez, una gramática del espacio (1967-68)

Trabajo en el campo de lo visible inexistente.
En mi obra el espacio forma una suspensión, en la cual el espectador mentalmente se zambulle.
 Domingo Álvarez, catálogo de su individual en la Universidad de Texas, 1974.

Como arquitecto, Domingo Álvarez (n. 1935) ha estado inmerso en los problemas del espacio desde su formación universitaria, pero además, el espacio ha sido objeto de su investigación a través de otras disciplinas: la museografía y las artes visuales. A principios de los años 60 regresaba de cursar estudios de urbanismo en Venecia y se involucró en proyectos multidisciplinarios como el *Homenaje a Henry Miller* (1965), donde, junto a José Ignacio Cabrujas (1937-1995) y Rolando Peña, presentaron un espectáculo que combinaba la danza, teatro, cine y fotografía. En 1967 el Ministerio de Energía le encargó una exposición didáctica

¹⁰² *Ibid.*, p. 8.

sobre petróleo y minerales para la cual diseñó un montaje audiovisual de 400 metros cuadrados:

Comenzaba con un carrusel donde había diapositivas que se proyectaban sobre las paredes blancas. Como espectador quedabas envuelto en imágenes de lo que iba a ser el desarrollo de Minas y Petróleo. Después entrabas a “el Diamante”, una estructura hecha con espejos que reproducían la estructura de la molécula del diamante (dos tetraedros unidos por la base). Por los biseles corría un hilo de luz de neón y tenía nueve circuitos que permitía generar un movimiento, de manera que al entrar al cuarto oscuro el dispositivo se activaba y la estructura aparecía al ritmo de una música que me compuso Alfredo del Mónaco, se iba facetando hasta multiplicarse al infinito.¹⁰³

Iris Peruga describe la experiencia de entrar a la *Sala Diamante* como una sensación de vértigo ante un espacio que se extendía en todas las direcciones, capaz de subvertir la forma habitual de estar en el tiempo y el espacio.¹⁰⁴ Esta habitación fue la primera de muchas propuestas ambientales que realizó Álvarez basado en el espejo, el reflejo y la multiplicación como estrategia para explorar una gramática del espacio.

Pronto presentó su obra en ámbitos más específicos de las artes plásticas: el Salón Oficial en el Museo de Bellas Artes y el Ateneo de Caraca con *Confrontación 68*. En este último participó invitado por Juan Calzadilla con una propuesta que alcanzaba el espacio real y virtual. *Requiescat in pace* era “...una cámara de paredes recubiertas de espejos en cuyo interior había una tumba triple rodeada de pilastras...”¹⁰⁵ En esa oportunidad Calzadilla escribió sobre su trabajo:

La intención de Álvarez venía siendo crear obra a una escala humana, en base al diseño de una estructura ilusoria, en donde el público podía verse reflejado a sí mismo y proyectado en infinitas repeticiones, (...) y de un espacio real, habitable, en donde el espectador podría sentirse complicado, comprometido y libre a la vez, incluido en una situación que

¹⁰³ Domingo Álvarez en Rebeca Guerra y Nany Goncalves, “Domingo Álvarez, la museografía es un hecho cinematográfico”, *Museos.ve*, nro. 9, 2012, p. 10.

¹⁰⁴ Iris Peruga, “Los espacios ilusorios de Domingo Álvarez”, *El Espacio, Museo de Bellas Artes*, p. 106

¹⁰⁵ *Ídem*

de algún modo modificara su actitud ante la obra, aceptando o rechazando su contenido, pero en base a su participación.¹⁰⁶

La gran convocatoria de sus ambientaciones evidenció la inédita experiencia del espectador confrontado consigo mismo, en un recinto cuyo centro es su propio cuerpo, que descoloca la mirada euclidiana ampliando los límites mediante el recorrido y la utilización de todos los planos. No le preocupaba tanto vincularse con el espacio expositivo como recrearlo en sus tres dimensiones. Hacer visible un espacio inexistente, una arquitectura virtual para ofrecer una nueva noción del espacio, como zona de suspensión o de abstracción donde experimentar la tercera dimensión o la infinitud. El espejo en la obra de Álvarez no solo revela y multiplica el espacio sino establece relaciones de comunicación, el propio espectador con su reflejo interviene y forma parte de la obra, una parte circunstancial y fluctuante.

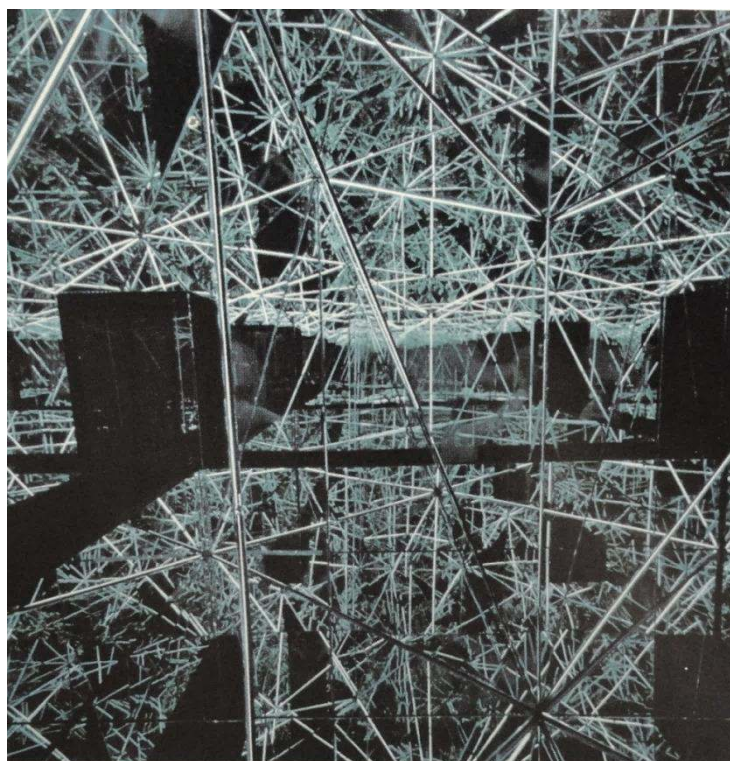


Ilustración 27. Domingo Álvarez, *Sala Diamante*, 1969

¹⁰⁶ Juan Calzadilla, *Confrontación 68*, s/p.

Domingo Álvarez es otra de las figuras que en los años 60 estaba en nuestro país trabajando en nuevas formas de emplear los medios de expresión, la tecnología y los materiales ajenos a las artes plásticas. En sus búsquedas se planteó algunos de los objetivos que luego definirían al arte de instalación: "...la convergencia de varios medios, como la pintura, la escultura, la poética, las artes escénicas y el hombre mismo como sujeto activador y parte intrínseca de la obra."¹⁰⁷

De lo escultórico a la ambientación: el *Penetrable* de Jesús Soto (1967) y la *Reticulárea* de Gego (1969)

Dibujar el espacio vacío a partir de la línea, otorgarle un cuerpo y un desplazamiento, hacer visible en él una actividad íntima o también mostrar la intensidad de las fuerzas lineales...
Hanni Ossott, "La obra: espacio de un acontecer", 1977

Tanto Jesús Soto (1923-2005) como Gertrude Goldschmidt (1912-1994) son parte de la tradición abstracto-geométrica de las artes visuales venezolanas. Él trabajando desde el movimiento cinético y ella desde lo constructivo. En los años 60 ambos dieron un paso en sus respectivas trayectorias que sería también el preludio del arte de instalación contemporáneo en el ámbito nacional: elevaron su obra escultórica a la escala ambiental.

En 1967 Jesús Soto presentó en París el primer *Penetrable*, obra en la que extrapoló sus experiencias cinéticas a la escala humana. Antes había logrado involucrar al espectador a partir de su desplazamiento frente a las superficies tramadas de líneas que generaban el efecto de movimiento. En el *Penetrable* las líneas se convirtieron en una serie de cuerdas de nylon monocromáticas colgadas desde el techo al piso dispuestas según una estructura cuadrícula, que en conjunto forman un volumen cúbico o rectangular. Una escultura leve, diáfana, casi inmaterial pero capaz de materializar un espacio real y sensible. No obstante, lo que la hace significativa es que el espectador pudo adentrarse en aquel bosque de líneas y corroborar por

¹⁰⁷ Roberto Guevara, "El reposo del maestro", *El Nacional*, 19/05/1992, p. 9/C.

sí mismo la sensación de estar dentro de una de las superficies vibrantes de Soto, “...ahora habitable por la piel y los cuerpos humanos, los que van a ‘hacer’ la obra (pues un *Penetrable* existe solo cuando –y porque– es penetrado).”¹⁰⁸

Aunque Soto trabajó la mayor parte de su vida desde París, el *Penetrable* coincide –formal y funcionalmente– con la lógica de la escultura minimalista norteamericana.¹⁰⁹ Siguiendo la repetición, progresión y serialidad de las formas básicas, llevó más lejos la percepción situada que ha sido referida para explicar la lógica del minimalismo:



Ilustración 28. Jesús Soto, *Penetrable*, 1971

La interrelación entre yo y el mundo es una cuestión de percepción corporal, porque lo que percibo es necesariamente dependiente de mi ser en un momento dado presente físicamente en una matriz de circunstancias que determina cómo y qué es lo que yo percibo: yo no veo [el espacio] de acuerdo a su envoltura exterior; yo lo vivo desde adentro; estoy inmerso en él. Después de todo, el mundo está a todo mi alrededor, no en frente de mí.¹¹⁰

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.

Gego, por su parte, también venía trabajando con la línea como elemento fundamental; de hecho toda su investigación parte del dibujo pero ella, como buen arquitecto y formada bajo

¹⁰⁸ María Elena Ramos, “Un legado a las ideas de arte en el nuevo milenio”, *El Nacional*, 30/03/2002, s/p.

¹⁰⁹ Un vínculo planteado por Luis E. Pérez Oramas en su ensayo “La poética del *Penetrable* y la escena Minimalista: las paradojas de la absorción absoluta”, septiembre 2001. En: www.kalathos.com/sep2001/arte/perezoramas/perezoramas.htm

¹¹⁰ Claire Bishop, *Installation art*, p. 50.

la influencia de la Bauhaus, supo trasladar sus líneas desde el papel hasta el espacio vital. En 1969 presentó la primera *Reticulárea* “...una red metálica, especie de tela de araña amplificada, construida con triángulos de alambre de distintos tamaños y texturas –acero inoxidable pulido o esmaltado– que se unen por sus vértices y se desarrollan de techo a piso avanzando hacia el espectador...”¹¹¹

Con un sentido constructivo asentado en la repetición modular de formas básicas, la obra se desarrolla –como un organismo vivo– en el mismo espacio que habita el espectador, estableciendo nuevas relaciones con éste. Las *reticuláreas*, dice Roberto Guevara, “...son una ambientación total, en medio de la cual el hombre evoluciona, no solo en el interior de la obra, sino en el papel de explorador activo.”¹¹² Para su construcción Gego utilizó materiales

industriales como guayas, alambres y tubos de metal, afirmando la lección de Tatlin y los constructivistas rusos: “Ella supo respetar la naturaleza de cada material, aprovechando su apariencia real (...) asignándoles a cada uno la propiedad de configurar el acabado final de las obras.”¹¹³



Ilustración 29. Gego, *Reticulárea*, montaje de 1980

Tanto la incorporación del espectador como el uso del espacio real como parte significativa de la propuesta son aspiraciones que hemos relacionado al arte de instalación

¹¹¹ Eduardo Robles Piquer, “Ambientaciones de Gego y de Cruz-Diez, múltiples de Soto”, *Revista Nacional de Cultura*, nro. 189, 1969, p. 96.

¹¹² Roberto Guevara, “Gego: para entrar al espacio”, *El Nacional*, 20/09/1977, s/p.

¹¹³ Ramón Reymy, *El espacio y el concepto de objeto artístico en las ambientaciones de Gego*, p. 42.

contemporáneo; y las ambientaciones de Gego –herederas de los principios escultóricos de los constructivistas como Naum Gabo (1890-1977) y Antoine Pevsner (1884-1962)– “...hacen del vacío una parte importante de la realidad experimentada: el espacio deja de ser una realidad neutral y pasa a ser un agente participativo dentro del proceso configurativo, como si se tratase de otro material dentro de la composición.”¹¹⁴

En la *Reticulárea* la línea se multiplica, se extiende y entreteje en una forma abierta hasta el punto de activar el espacio y hacernos conscientes de él por una doble vía, incorporándolo a la obra y envolviéndonos como espectadores. Jacqueline Goldberg confirma que la aceptación de estas propuestas en museos y galerías a finales de los años 60 abrió las puertas para muchos artistas que a principios de la siguiente década se propusieron abandonar los soportes tradicionales y abordar el espacio desde sus múltiples posibilidades.

Carlos Cruz-Diez y el *espacio-color* (1965-1969)

El color es una situación que se desarrolla en el tiempo y en el espacio.
Carlos Cruz-Diez en entrevista para El Cultural, 2013.

En 1960 Carlos Cruz-Diez (n. 1923) se radicó en París, dedicado a trabajar en torno a la percepción cromática, ya había realizado las primeras *Fisicromías*, que indagan sobre el comportamiento del color frente al desplazamiento del espectador y las condiciones de la luz. Pronto desarrolló un proyecto de mayor envergadura que llamó *Cámara de descondicionamiento sensorial* (1965), se trataba de “...crear diversas cámaras sensoriales (sonoras, olfativas, táctiles, visuales, entre otras) por las que se agudizaría la capacidad perceptiva del espectador.”¹¹⁵ Pero fue en 1969 que se hizo una experiencia colectiva, cuando instaló *Chromosaturation pour un lieu public* a la salida del metro Odeón en París. Consistía

¹¹⁴ *Ibid.*, 46.

¹¹⁵ Susana Benko, “Cámara de Cromosaturación en el Museo de la Estampa y el Diseño Carlos Cruz-Diez”, *Susana Benko*, Blogspot, 05/11/2010, s/p.

en un laberinto de 22 cabinas construidas con láminas de plexiglás en color, rojo, verde y azul, e iluminadas en su interior. Adentro el espectador era bañado por la luz coloreada, mientras que la transparencia de las láminas le permitía también observar el mundo exterior a través del color. Sería la primera de una serie de cámaras de *Cromosaturación* en las que “Aislando los fenómenos coloreados dentro de espacios dados, Cruz-Diez hace vivir al espectador una serie de situaciones cromáticas puras. Estas situaciones representan el envolvimiento total del espectador por el color.”¹¹⁶



Ilustración 30. Carlos Cruz-Diez, *Chromosaturación para un lugar público*, 1969

En 1970 representó a Venezuela en la Bienal de Venecia donde también instaló una *Cromosaturación*, en esa oportunidad “...el espectador siguiendo un corredor donde la saturación cromática es continua, hace la experiencia sucesiva, del rojo, el azul y del verde absoluto, resultando una visión total de la naturaleza...”¹¹⁷ La incursión en estas habitaciones bañadas de luz genera una distorsión en la percepción del espectador, habituado a ver simultáneamente múltiples gamas. Aquí se está en presencia del color como realidad autónoma que sucede en el espacio habitable por el espectador, incorporándolo ya no solo por

¹¹⁶ Bélgica Rodríguez, *Venezuela en la Bienal de Venecia, 1954-1982*, p. 63.

¹¹⁷ *Ídem*

su retina y su desplazamiento sino por su incursión dentro de la propia obra, rodeándolo con la luz-color que antes solía captar en el plano bidimensional.

Particularmente sus ambientaciones apuntaron a la desmaterialización del arte y el abandono de la bidimensionalidad para crear un campo de percepción espacial que involucrara el cuerpo y el aparato sensorial. Aunque su interés siempre fue el color y su percepción más que la intervención del espacio, las *cromosaturaciones* son pioneras en nuestras artes plásticas de las experiencias lumínicas como las de Zero en Europa y Dan Flavin en Norteamérica. En ese sentido, la obra de Cruz-Diez en los años 60 también contribuyó a las prácticas instalativas que tendrían lugar en las siguientes décadas en nuestro país.

Omar Carreño: del *Manifiesto Expansionista* a la *Mansión-luz* (1966-1972)

Progresivamente el Expansionismo debe llegar a la creación de un arte para una amplia comunidad. Obras para una ciudad entera: esculturas nocturnas moviéndose encima de una ciudad, paneles-luz, mansiones-luz, etc...
Expansionismo, Manifiesto I. Caracas, 1967.

Omar Carreño (1927-2013) fue uno de los primeros venezolanos en adherirse a la vanguardia abstraccionista, creía en un arte que trascendiera los términos de lo plástico para sintonizar con el ámbito social del hombre. Con esta motivación se sumó al proyecto universitario de Villanueva, pero la integración a la arquitectura mediante el diseño de policromías murales no fue suficiente para satisfacer sus inquietudes. Continuó investigando en las formas de darle más participación al espectador así como de aprovechar los avances en otras disciplinas, a fin de extender la pintura más allá de los muros hasta el espacio concreto.

Como la mayoría de los artistas venezolanos en París hacia los años 60, estaba muy interesado en las nociones de tiempo y espacio, propiciando un diálogo entre las cuestiones filosóficas y las teorías científicas que tuvo sus frutos en el primer *Manifiesto Expansionista*

publicado en 1967. Allí apostó por un arte basado en la cooperación, por incorporar los avances de la cibernética para involucrar al espectador de manera activa:

El Expansionismo, respondiendo a esa exigencia, rompe con lo estático, lo bidimensional y con el procedimiento tradicional de situar la forma según la concepción euclidiana del espacio. La obra debe integrarse a la misma vida del hombre, formar parte de sus acciones, a fin de que él mismo pueda dirigir sus variaciones: una obra viviente, en movimiento en vez de algo estático decorando un muro. Un ambiente.¹¹⁸

Al tiempo que los artistas e ingenieros de EAT (*Experiments in Art and Technology*) alentaban desde Nueva York la investigación de nuevos medios en la encrucijada del arte y las tecnologías (1967), nuestro artista trabajaba desde Caracas con dispositivos mecánicos y lumínicos para crear imágenes virtuales, espacios ambiguos y estructuras dinámicas. Ese año expuso “Obras transformables” en el Museo de Bellas Artes y “Cuatro aspectos de un mural-luz expansionista” en el Ateneo de Caracas. Pero fue su participación en la Bienal de Venecia de 1972 la oportunidad de materializar plenamente las ideas del *expansionismo* creando un mural lumínico cuyo efecto trascendía las paredes para generar una atmósfera:

El espectador atravesaba un circuito laberíntico de salas con obras luminosas, transformables y circulares, las cuales literalmente iban perforando y dinamizando la oscuridad hasta el recinto principal. Allí una monumental estructura envolvente que ocupaba tres muros (veintitrés metros de largo) hacía estallar el espacio real, ampliándolo vertiginosamente en una enorme profundidad virtual de luces animadas. Si recordamos que la sensación de lejanía es proporcional al ancho de la obra, se tiene una idea de la fantástica impresión que adquirirían los juegos de la luz y del color en movimiento.¹¹⁹

Con el mural lumínico creado *in situ* Carreño superó las experiencias de integración arquitectónica y los cuadro-objetos transformables, para finalmente emanciparse del plano pictórico y sumergir al espectador en la experiencia relacional y cambiante de los elementos plásticos: luz y color.

¹¹⁸ Omar Carreño, “Expansionismo, Manifiesto I” en Ernesto j. Guevara *Omar Carreño, la pintura en el espacio*, p. 13.

¹¹⁹ Manuela Billaudot citada por Ernesto j. Guevara, *Ob. cit.*, p. 9.



Ilustración 31. Omar Carreño, *Mansión-Luz-Transformable*, 1972

Las ambiciosas aspiraciones del manifiesto expansionista de llevar el arte a una escala urbana y monumental podían parecer descabelladas en su contexto, pero si consideramos las *envolturas* de Christo o proyectos participativos como *Vectorial Elevation*, 1999 de Rafael Lozano-Hemmer para

el zócalo de la ciudad de México¹²⁰ comprobamos como los artistas, desde entonces, han estado llevando al límite las premisas expansionistas de integrarse a la vida del hombre, incorporar los avances de la ciencia en función de darle participación al espectador.



Ilustración 32. Rafael Lozano-Hemmer, *Vectorial Elevation*, 1999-2000

¹²⁰ *Vectorial Elevation* es un proyecto de arte interactivo diseñado originalmente para celebrar la llegada del año 2000 en la plaza del Zócalo de la Ciudad de México. Desde una página web cualquier usuario podía diseñar esculturas de luz que se reflejaron sobre el centro histórico a través 18 reflectores de gran alcance.

Capítulo 4. Un panorama de la instalación en Venezuela (1995-2010)

En su libro *Installation Art* (1994) Nicolas de Oliveira, Michael Oxley y Michael Petry definieron cuatro cualidades relativas a las prácticas instalativas que utilizaremos para estructurar nuestro panorama y que tienen que ver con la condición de sitio, la condición museográfica, la relevancia de los medios de masa o tecnologías de la información y la condición arquitectónica.

Con el término *Sitio* los autores se refieren a “...una obra, que más que limitarse a ocupar un lugar designado, en realidad constituye ese lugar.”¹²¹ Es decir, que más allá de la colocación y relación de unos materiales en el espacio, la propuesta alcanza una complejidad y dimensión suficientes para establecerse como un lugar. Como ya vimos, en esa búsqueda, algunos artistas han hecho del mundo real el sitio de su propuesta incorporándolo material o significativamente; mientras que otros llevan el mundo real al espacio de la galería reconfigurándolo, ya no para colgar cuadros o colocar esculturas sino para desplegar en el propio espacio un discurso político, estético, o simplemente propiciar una mayor participación, en vez de ser éste el destino último de una obra que se completó en el ámbito privado del taller.

Mientras el término *Media* –que en inglés refiere a los medios de comunicación o medios de masa– es usado por ellos para englobar ciertas propuestas que reconfiguran el espacio o sumergen al espectador en un ambiente creado, en parte o completamente, utilizando medios como el video, la imagen digital, equipos de audio y proyección. Los autores señalan que, desde la aparición de la fotografía, las tecnologías de la imagen introdujeron una nueva

¹²¹ Nicolas de Oliveira, *et. al. Installation art*, p. 34

forma de experiencia en el arte. Debido a que, más allá de la capacidad que tienen de reproducir vivamente el mundo, también tienen la posibilidad de crear su propio espacio, uno paralelo al que durante mucho tiempo imitó la pintura. Y aunque casi siempre se trata de una imagen bidimensional, los medios audiovisuales tienen el potencial de involucrarnos de forma más profunda, más allá del límite del alto por el ancho.¹²²

El término *Museo* –que nosotros traducimos como museografías– tiene que ver con una operación, intencionada o no, de solapamiento o desplazamiento del rol del museo y de la museografía como discurso articulado en el espacio, en ocasiones valiéndose de sus propias estrategias de clasificación y exposición, o simplemente cuando la disposición de elementos interfiere en alguna medida con la forma convencional de relacionarse en el espacio museográfico. Esta estrategia trabaja con los aspectos no visibles detrás del espacio del museo/galería, entendiéndolo no como un espacio neutral, aséptico y vacío sino como un contexto político, cultural e ideológico; un modelo institucional que se perpetúa o materializa en sus sistemas de clasificación, aislamiento y presentación de los objetos. Las propuestas que ubicamos en esta categoría quieren poner en evidencia esa estructura, propiciando “...la concientización del tipo de experiencia que conlleva visitar una exposición,...”, cuando no “...un cuestionamiento sobre el estatus del museo.”¹²³

En última instancia: “La disolución final de la pared de la galería como barrera física allanó el camino para su afirmación como soporte o pantalla ideológica.”¹²⁴ El espacio arquitectónico y urbano, con todas sus implicaciones estéticas y conceptuales pasó de ser contenedor a ser materia y objeto del arte de instalación, tratando con elementos

¹²² *Ibíd.*, p. 80

¹²³ *Ibíd.*, p. 124.

¹²⁴ *Ibíd.*, p. 156.

arquitectónicos y nociones como adentro/afuera. La *Arquitectura* es entonces el cuarto término.

Se trata de unos términos bastante amplios y flexibles, que no quieren ser categorías clasificatorias sino más bien ejes temáticos o índices generales que utilizaremos para organizar una revisión del arte de instalación en Venezuela, por considerar que se prestan para trazar relaciones entre un cuerpo de obras en función de estrategias que comparten más que en su forma o temática.

Las propuestas que conforman este panorama fueron mostradas en el contexto nacional o en representación del país entre 1995 y 2010; algunas en las salas de los principales museos, otras en espacios privados alternativos, e incluso en lugares menos públicos que no forman parte del circuito expositivo.

De las más de 70 instalaciones que registramos a lo largo de nuestra investigación seleccionamos un conjunto representativo para ampliar su análisis en función de ilustrar la conceptualización hecha en el capítulo 2; teniendo en cuenta su relevancia en la trayectoria del artista y en el panorama expositivo nacional, así como la documentación disponible o la oportunidad de presenciarlas.

Como veremos, cada una maneja sus propios temas e intereses pero en su particularidad subyace una intencionalidad o cualidad que podemos ubicar en uno de estos cuatro términos, aun cuando compartan afinidades con los otros tres.

Otras propuestas registradas durante la investigación serán reunidas en una línea cronológica (ver Anexo 1) que contribuirá a completar nuestro panorama del arte de instalación en Venezuela.

4.1. Sitios

A principios de los años 90 Javier Téllez (n.1969) abandonó la pintura figurativa que venía trabajando en favor de la realidad concreta, prefería estructurar su propuesta a partir de la carga simbólica de los objetos como proyecciones del hombre y la sociedad. Tal como hizo en *Extracción de la piedra de la locura*, su individual en el Museo de Bellas Artes (1996), donde suprimió el espacio museográfico de la sala 6 y lo transformó en un pabellón psiquiátrico utilizando mobiliario del clausurado Hospital de Bárbula, en el estado Carabobo.

Para ingresar había que atravesar una gran reja que acentuaba la sensación de reclusión, adentro había diferentes ambientes, que Juan Carlos Palenzuela describió con bastante detalle: comenzaba con una antesala donde había varias vitrinas con aparatos terapéuticos, muestrarios de fármacos, libros y formularios. A la izquierda una pequeña reproducción de la pintura de El Bosco que da nombre a la exposición. Seguía una sala de espera con bancos y cuadros en las paredes, pintadas de blanco y azul. Al atravesarla se accedía al área de camas, algunas con piedras –símbolos de la demencia de sus ocupantes–, otras con monitores donde podía verse algún paciente repitiendo gestos incoherentes; también había historias médicas, sillas y mobiliario desvencijado.

Piñatas y papelillos añadían un contradictorio ambiente festivo, infantil, en medio de una dramática precariedad y abandono que ponía en duda la razón que asiste a la institución médica. Luego, un largo cementerio de archivadores y muebles en desuso sugerían una pesada burocracia al tiempo que separaban el espacio del taller creativo, poblado de pinturas, muñecos, cerámicas y un evidente espíritu lúdico.¹²⁵

¹²⁵ Juan Carlos Palenzuela, "Javier Téllez: Sobre la locura", *El Universal*, 24/11/96, s/p.

Observamos en la *Extracción de la piedra de la locura* (a la manera de los *happenings* y *environments* neoyorkinos), una estética de lo feo y lo perturbador que socava por completo el ambiente impecable de museo, yuxtaponiendo (como decía Kaprow) cualquier objeto del mundo a nuestro alrededor como materia del arte. La especialización de los medios no ha sido un interés para Téllez, quien asume la creación como medio de conocimiento de realidades que le interesa comprender y descomponer. Es así como recurre al video, música, iluminación, mobiliario y trabajos creativos de los internos del hospital para estructurar un discurso tan o más persistente que la pintura o la escultura tradicional, por más efímera que sea la experiencia.

Le interesa poner de relieve las fronteras entre lo que se considera normal y lo que no, darle visibilidad a aquello que tradicionalmente se ubica al margen, trayéndolo al espacio oficial y legitimador del museo. Eso incluye tanto a los enfermos mentales y los psiquiátricos, como el arte no oficial y los museos, con los cuales ha estado involucrado desde su juventud. Con esa intensión planteó una analogía entre la institución psiquiátrica y la museística, en un intento por desmitificar sus estructuras argumentando que en la constitución del museo tradicional subyacen las mismas funciones de separar, clasificar, custodiar e interpretar –es decir: curar/cuidar– de la locura en el primer caso, y de la expresión artística en el segundo: “Para ambos hay un arte que es normal y otro que no lo es.”¹²⁶

¹²⁶ Javier Téllez en entrevista con Rubén Wisotzki, “El artista Javier Téllez entre lo normal y lo patológico. Cada quien busca su propia locura”, *El Nacional*, 28/09/96, s/p.



Ilustraciones 33 y 34. Javier Téllez, vistas de *La extracción de la piedra de la locura*, 1996

Téllez sumergió al espectador en una realidad ajena que debió ser incómoda para el público de museo. Y no lo hizo a través de imágenes ni testimonios, sino a través de una compleja puesta en escena, lo hizo entrar casi literalmente en el mundo de la locura y le mostró sus dispositivos de control y clasificación, de tratamiento y aislamiento. Con esto subvirtió la razón mediadora del museo como lugar conservador del patrimonio y legitimador de la cultura, por la razón del sanatorio como lugar custodio de la locura y marginalizador del ser humano.

Valiéndose de la recreación y exhibición del psiquiátrico consiguió “contaminar” el espacio del museo, acercar los límites entre lo normal-patológico, evadiendo a la vez que exteriorizando la lógica taxonómica: “Hay que partir desde la premisa de que el museo tiene estrategias de exhibición...” advierte el artista, “...y uno no tiene por qué ser sumiso ante esta estrategia, uno puede trabajar simulando las estrategias de exhibición del museo.”¹²⁷ Tras la selección y reconstrucción de un fragmento de la realidad dentro del espacio del museo subyace un discurso implícito a la exposición, por lo tanto usurpa no solo el espacio sino las funciones tradicionales del museo, pero lo hizo fundamentalmente estableciendo un sitio, una gran ambientación que transformó por completo el espacio formal y significativamente.

La tensión en la relación hombre-naturaleza ha motivado parte de la obra de Jacobo Borges (n.1931), quien casi 30 años después de su experiencia con *Imagen de Caracas* volvió a trabajar en una ambientación de gran envergadura. *Se vino abajo el cielo* fue el título de la instalación que realizó en torno al mito del diluvio universal. Originalmente concebida para su exposición en la Residenzgalerie de Salzburgo (1996) e inspirado en una serie de pinturas de Kaspar Memberger (1555-1618) sobre el Arca de Noé.

¹²⁷ *Ídem.*

Dos años después escogió un lugar muy significativo para reinstalarla en Venezuela: las ruinas del Retén de Catia. Un lugar que por su nefasta historia de violación a los derechos humanos representa para los venezolanos un símbolo de horror, de violencia y desidia, pero cuya clausura y demolición en 1997 debió también significar una suerte de saneamiento y refundación de la parroquia.

En ese contexto Borges y sus colaboradores levantaron una estructura de andamios cubierta de plástico con casi 400 m² por 5 de alto, que funcionó como arca y recinto para la instalación. Para llegar al interior había que atravesar un largo pasillo cerrado con malla negra que dejaba entrever el paisaje desolador del exterior, mientras se podía escuchar los cantos monotonales que acompañaban la ambientación.

Adentro, Borges utilizó materiales de una estética pobre y del desecho: enormes telas pintadas con barro y alquitrán tapizaron los espacios; cuerdas anudadas, hojas, nidos y flores secas recrearon un bosque; una precaria escalera hecha de maderas viejas insinuaba la entrada al arca mientras otra sala recordaba la entrada de las especies animales. De allí en adelante se hizo latente la muerte y el caos, muñecas de plástico desmembradas semejaban cuerpos ahogados, bultos como cadáveres colgaban o se esparcían en el piso, mientras pasajes alusivos al diluvio se leían por todo el trayecto, generando un ambiente de tribulación y reflexión para el espectador, una sospecha de estar ante un ecosistema que colapsó, y de estar presenciándolo además en condición de sobreviviente.



Ilustración 35. Jacobo Borges,
Se vino abajo el cielo, 1998



Ilustraciones 36 y 37. Jacobo Borges, vista exterior e interior de *Se vino abajo el cielo*, 1998

Las últimas salas simbolizaron el renacer, la reconstrucción de la tierra según lo relatan los mitos aborígenes, sugieren una suerte de catarsis para mirar al futuro y para la reflexión profunda sobre nuestra relación como especie con el entorno que nos acoge.

A pesar de la amplitud de la instalación y sus ocho secciones, los espacios aquí fueron concebidos como un todo, no como una exhibición, sino como un “suceso en el espacio” señala el artista, “Caminas y recibes sensaciones. Es como un viaje con obstáculos, con diversas paradas y muchas lecturas.”¹²⁸

Como en *Imagen de Caracas*, la relación obra-espectador que Borges buscaba era la de un compromiso de las emociones, de involucrarse intelectual y emocionalmente a través de un recorrido donde nada es literal y establecido, sino construido a partir de fuertes asociaciones e imágenes metafóricas. Tal ha sido su concepto de participación, ofrecer una experiencia individual, no dirigida, pero que apunta a temas que nos atañen a todos como seres humanos: valga decir el futuro de la humanidad en el planeta, tal como lo estamos explotando.

La crítico y curadora Élica Salazar describió el recorrido como:

...una simultaneidad de tiempos y espacios cargados de tensión; música, materiales naturales, formas vegetales, cuerpos mutilados, gráficos, pinturas matéricas (...) Los elementos transmiten diversas sensaciones relacionadas con la soledad del hombre ante el vivir y el morir. (...) se convierte en un itinerario de interrogantes y reflexiones en torno a los problemas del hombre y del yo individual. Pero las respuestas están en nosotros mismos.¹²⁹

La reinterpretación del mito en la versión de Catia seguramente hizo la experiencia doblemente dramática. Porque, aunque no fue concebida especialmente para ese lugar, hay un vínculo implícito con los vestigios que subyacen a la ambientación: el sentimiento de

¹²⁸ Jacobo Borges en entrevista con María Jesús Montes, “Una travesía emocional parte desde el Retén”, *El Nacional*, 07/05/98, p. 8/C

¹²⁹ Élica Salazar, “Jacobo Borges: Dos visiones. El diluvio como pretexto”, *El Nacional*, 13/05/98, p. 6/C

sobrevivencia a un holocausto natural que embargó a los asistentes es el mismo que debieron sentir en su momento los habitantes de Catia y del propio Retén. El paisaje muerto, ruinoso y la trágica realidad, latente aún en los escombros, se incorporaron al discurso de Borges, reconstruido en la psique del espectador.

Que mejor lugar para erigir una reinterpretación del mito del diluvio universal que sobre los escombros del fracaso moral del hombre. Esas ruinas no solo recordaron la corrupción del sistema penitenciario, sino también la destrucción del entorno natural que alguna vez tuvo la parroquia donde Borges creció, para dar paso al pavimento, la sobrepoblación y *ranchificación* que hoy forman parte del paisaje de Catia.

Una reinterpretación del paisaje a partir de los escombros fue también lo que hizo Alberto Asprino (n.1952) con *Mar de fondo*, la instalación con que participó en la colectiva “Macuto, luz y memoria caribe” (2008). Recolectar los desechos y maderas que el mar devuelve ha sido una práctica constante en la vida de este artista, que responde a un interés por el desgaste y las huellas del paso del tiempo en los objetos, como metáforas de la memoria y del tránsito por la vida.

Mar de fondo se llama a la corriente de agua que se desplaza más allá de la zona donde se ha generado el viento y es la causa de que muchos de los desechos de la vida moderna que van a dar al mar terminen viajando largas distancia hasta arribar nuevamente a la costa, no sin antes acusar los efectos del medio ambiente. Para su propuesta, Asprino utilizó un área de 10 x 5 metros al fondo de la sala 6 en la antigua sede de la Galería de Arte Nacional, donde dispuso sobre el piso y apoyados a la pared una cantidad de objetos encontrados de toda índole y procedencia: trozos de maderas y plásticos, recipientes, parte de muñecas, juguetes, zapatos

amontonados y esparcidos por el piso de granito de la galería; asociándolo con la arena del mar, sobre todo por algunos objetos que parecían yacer parcialmente enterrados.



Ilustraciones 38 y 39. Alberto Asprino, *vistas de Mar de fondo*, 2008

El uso de desechos y la acumulación, como vimos, ha sido rescatado como práctica artística desde el Dadaísmo, los Nuevos Realistas y el posminimalismo. Pero aquí las piezas incorporaron una historia de viaje, un recorrido de transformación del que da cuenta su materialidad, haciendo de ellos objetos con memoria; y Asprino los dispone con un interés no solo de ocupar el espacio, sino de reconfigurarlo, reconstruyendo un paisaje:

Con esta impronta, Asprino va creando su concepto de territorio, que se nutre de una estética de la memoria, del recuerdo, (...) pero también del tiempo contenido, de la transmutación convertida en metáfora del paisaje interior, de la recuperación y reelaboración evidenciadas en la pátina de sus objetos cargados de historias anónimas.¹³⁰

La disposición de los objetos y su procedencia conformaron un lugar, reconocible y transitable, propiciando un encuentro mediado por el cuerpo. Al colocar al espectador frente a la obra como se está frente al mar, estos objetos –bajo el nombre mar de fondo– traían su imagen a la memoria aun cuando no se veía el azul del agua ni del cielo, aun cuando todo allí era creación del hombre se estaba ante una imagen metafórica del mar: un paisaje contemporáneo de Macuto; que fuera hogar y también fuente material del primer artista venezolano en practicar esa expansión de los límites de la creación que hemos revisado aquí. Un precedente que la obra de Alberto Asprino reconoce y de alguna manera tributa, como tributan otros artistas a la tradición abstracto-cinética venezolana.

Es el caso de Magdalena Fernández (n.1964), cuya obra posee un marcado signo de inmaterialidad. Aun cuando utiliza materiales industriales como el acero, fibra óptica, polyester, nylon y plástico, éstos siempre tienden a la levedad, quizá porque su uso ha estado condicionado por un persistente interés en la luz y el espacio en relación con el espectador. Como bien señala Roberto Echeto, ella interviene el vacío tridimensional con las formas básicas del diseño, el punto, la línea y el plano:

¹³⁰ *Macuto, luz y memoria caribe, s/p*

...Magdalena se lanzaría en el empeño de generar obras capaces de intervenir el espacio que ocuparan. Ese ha sido su principal anhelo a partir de 1995, año en el que participa en el Salón Pirelli con una ambientación realizada con tubos de acero y aluminio pintado. Entrar en aquel espacio era como enfrentarse a una escenografía teatral muy limpia, donde el espectador se encontraba rodeado de un bosque simulado hecho con piezas encajadas al suelo.¹³¹

Al igual que los minimalistas norteamericanos, su experimentación con los materiales responde a las cualidades formales, pero en su caso, la forma primaria no solo establece una “situación” perceptiva sino que llega a conformar plenamente una ambientación. En 1997 presentó en el Museo de Arte Moderno Jesús Soto un proyecto más ambicioso que el de 1995, “...una instalación en la que la búsqueda fundamental es preguntarse qué pasa con el volumen y con el espectador cuando la oscuridad envuelve toda la obra.”¹³²

Utilizando una cinta lumínica que tiene la capacidad de absorber luz y luego emitirla en la oscuridad recubrió el interior de 180 metros de tubo de plástico transparente. Con esto construyó una estructura móvil compuesta de 65 líneas luminosas suspendidas a diferentes alturas. De esta manera dibujó trayectos de luz que atravesaban el espacio de la Sala Múltiple, que con casi 400 metros cuadrados y 6 de altura, en total oscuridad, configuró una auténtica atmósfera en la cual el espectador podía desplazarse y construir una experiencia de visión en medio de una sensación de suspensión y vacío.

Luis Pérez Oramas observó en esta instalación y su especial ubicación un doble carácter de sitio, donde no solo convergen la ocupación del espacio, sino también la larga tradición constructiva y cinética que lo respalda:

Doble arte del sitio pues aparece como arte de la estructuración del espacio y, por lo tanto de la construcción del sitio; pero también porque aparece en el sitio estratégico y emblemático de su propia y “apropiada” tradición [el Museo Jesús Soto].¹³³

¹³¹ Roberto Echeto, “Magdalena asceta”, *La Brújula*, año 2, nro. 22, s/p

¹³² *Ídem*.

¹³³ Luis Enrique Pérez Oramas, “Lo casi visible” en *Magdalena Fernández. 2i997*, s/p



Ilustración 40. Magdalena Fernández, *2i997*, 1997

Otros precedentes más concretos de experimentación con la luz en el espacio fueron el *ambiente espacial* de Lucio Fontana (1949) o la obra lumínica de Dan Flavin (1964), cuyos neones aquí parecen emanciparse de las paredes y piso para dibujar en el espacio un complejo trayecto de luz. Cualesquiera que sean sus referentes, sin duda es una fecunda ecuación entre las premisas del *minimal* y la tradición cinética. Un puente que inicialmente tendió el propio Soto con el *Penetrable* y que Fernández terminó de transitar al proponer una nueva forma de visión desplazada desde lo óptico hacia lo espacial:

De esta forma, y con un aporte de “tiempo perceptible”, con la necesidad solicitada por la obra de una real “estadía” dentro de ella y no sólo (como en las obras cinéticas) de un pasaje o de un “tránsito”, el trabajo de Magdalena Fernández aproxima la tradición abstracta venezolana hacia experiencias y posibilidades post-minimalistas.¹³⁴

En el año 2000 reeditó la experiencia del Museo Jesús Soto, esta vez en la sala 6 del Museo Alejandro Otero, en cuya negra densidad floreció un jardín de luces para reflexionar sobre la percepción: “Alrededor de trescientas fibras ópticas, de cuyos extremos penden

¹³⁴ *Ibíd.*, s/p

esferas de cristal iluminadas, han sido suspendidas del techo de la sala de forma irregular, a la altura media del público, para invitar al espectador a contemplar la obra.”¹³⁵

Los puntos de luz sustituyen aquí a las líneas de la instalación de 1997, pero igualmente el espectador debía desplazarse por el espacio a oscuras, habitarlo para acceder a la experiencia de contemplación, ya no la que proponía la abstracción moderna, sino una que es necesario experimentar con todo el cuerpo; donde la disolución de referentes espaciales, el silencio y la desorientación transportan al espectador y le produce la experiencia de flotar en el espacio infinito: “El espectador entra en un espacio en el que la pieza le envuelve hasta el punto de volverse parte de ella. Es más que una escultura en un espacio específico, el espacio y sus elementos son lo mismo, están relacionados íntimamente.”¹³⁶

En 2006 inauguró “Superficies”, su individual en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas. Allí presentó una sala completamente blanca cuyo espacio, debido a la instalación de un techo falso, se hacía cada vez más bajo a medida que se avanzaba, obligando al espectador a inclinarse hasta un punto al que ya no era posible llegar. El techo, sin embargo, dejaba pasar la luz de las lámparas a través de una serie de orificios equidistantes, unos motores hacían mover las luces de manera que los puntos danzaban en el espacio interviniéndolo y desestabilizándolo. Ahora no solo el piso sino también el cuerpo se convirtieron en superficie de proyección.¹³⁷

Como hemos visto, además de incorporar el vacío tridimensional del espacio también el espectador es parte fundamental y activa de sus propuestas, la obra está pensada en función de su presencia, no como una mirada que observa desde la distancia, sino como la postularon

¹³⁵ Thelma Carvallo, *4i000: Revisitar lo moderno*, p. 2

¹³⁶ Pedro Rojas, “Luces y espacio se integran en el MAO”, *El Globo*, 02/06/2000, p. 28.

¹³⁷ Se puede ver un video de la obra en http://www.magdalenafernandez.com/individuales/expo10_v1.htm

la estética minimalista y las premisas de GRAV: una mirada incorporada y descentrada, en movimiento. De manera que, con un mínimo de elementos, plantea al espectador un redescubrimiento del espacio y de su propio cuerpo, tan solo con “La sutileza de la luz como generadora de situaciones, de relaciones, de potencialidades.”¹³⁸

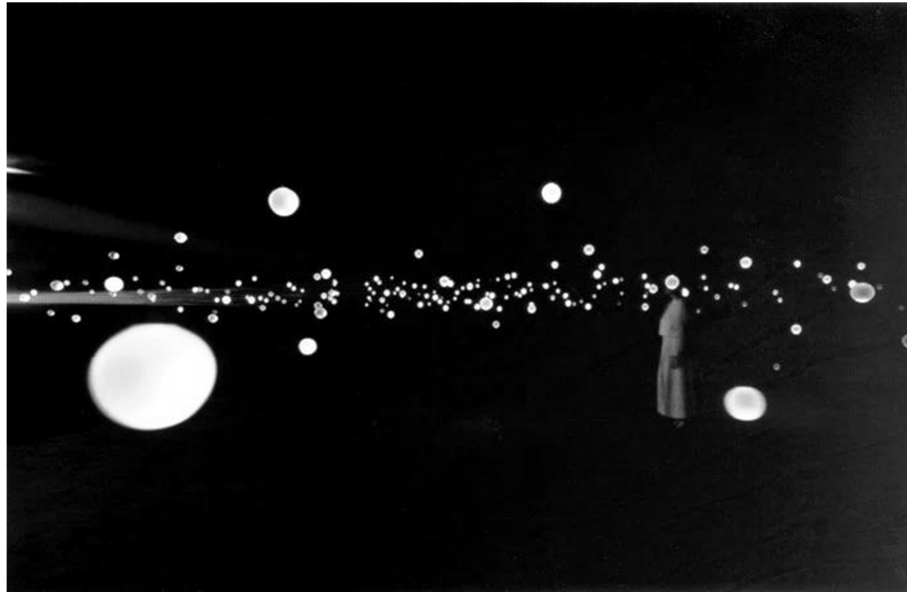


Ilustración 41. Magdalena Fernández, *4i000*, 2000



Ilustración 42. Magdalena Fernández, *2i006*, 2006

¹³⁸ Juan Carlos Palenzuela, “Espacio infinito”, *El Universal*, 31 de julio de 2000, p. 19/3

Ese mismo año Milton Becerra (n.1951) celebró más de tres décadas de trayectoria artística y en esa ocasión preparó un proyecto para los espacios expositivos del Centro Cultural Chacao que llamó *La piedra canta el niño duerme*. Desde los años 80, cuando se radicó en París, adoptó la piedra y la cuerda como elementos constructivos de su obra. Con fibras vegetales y rocas tomadas del entorno natural o urbano realizó esculturas de gran escala, tejidos y ensamblajes, así como intervenciones en el paisaje que registró en fotografías.

Habiendo trabajado en los talleres de Carlos Cruz-Diez y Jesús Soto en Caracas, Becerra asimiló las lecciones del arte óptico y cinético, mas no se quedó con la pureza y la auto-referencialidad del arte abstracto sino que la “contaminó” con las texturas de la naturaleza, reinterpretando la tradición geométrica a partir de la conexión con lo mítico, originario y ancestral. Sobre su obra, Roberto Guevara dijo que:

...encuentra otros horizontes en las proposiciones conceptuales y minimalistas. Opera a través de instalaciones de escala por lo general medida, pero perfectamente acorde con los “soportes” que escoge. En lugar de telas, papeles o materiales, el soporte es la naturaleza misma, el medio urbano, o una vivienda semiderruida y abandonada.¹³⁹

Esos nuevos horizontes se hallan en ese momento cuando la escultura alcanzó una escala y unas formas (*antiforma*) que casi no se distinguen del paisaje o de la arquitectura, cuando intervenciones colosales sobre el paisaje natural incorporaron la noción de *sitio* y la dimensión del territorio, no solo como fuente material sino como marco conceptual del discurso. La obra de Becerra intenta una redefinición del territorio que nos haga consciente de él, y en ese proceso ejerce un desplazamiento: o bien trabaja en el paisaje y lleva al espectador hasta allí, o lleva la naturaleza hasta el espacio expositivo con la intención de promover una reconexión del hombre con la naturaleza.

¹³⁹ Roberto Guevara, “La conexión instintiva”, *El Nacional*, 17 de octubre de 1989, p. 10/C

Para el proyecto de Chacao trasladó una enorme roca de aproximadamente una tonelada y la ubicó en el centro de la sala de exposiciones. Allí procedió a amarrarla utilizando cuerda negra, en contraste con el blanco de las paredes. A medida que la rodeaba, surcaba el espacio con la cuerda en múltiples direcciones, anclándola a unos pequeños ganchos fijados a lo alto de las paredes. Cuando había utilizado unos diez mil metros el espacio se encontraba totalmente ocupado, intervenido por cientos de líneas que se cruzaban dibujando un enorme tejido.¹⁴⁰

A esto le agregó una iluminación especial y efectos de humo que inundaron la sala, integrando el espacio y transformándolo en una ambientación envolvente con un halo de misterio y de espiritualidad, como el de un territorio sagrado, nebuloso, frágil y perenne a la vez; donde el visitante debe moverse con cautela, determinado por la obra y obligado a relacionarse corporalmente con ella. Tal como señaló Diana López: “El artista modifica nuestra percepción del espacio y nos da la oportunidad de experimentar el cuerpo en relación a la obra, permitiendo que cada visita del público se torne en una vivencia individual única.”¹⁴¹

Aunque sus propuestas siempre han dialogado con el espacio, planteando estructuras abiertas como los laberintos, nidos y chinchorros, esa relación todavía podría considerarse una forma de disposición de la obra (colgando o extendida). Aquí en cambio lo incorpora plenamente: obra y espectador se disputan el mismo espacio desde que el tejido característico de su lenguaje alcanzó una amplitud y complejidad suficiente para ocupar el lugar y cambiar sus condiciones, estableciendo un sitio. Y es precisamente ese entramado lo que lo conecta con nuestra tradición abstracto-constructiva, solo que lejos de ordenar el espacio como lo

¹⁴⁰ Se puede ver un video del montaje en <https://vimeo.com/14122358>

¹⁴¹ Diana López, “Presentación” a Milton Becerra. *La piedra canta el niño duerme*, p. 5

hicieron Gego y Soto, lo problematizó a la manera de Duchamp con *Mile of string*. Como si las cuerdas del *Penetrable* estallaran en mil direcciones diferentes, o el tejido de la *Reticulárea* se desarrollara a partir de un punto central y no en el perímetro.

Con la piedra y la cuerda no solo contraponen dos concepciones físicas: la levedad y la gravedad, lo perdurable y lo efímero; sino que también puso a dialogar la tradición cinética con la naturaleza –representada en el canto de las piedras junto al río que Milton evoca de su Táchira natal–, conservando el carácter lúdico y relacional pero otorgándole una dimensión mítica, que propicia una experiencia espiritual en torno a la naturaleza y lo sagrado.

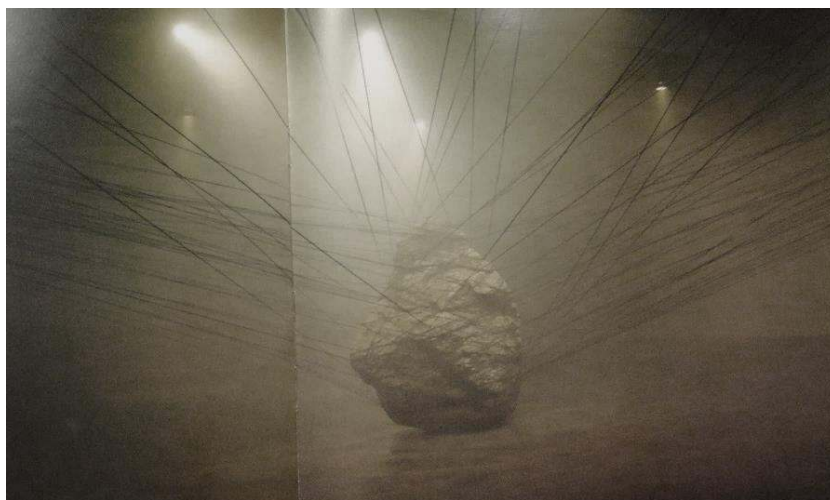
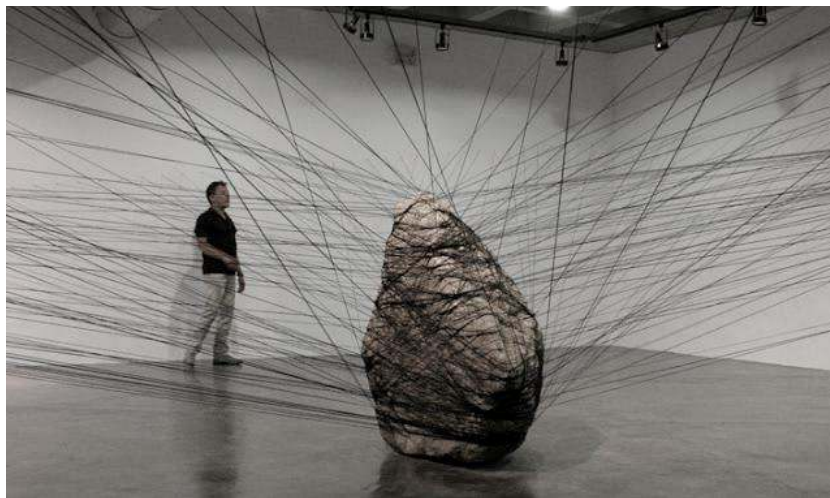


Ilustración 43 y 44. Milton Becerra, vistas de *La piedra canta el niño duerme*, 2006

4.2. Medios

Nan González (n.1956) es pionera del videoarte en Venezuela. Desde los años 80 su lenguaje plástico se fundamenta en el cuerpo, el espacio y el tiempo, por lo cual su acción usualmente se concreta en performances y videoinstalaciones. Su trabajo reciente también ha tenido como referente la naturaleza, y la relación del hombre con ella.

Tras una visita a los glaciares de la Patagonia González quedó profundamente impactada con la belleza y fragilidad de estas colosales masas de agua. Ella ha asumido una filosofía de vida que permea su obra y que pasa por el autoconocimiento y la exploración del mundo interior, es desde esa instancia que intenta comprender la relación con la naturaleza. Aquella experiencia la llevó a preguntarse qué podía hacer al respecto como artista, comenzó a investigar el deshielo de los polos y sus consecuencias para el planeta y su respuesta fue *Titanes de hielo* (2005), un proyecto expositivo que promueve la concientización acerca de la fragilidad de estos ecosistema y el delicado equilibrio que se está alterando con el calentamiento global.

En la sala 6 del Museo de Bellas Artes de Caracas desplegó la obra que dio título a la exposición. Se trató de una video-atmósfera donde las paredes de la sala fueron el soporte de proyección de la imagen, que permitió mostrar a gran escala la imponente y dramática escena del glaciar Perito Moreno derritiéndose, de forma que: “Los blancos y azules toman el espacio. El frío se contagia y el silencio del hielo forma parte integral del trabajo de la artista.”¹⁴²

¹⁴² Zinnia Martínez, “Videoarte por el planeta”, *El Universal*, 17/08/05, p. 12/3



Ilustración 45. Nan González, *Titanes de hielo*, 2005

Como lo hicieron los representantes del *land art*, González llevó el registro del paisaje y los fenómenos contingentes de la naturaleza al interior del museo, pero de la forma más vívida e inmersiva posible. Mientras la acción de aquellos se ubicaba afuera en el espacio exterior y su documentación era llevada al espacio expositivo (no sitio), aquí la acción de la artista es precisamente la extrapolación, en términos poéticos, de una realidad que sucede lejos, en un espacio-tiempo otro y generada por condiciones ambientales. Lo hizo valiéndose de la tecnología de la imagen y del género documental, en este caso con dimensiones de espectáculo audiovisual para ampliar la relación con el público, acaparar su atención como lo hacen el cine o la publicidad, incorporar el tiempo-proceso de manera que el espectador vivencie el derretimiento.

Según Katherine Chacón, *Titanes de Hielo*:

...es quizás el trabajo de mayor envergadura de la exposición, no sólo por el dramatismo que impone la presentación audiovisual de grandes masas heladas en violento

desmembramiento, sino por la resolución límpidamente envolvente de la sala, cuyas paredes, convertidas en enormes pantallas de proyección, rodeaban al visitante, quien de esta manera quedaba sumergido en la experiencia audiovisual de este espectáculo natural.¹⁴³

Lo significativo de su propuesta fue la bien lograda colaboración entre los medios audiovisuales y el plano expositivo en un mismo nivel, a fin de transformar el espacio en un entorno donde se despliega toda la fuerza de la naturaleza ante el espectador, a quien quería ofrecer una experiencia no solo estética sino espiritual. Y para ello la imagen no debía verse a través de una ventana-monitor como vemos la TV, sino que debía superar y envolver al espectador para sentirse vulnerable:

Producidas con materiales y tecnología de punta en sistema de video digitalización, estas imágenes representan el medio ambiente como tema y sujeto de la obra, a la vez que incorporan al espectador al acontecimiento en calidad de protagonista de una experiencia casi mística. La instalación exige su desplazamiento y entrega, a la vez que su percepción se enfrente a una realidad plástica para vivir y admirar.¹⁴⁴

La tecnología audiovisual utilizada con los objetivos/estrategias del arte de instalación le permitió salvar distancias, tomar un suceso en el paisaje y reproducirlo con unos niveles de veracidad, escala e intensidad visual que logran reconfigurar el espacio del museo, estableciendo una nueva realidad cada vez menos ilusoria, presentada en el entorno habitable por el espectador de manera que puede vivenciar ese fragmento de espacio-tiempo lejano.

La imagen es avasallante y estruendosa pero el silencio genera una contradicción que detona la reflexión en el espectador. *Titanes de hielo* no solo postuló un espacio físico, transitable, habitable, sino también un espacio social y colectivo, donde el hombre "...se desempeña en sus valores físicos, éticos, morales, artísticos y sociales."¹⁴⁵

¹⁴³ Katherine Chacón, "Nan González. Museo de Bellas Artes de Caracas", *ArtNexus*, nro. 60, 2006, 125.

¹⁴⁴ Bélgica Rodríguez, "La trama secreta de un grito" en *Titanes de Hielo. Nan González*, p.19

¹⁴⁵ *Ibíd.*, p.18.

Esa poética de la naturaleza es también lo que subyace tras la austeridad de formas en la obra de Magdalena Fernández. Aunque lo primero que apreciamos son los referentes abstracto-constructivistas, “...su lenguaje se construye a partir de un modelo natural reducido a su expresión geométrica, inmerso en un espacio interactivo.”¹⁴⁶

De esa necesidad de afirmar lo que inspira su trabajo surgieron los videos como formas de pintura abstracta en movimiento, donde la estructura rígida de los planos de color y el rigor de la geometría modernista se desplazan, se interrumpen o se modifican atendiendo a sonidos como los de la lluvia o las aves.

Ya antes de las *pinturas móviles* había trabajado con este medio en el espacio del espectador. Para la muestra “Video Hábitats” en el Museo de Bellas Artes (2000) colocó una superficie blanca en el piso sobre la que se proyectaba desde arriba la obra *3i000*.¹⁴⁷ La imagen mostraba el movimiento ondulante de la superficie del agua como si se tratara de un estanque sobre el cual el espectador podía caminar, sentarse, tenderse o simplemente estar; siendo parte de la obra, completándola, interfiriéndola: “Era lo suficientemente grande como para no aceptar una contemplación pasiva; experimentar la pieza era sumergirse en ella. Una vez dentro, los suaves movimientos de la superficie azul creaban un efecto tranquilizador, como si se estuviera flotando.”¹⁴⁸

Al año siguiente participó en la muestra “Utópolis. La ciudad” en la Galería de Arte Nacional con un excepcional video figurativo. Utilizando telas de retroproyección construyó un estrecho pasillo cerrado por una cortina. Desde la parte posterior de las telas proyectó una toma muy cercana de hormigas de la especie *Odontomachus bauri*, también conocida como

¹⁴⁶ Thelma Carvallo, *Ob. cit.*, p. 1

¹⁴⁷ Se puede ver un video de la obra en <http://www.magdalenafernandez.com/instalacion/3i000.htm>

¹⁴⁸ Tatiana Flores, “Magdalena Fernández. Museo de Arte Contemporáneo de Caracas”, *ArtNexus*, nro. 63, 2007, p. 149

bachacos. Al entrar el espectador se encontraba rodeado de estas hormigas que caminaban por las paredes y techo invadiendo el espacio, como transeúntes de una abarrotada urbe.¹⁴⁹ Con este juego de escalas y puntos de vista el espectador se veía disminuido y rodeado por una multitud de hormigas que recorrían el entorno, intercambiando así los lugares de percepción habituales.

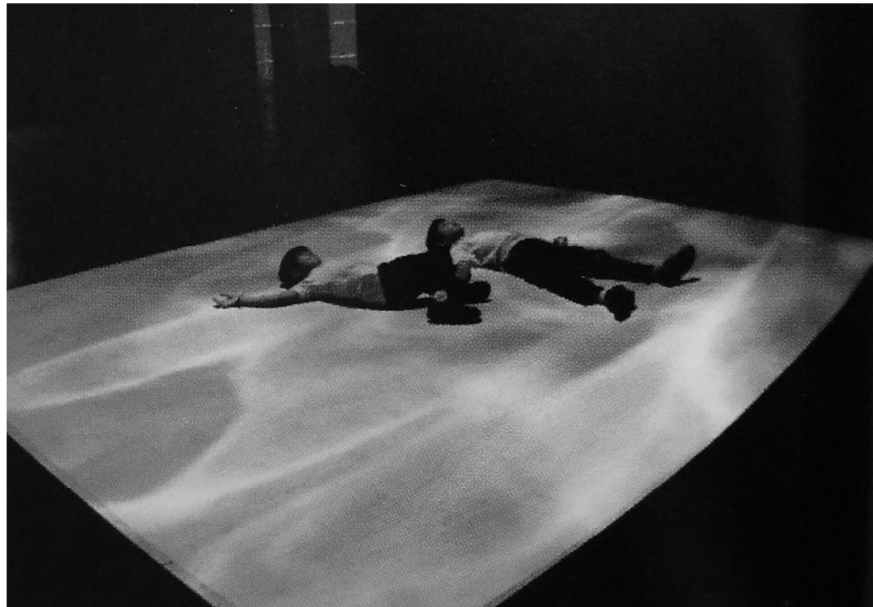


Ilustración 46. Magdalena Fernández, *3i000*, 2000 (en la exposición *Superficies* 2006)



Ilustración 47. Magdalena Fernández, *1i001 Odontomachus Bauri*, 2001

¹⁴⁹ Se puede ver un video de la obra en <http://www.magdalenafernandez.com/instalacion/1i001.htm>

En 2006 mostró un cuerpo de obras que exploran aún más el espacio basándose en la imagen audiovisual, esto fue en su individual “Superficies”, término que alude a la evolución de su trabajo hacia propuestas cada vez menos estructurales: “No se trata de formas *en* el espacio, sino del espacio *construyéndose como forma*.”¹⁵⁰

Una de las videoinstalaciones lleva por nombre *1i006 Eleutherodactylus Coqui*, haciendo referencia a una especie de rana que abunda en los jardines de Caracas reconocida por el sonido onomatopéyico del llamado de los machos, ese incesante y acompasado “co-quí” que en la época de lluvias sonoriza las noches de la ciudad. Fernández incorporó ese sonido al dibujo inmaterial con que viene interviniendo el espacio. Mediante una animación digital trazó una línea de luz continua y horizontal sobre las cuatro paredes de una sala oscura.¹⁵¹ Las líneas vibraban de forma aleatoria con el sonido de las ranas, a veces en una de las paredes, otras en simultáneo en dos o más paredes. Mientras el espectador recorría el espacio interactuaba con su cuerpo, que se volvía también soporte de la proyección y dibujo con su sombra: “Los espectadores se sentían forzados a participar activamente a medida que intentaban seguir el movimiento de las líneas y conectar las experiencias visual y auditiva.”¹⁵²

En 2009, continuando su serie de pinturas móviles, hizo *2ipm009*, una animación digital donde el sonido de la lluvia determina el movimiento y la variación de la composición geométrica. Con esta obra participó en la Bienal Internacional de Cuenca, Ecuador (2009) y también la mostró en los espacios de Periférico Caracas/Arte Contemporáneo (2011). La proyección ocupaba varias paredes de la sala oscura y al igual que en instalaciones anteriores el espectador se veía inmerso en este ambiente negro.

¹⁵⁰ Susana Benko, “Magdalena Fernández. Objetos y espacios de luz.”, *ArtNexus*, nro. 68, 2008, p. 57

¹⁵¹ Se puede ver un video de la obra en http://www.magdalenafernandez.com/individuales/expo10_v2.htm

¹⁵² Tatiana Flores, *Ob. cit.* p. 149



Ilustración 48. Magdalena Fernández, *1i006 Eleutherodactylus Coqui*, 2006

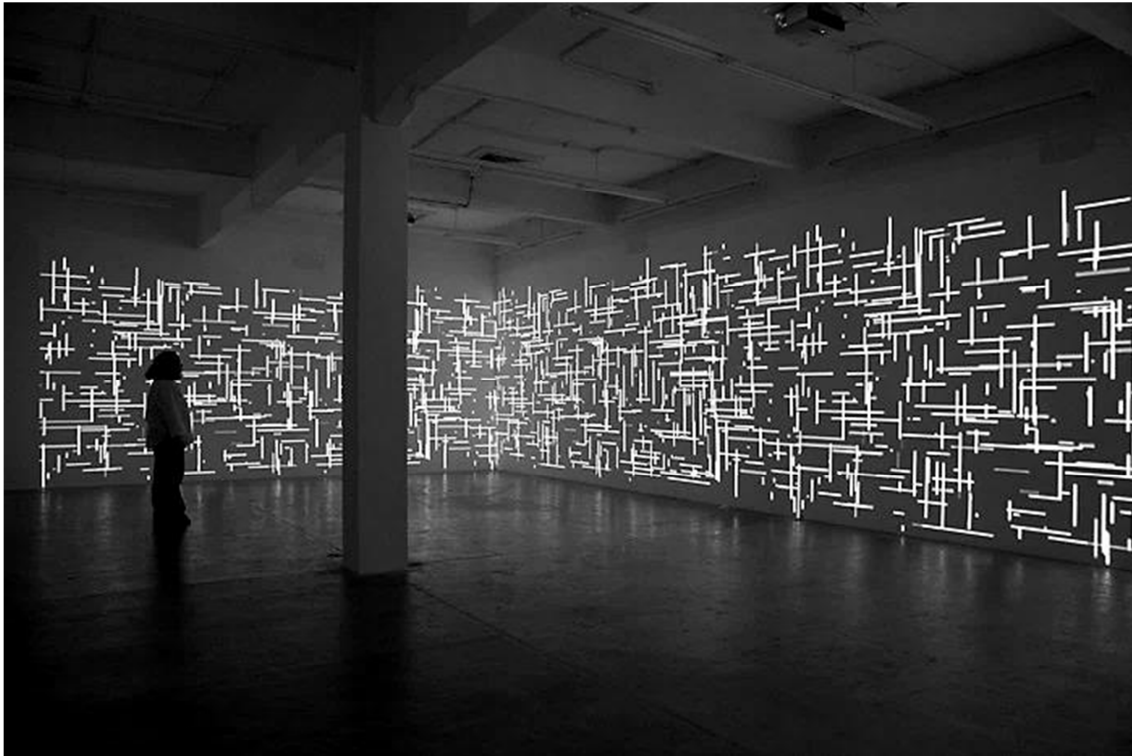


Ilustración 49. Magdalena Fernández, *2jpm009*, 2009

Al principio se escuchaba el sonido de algunas gotas caer contra una superficie mientras comienzan a aparecer pequeños puntos blancos sobre la pared negra. A medida que se acentuaba el sonido y se advertía la lluvia los puntos se convertían en líneas horizontales y verticales. Conforme se hacía más copiosa las líneas se volvían más largas, se cruzan y van ocupando la superficie alrededor del espectador, que transita por el cada vez más complejo entramado. El estruendo de un trueno intensifica las líneas haciéndolas más gruesas y

luminosas por un instante. Al cabo de dos minutos amaina la lluvia, el trepidar disminuye y con ello las líneas vuelven a ser pequeños puntos.¹⁵³

En esta ocasión las líneas y puntos de luz característicos de su trabajo asumieron una cualidad cambiante y móvil, haciendo de la superficie plana de la pared un espacio vibrante como el de los *Penetrables* o las *Reticuláreas*, que partiendo de lo constructivo alcanzaron a configurar una ambientación. Para Fernández son los medios digitales y la proyección a gran escala sobre las superficies de la sala lo que le permite establecer un entorno inmersivo e incorporar el espacio-tiempo en la percepción.

Desde su individual *Aires* (1998) y luego con las pinturas móviles, Fernández no solo ha recurrido a la interrelación corporal del espectador con las formas geométricas en el tiempo y espacio presente, sino que también apela a su memoria visual y auditiva con evocaciones a la naturaleza, sus sonidos y formas, para transportarlo mental y sensorialmente a un tiempo y espacio otro.

La obra de Jorge Domínguez Dubuc (n.1970) también nos replantea la experiencia habitual que tenemos del mundo, el espacio y la naturaleza; a veces por la vía de la dislocación de las perspectivas a que estamos acostumbrados o de la pertinencia de los objetos en el espacio. En 2003 participó en el VI Salón Pirelli de Jóvenes Artistas con la pieza *Encuentro*, un monolito penetrable de nueve metros cuadrados por nueve de altura. Al ingresar el espectador se encontraba ante el espacio blanco y vacío, solo levantando su mirada hacia el techo apreciaba la obra: un video proyectado desde el tope de la estructura sobre las cabezas de los asistentes mostraba "...un grifo visto desde abajo, del cual emerge una pequeña gota

¹⁵³ Se puede ver un video de la obra en <http://www.magdalenafernandez.com/instalacion/2ipm009cuenca.htm>

que crece lentamente hasta llegar a ser demasiado pesada y cae. La lenta caída hacia el espectador empieza a cubrir toda la pantalla y se repite la secuencia.»¹⁵⁴

Domínguez situó al espectador en una perspectiva nueva y desconocida de una realidad cotidiana y cambió las condiciones de esa relación, en este caso creando “...un momento de ansiedad con la tensión generada entre la gota de agua y el espectador.”¹⁵⁵ Además, lo incorporó activamente en tanto que el sentido de la imagen depende de su presencia bajo la pantalla, donde ya no tiene el control de la situación: “...un espacio como este crea la sensación de estar dentro de un lavado, y con ello la posibilidad de que quien esté controlando el grifo esté mirando al espectador.”¹⁵⁶ Con esto entabló un juego entre realidad y ficción, una ficción tan veraz que el espectador casi podía encarnar.¹⁵⁷

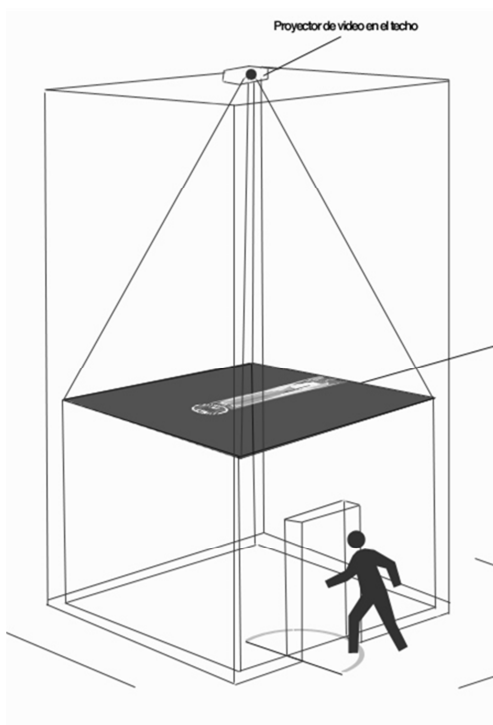
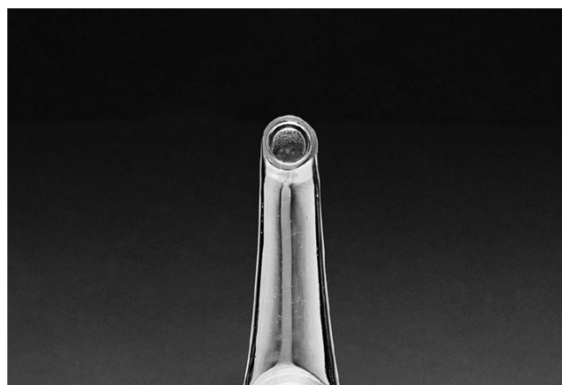


Ilustración 50. Jorge Domínguez Dubuc, vistas de *Encuentro*, 2003



¹⁵⁴ Descripción del artista, tomado de su página web <http://jorge-dominguez-dubuc.com/> [texto original en inglés, la traducción es nuestra]

¹⁵⁵ *Ídem.*

¹⁵⁶ *Ídem.*

¹⁵⁷ Se puede ver el video en <https://vimeo.com/17352310>

La siguiente edición del Salón Pirelli (2007-2008) lo ganó Bernardita Rakos (n.1977), con una obra que explora el *kitsch* y las manifestaciones populares que exageran el sentimentalismo y el melodrama a partir del bolero, género musical que da voz a historias de desamor. Como parte del premio presentó su primera muestra individual en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas (2010).

Al repertorio de corazones rotos y cuchillos hirientes que venía desarrollando le sucedió una escena trágica, ahora con la presencia plena y avasallante de la sangre, que invadió con su color y fluir el espacio que ocupa el espectador. Utilizando impresión sobre vinyl y pintura intervino la pared que da entrada a la exposición. La sospecha de una tragedia comenzaba con tres agujeros de bala que desparraman hilos de pintura roja sobre el piso de la sala:

El espectador pisa esa “sangre” situado en medio de esas heridas y el recorrido fotográfico, en primerísimo primer plano de una lágrima que se desliza por el pómulo y que en el momento en que es vista deja de ser de la artista para convertirse en una lágrima anónima que muchos podrían hacer suya.¹⁵⁸

El “charco” de pintura conducía a una sala completamente roja e iluminada solo por la proyección de los videos. En una esquina dos pantallas mostraban un hombre y una mujer interpretando en lenguaje de señas y con marcado histrionismo la letra del bolero *Nuestro juramento*. La proyección de un tercer video ocupaba toda la pared del fondo de la sala, donde una secuencia de gotas de sangre caía sobre un fondo claro de agua hasta teñir por completo la imagen –y la pared– de color rojo, que por un momento saturaba todo el entorno del espectador.¹⁵⁹

¹⁵⁸ Marjorie Delgado, “Bernardita Rakos jura con tinta sangre”, *El Nacional*, 17 de abril de 2010, p. 1/C

¹⁵⁹ Se pueden ver los videos en <https://vimeo.com/bernarditarakos>



Ilustración 51. Bernardita Rakos, vistas de *Sí tú mueres primero, yo te prometo, escribiré la historia de nuestro amor, con toda el alma llena de sentimiento, la escribiré con sangre, con tinta sangre del corazón*, 2010

La letra del bolero –la sangre como promesa de amor eterno– es el punto de partida para ensayar una asociación de imágenes que el espectador debía recombinar e interpretar apelando a la cultura popular latinoamericana. El cuerpo, que en su obra había estado implícito en la reconstrucción de los espacios domésticos, aquí fue mediador en la historia anónima y colectiva, tanto por el lenguaje corporal como por los fluidos. La intensidad de la expresión no verbal se amplificó con la saturación visual del espacio hasta conseguir transformarlo en una

ambientación perturbadora a partir del color y su simbología, color que sirvió como hilo del discurso y metáfora del amor trágico.

Con la intención de convertir su obra en un ambiente de color donde el espectador pudiera interactuar de nuevas formas con las imágenes y superar la tradicional experiencia de apreciar la pintura, Eduardo Molina (n.1967) creó *Saturno Bar*, una instalación-evento multimedia que presentó por primera vez en 1990 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, y que desde entonces ha tenido varias ediciones en diferentes lugares:

Aquella primera experiencia se completó con objetos y trastos de los depósitos de aquel centro cultural que Molina convirtió en *readymades* intervenidos: una barra, espejos rocoso, paredes tapizadas de peluche, una cabeza de toro, música, televisores. La marcha española puso el resto. Luego la propuesta llegó a Venezuela el mismo año y desde entonces sus locaciones han sido en el Ateneo de Caracas, la galería Muci, el Espacio Atlantic, el Celarg y la Sala Mendoza.¹⁶⁰

Con el espíritu de los *happening* o los eventos de los Nuevos Realistas, que buscaban tomar de la vida la materia para su arte, Molina convierte por una noche el espacio expositivo en un bar, donde los asistentes pasan el rato, escuchan música, toman bebidas en un ambiente iluminado por los dibujos oníricos del artista. Lo que comúnmente acontece en cualquier inauguración, aquí se convierte en la propia obra, donde se mezclan y confunden la intervención del artista con la acción del público participante-usuario.

Saturno Bar encaja en la descripción más elemental de una instalación: el acondicionamiento de un espacio para el desarrollo de una actividad, es decir, el espectador va a actuar y a ser parte vital. Es una instalación nómada, efímera y nocturna pues se presenta solo una noche, como una propuesta nueva y distinta en cada edición, alojada en un espacio diferente pero manteniendo la idea original del bar, donde confluye música, bebidas, luz y mucho color.

¹⁶⁰ Edgar A. Sierra, "Eduardo Molina invita a acostarse en su Saturno Bar", *El Nacional*, 01/06/2001, p. 10/C

En 2001 lo presentó en el edificio neoclásico de la antigua Galería de Arte Nacional. En el jardín interior se instalaron pantallas de gran formato y mobiliario intervenido con sus pinturas y dibujos, una gran barra luminosa y varios colchones inflables, uno de ellos flotando sobre la pileta central sirvió de pantalla para proyectar dibujos animados hechos por el propio Molina, mientras un DJ seleccionaba la música.¹⁶¹

“Es bar y es lienzo. Es un bar pictórico...”¹⁶² en palabras de Eduardo Molina, cuya obra es fundamentalmente pintura pero entendida como “...una experiencia susceptible de ser expandida a lo tridimensional.”¹⁶³ El *Saturno Bar* es un experimento de expansión de su imaginario fantástico –con matices del cómic y el diseño gráfico– al entorno físico y más aún a la vida social, donde el ser humano se desenvuelve con todos sus sentidos, donde lo que vemos no está separado de lo que escuchamos, saboreamos, palpamos e intercambiamos con otros.

El bar y la cama no son elementos arbitrarios, responden a la intención de que el espectador se aproxime a la experiencia estética en un ambiente de distensión y relajación, con una actitud de permisividad intelectual y sensorial como la que se tiene en el local nocturno o en la intimidad de la cama, donde los sueños fluyen. En ese sentido nos parece un ensayo de las ideas sobre una obra de arte total que hace más de 50 años proponía Allan Kaprow o una expresión contemporánea de las premisas de los artistas de GRAV, que apelaron a la estimulación de los sentidos llegando a sacar el arte de las salas de los museos para democratizarlo en las calles.

¹⁶¹ Se puede ver un video en www.youtube.com/watch?v=Tv_z7pkvA2w

¹⁶² Edgar A. Sierra, *Ob. cit.*, p. 10/C

¹⁶³ *Ídem.*



Ilustración 52. Eduardo Molina, vistas de *Saturno Bar*, 2001

4.3. Museografías

En 1997 Juan Carlos Rodríguez (n.1967), Domingo de Lucia (n.1950), Juan José Olavarría (n.1969), David Palacios (n.1967) y Félix Suazo (n.1966) se asociaron para trabajar juntos desde sus distintas experiencias y teniendo “...un concepto ampliado de la cultura y del arte que no se restringe a la producción material, sino que aborda los distintos fenómenos que constituyen, contextualizan y legitiman a las creaciones culturales.”¹⁶⁴ Trabajaron bajo el nombre de Grupo Provisional, precisamente porque se trató de una asociación sin estatutos fijos cuyas estrategias y actividades se valían de cualquier formato y recursos para generar discusiones, diálogos, procesos que involucraran al otro.

Para nuestra revisión del arte de instalación en Venezuela son especialmente interesantes las propuestas en las que asumieron las estrategias y normas de la institución del arte y la gestión cultural para construir una visión crítica de temas de orden político, social y cultural. En 1997 organizaron *El Salón tiburón* en los espacios de una distribuidora de materiales gráficos en Valencia, estado Carabobo. Se trató de un simulacro de confrontación artística en el que participaron casi 50 creadores ficticios. Las obras expuestas fueron realizadas por ellos mismos representando estilos y parámetros del arte contemporáneo, nada que no pudiera verse en una confrontación real, incluso contaba con un curador también ficticio que aplicó estrategias de clasificación y conceptualización sobre el conjunto. Hubo texto curatorial en tono irónico, fichas técnicas hilarantes que referían los recursos más rebuscados del arte contemporáneo, hubo bases para una supuesta convocatoria, premiación por categorías y por supuesto un jurado, integrado por los propios miembros del Grupo.

¹⁶⁴ Gerardo Zavarce, *En ausencia del silencio*, p. 84.

Para José Luis Omaña, en *El Salón* estaba representado todo lo que ellos consideraban “...los sinsentido de la modernidad institucional del campo del arte...”, como la aspiración de encontrar en una confrontación de arte contemporáneo la representación de un arte nacional, así como las formas de presentación que veían como modas del circuito internacional traducidas al contexto nacional; los estereotipos de artistas y el jurado como figura infalible.¹⁶⁵



Ilustración 53. Miembros del Grupo Provisional preparando una obra para *El Salón*, 1997

Desde ese punto de vista *El Salón* se podría interpretar casi como un gesto “duchampniano” de negación y apropiación, donde ellos utilizaron los mecanismos discursivos del certamen para cuestionarlo como modelo de “mediación institucional”, asumiendo que éstos formatos habrían neutralizado el arte contemporáneo reduciéndolo a estandarizaciones; así como interpelar al propio arte contemporáneo que se había convertido en un “reciclaje discursivo y objetual”.¹⁶⁶

Con una actitud similar a la de Téllez con su pabellón psiquiátrico, hicieron una crítica más específica al campo del arte invirtiendo el proceso de apropiación que ejerce la figura institucional y proponiéndolo además como arte, tratando precisamente de eludir las “modas” y estandarizaciones, a la vez que poniéndolas en evidencia. Pero a efectos de nuestra

¹⁶⁵ José Luis Omaña, “Hacia una estética provisional XI”, *En la punta del ojo*. Blogspot, 09/02/2013, s/p

¹⁶⁶ *Ídem*.

investigación, lo interesante de todo aquel montaje es que funcionó en conjunto para confrontar e involucrar al espectador en una crítica-parodia a los añejos modelos de representación de la institucionalidad del arte que rigen en la figura decimonónica del salón. Y lo hicieron valiéndose de los roles del curador, museógrafo, artista e incluso del espectador (todas las instancias del hecho expositivo), a quien incorporaron a la propuesta haciendo su papel de observador pasivo.

Al año siguiente de *El Salón* trasladaron su acción político-cultural a la comunidad, trabajando con el contexto y los vecinos del barrio La Bandera en Caracas. La actividad se llamó *La Fiesta del Agua* (1998) y consistió en una serie de intervenciones y acciones para celebrar el agua en un barrio que padece problemas de suministro del vital líquido. La intención del festejo era utilizar los términos del barrio: “Haber llevado pinturas allí y exponerlas, no es trabajar con la norma.”¹⁶⁷ Para trabajar con y desde el barrio, abrieron un Museo Casa del Agua en un precario espacio en la Capilla de la Virgen del Carmen. Como parte de su experiencia en la comunidad recolectaron agua de diferentes fuentes:

A cada recipiente se le colocó su respectiva etiqueta, indicando su nombre, procedencia y número de inventario: agua de chorro, aguas negras, agua de gotera, agua de charco, agua de colonia, agua de coco, agua bendita, agua del Guaire, aguafiestas, etc. La instalación, parodiaba la lógica museal, al tiempo que funcionaba como un detonador reflexivo para los miembros de la comunidad, quienes confrontaban con elementos y expresiones propias del imaginario cotidiano.¹⁶⁸

Por un lado, apelaron a las estrategias del museo: coleccionar, clasificar, exponer; pero al mismo tiempo transgredieron o cuestionaron los supuestos de este, tratando con un material que tendría poco o ningún valor estético, histórico o patrimonial para la institución del arte (pero mucho significado simbólico y material para esa comunidad), elevándolo a la categoría

¹⁶⁷ David Palacios en entrevista con Gerardo Zavarce, *Ob. cit.*, p. 137

¹⁶⁸ Félix Suazo, “La obra inventario y la retórica museal”, s/p

de objeto museable: “Mediante esta estrategia la obra cumple una ‘función auratizante’ que antes sólo correspondía al juicio especializado o al museo. En este caso la función acumulativa del museo es ‘parafraseada’ por la obra en tanto que ‘estructura contenedora’.”¹⁶⁹

Las propuestas del Grupo Provisional –e incluso el trabajo individual de sus integrantes– no se estructuraron tanto en torno a las cuestiones fundamentales que postula el arte de instalación (manipulación y relación con el espacio, incorporación activa y participación del espectador, establecimiento de una situación de percepción), sino que más bien les interesaba el recurso de la apropiación de ciertas prácticas legitimadoras de la institución del arte para desde allí mismo cuestionarlas, desestructurarlas, traerlas al frente y



Ilustración 54. Grupo Provisional, *Museo Casa del Agua*, 1998

hacerlas visibles, al tiempo que concienciar al espectador; algo que sí ha sido una de las aspiraciones de esta forma de arte: hacerlo consciente, y en ese sentido también partícipe, de un espacio, un lugar, un discurso y/o de su propio rol. Para ello recurrieron al simulacro, a la representación de un salón, de un museo, de una exposición; propuestas todas que implicaban una ambientación, un discurso espacial museográfico, una disposición de objetos en el espacio determinado para que se interrelacionen entre sí como un todo.



Ilustración 55. Grupo Provisional, *Museo Casa del Agua*, 1998

¹⁶⁹ *Ídem.*

La obra individual de los miembros del Grupo Provisional siguió la misma línea de trabajar en base a procesos de interrelación, diálogo y experiencia involucrando interlocutores o realidades ajenas al campo del arte y la propia institucionalidad del arte. El mismo año del *Museo Casa del Agua*, David Palacios mostró, en un espacio “poco legitimador” como la sala de su residencia, una colección personal atesorada a lo largo del tiempo y formada por piezas y objetos recolectados para proyectos inconclusos:

Con todo este material construyó una instalación en la sala de su apartamento. Cada elemento –colchón, cocina, equipo de sonido, marco, cenicero, remo, camiseta- fue identificado con una etiqueta en la cual se consignaban nombre, número, características y dimensiones del mismo, “parafraseando” la operación de catalogación que suele efectuarse en el museo con los objetos que almacena y exhibe.¹⁷⁰

Sobre el piso y las paredes abarrotadas dispuso los objetos sin ningún criterio de ordenación particular, convirtiendo la habitación en una suerte de Gabinete de curiosidades en pleno siglo XX, que tituló *Desechos Reservados*, en una doble alusión a los residuos que ha venido guardando, así como al derecho de autor que tiene sobre su pequeña colección. Una instalación que, a partir de la acción particular de etiquetar, conservar y mostrar lo recolectado en el espacio doméstico, arroja una mirada crítica sobre el coleccionismo, que se haya en el origen del museo como institución determinadora y legitimadora de una cultura. Sin embargo, en los términos en que Palacios ejerció esos mecanismos, la obra se convirtió en “...contenedora de un *pathos* patrimonial que le permite abarcar o incorporar todo aquello que el museo rechazaba debido a su naturaleza anodina.”¹⁷¹

En los objetos y mecanismos de colección y re-colección también ha estado interesado Juan Carlos Rodríguez, quien desde su experiencia de trabajo con la comunidad reconoce y trae al espacio legitimador de la institución otras fuentes y sentidos del hecho de coleccionar

¹⁷⁰ Félix Suazo, *Ob. Cit.*, s/p

¹⁷¹ *Ídem*

que no son exactamente los que el museo moderno ratifica. Esa alteridad la encarnó la persona de Maira “Cayita” Bello, una vecina del barrio La Bandera que se dedica a recoger de la calle objetos y prendas de vestir desechadas por otros, que luego ella reutiliza o simplemente guarda.

Esta actividad de chatarrera es su forma de vida pero al mismo tiempo es su afición, es una forma de coleccionar, pues ella ha acumulado un conjunto de objetos que no provienen del campo del arte ni la etnografía, pero que conforman su singular patrimonio material y simbólico, pues también confecciona con lo que recolecta vestimentas y disfraces para unos personajes imaginarios que ella misma encarna y escenifica: Mara y Yanomami.

La colección de Cayita y el trabajo mediador de Juan Carlos Rodríguez se combinaron en la muestra *Mara Yanomami. Las fronteras del diálogo* (2000) en la Sala Mendoza. En su continua labor por cuestionar las formas de representación del arte contemporáneo e involucrar su experiencia comunitaria que está al margen del campo institucional del arte, Rodríguez ideó una exposición ficticia, organizada por una Fundación también simulada que tenía como objetivo estudiar las reinterpretaciones urbanas de las culturas aborígenes: “Además de incorporar algunos disfraces y objetos de la colección de “Cayita”, la muestra parodiaba la manera en que los museos etnográficos representan al Otro.”¹⁷²

Para ello utilizó paneles didácticos, material documental, fotografías, videos y textos, organizados en áreas que estructuraron el recorrido desde una mirada antropológica. El espectador se confrontó en una sala de arte donde no encontró los objetos que está acostumbrado a ver, y donde la noción de arte, como la de artista y autoría, se vio

¹⁷² *Ídem*

transgredida. Si bien todo lo que conformó y originó la exposición proviene de su experiencia real, la forma como lo presentó, la ficción museográfica dentro de los espacios institucionales, fue un montaje provisional pensado para problematizar las fronteras y mecanismos del campo cultural, particularmente la mirada hegemónica de las disciplinas académicas sobre las prácticas estéticas y vitales de un *otro*, distinto y pluriforme.

El propio Suazo explica cómo este tipo de coleccionismo, que podríamos llamar alternativo, paralelo, no oficial, "...donde la obra se transforma en contenedor de objetos de desechos, desprovistos de valor aurático."¹⁷³, no solo consiguió poner la atención en aquellas materias de la cotidianidad que permanecen al margen de nuestras escalas de valor (agua, enseres y desechos domésticos), sino que además tienen la potencialidad de develar una estructura de poder que es la del museo, su juicio de valor y ordenación, que es al final lo que en realidad le interesaba a los miembros del Grupo, y lo relevante para nosotros es que lo consiguieron asumiendo una "estrategia de automusealización".¹⁷⁴

Estrategias que surgieron en los años 60 cuando artistas como el belga Marcel Broodthaers (1924-1976) ideó todo un museo ficticio con varias secciones que responden a los diversos departamentos en que se divide un museo (*Musée de l'Art Moderne, Département des Aigles*, 1968), y que de hecho, llegó a mostrar dentro de la propia institución museística tomando piezas de sus colecciones que, en sentido contrario del Museo del Agua, eran cuestionadas como objetos artísticos.

¹⁷³ Félix Suazo, *Ob. Cit.*, s/p

¹⁷⁴ *Ídem*



Ilustración 56. David Palacios, *Desechos Reservados*, 1998



Ilustración 57. Juan Carlos Rodríguez y Maira "Cayita" Bello, vistas de *Mara Yanomami. Las fronteras del diálogo*, 2000

Mientras Juan Carlos Rodríguez ponía la mirada sobre las colecciones, Juan Nascimento (n. 1969) presentaba una individual en el Museo Alejandro Otero donde quiso llamar la atención sobre las políticas de exhibición y cómo éstas “...representan el discurso de todo un aparato de gerencia de la estética.”¹⁷⁵ Ya venía trabajando con diversos medios y soportes, interesado en los sistemas de recepción del arte y la cultura. En esta ocasión convirtió la sala 6 del MAO en un depósito abarrotado con todo el mobiliario expositivo de la institución, cuyo volumen sumado daba el total $27,58 m^3$, número con que tituló la exposición.

Ninguna pieza era obra del artista ni estaba allí con el fin de exhibir obra alguna, la acción de Nascimento consistió en su desplazamiento y reubicación desde los depósitos del museo hasta la sala de exposición: mesas, repisas y vitrinas, pedestales y bases se acumularon unos sobre otros, unos junto a otros, sin ningún criterio de ordenación o clasificación. Esto no solo reveló un aspecto del museo desde su interior, sino que obstaculizó la visión y problematizó el espacio museográfico, usualmente diseñado para el recorrido y la contemplación. Alteró también el orden de los elementos cuya función original es facilitar la muestra de otro objeto, perdiendo aquí su condición utilitaria para convertirse ellos mismos en objeto del recorrido y la exhibición, un recorrido cambiante pues a medida que se requería el mobiliario podía ser tomado para su uso en otras salas.

Además de subvertir el orden museográfico, fue una forma de mostrar al público la cara privada del museo, traspasar su límites y hurgar en su interior para desmitificar los mecanismos de distanciamiento del arte: “Están aquí involucradas la identidad y las políticas de montaje, la jerarquización de sus salas de exhibición, la estructura política y social de un

¹⁷⁵ Juan Nascimento en entrevista con Ana María Hernández, “Dos muestras destinadas a la reflexión estética en el Museo Alejandro Otero. Se le ven las costuras a las exposiciones”, *El Universal*, 10/03/00, p. 6/3.

museo. Es, además, antes que una crítica, un análisis institucional.”¹⁷⁶ Sin embargo, este ejercicio de descontextualización y acumulación se inserta en esa línea crítica de la institucionalidad del arte que busca develar la estructura de los espacios de exhibición y la contingencia de la percepción, como lo hiciera Michael Asher a finales de los 60, mediante el desplazamiento y la contraposición afuera/adentro mostró cómo las cosas son percibidas de forma distinta dependiendo de dónde se muestran.



Ilustración 58. Juan Nascimento, vistas de 25,58 m³, 2000

¹⁷⁶ Juan Nascimento en entrevista con Edgar Alfonso Sierra, “Historias ocultas. La política del museo en su mobiliario”, *El Nacional*, 10/03/2000, p. 5/C

En una operación similar a la de Nascimento pero sustentada en el vacío, Sigfredo Chacón (n.1950) confrontó al espectador con las paredes blancas de la sala de exposición en el Centro Cultural Corp-Banca. Sorprendentemente la única presencia en aquel espacio fueron los clavos perfectamente alineados para sostener sus pinturas que nunca llegaron. A primera vista aquello pudo parecer un problema de logística o de censura de la institución, pero en realidad se trató de un gesto contradictorio del propio artista, de *Autocensura*, como de hecho se tituló la propuesta.

La curaduría de Miguel Miguel en *Extrapictórico* (2008) reunió la obra de diez creadores venezolanos que trabajan en torno a los principios de la pintura, pero que también se cuestionan su carácter bidimensional y pictórico. Chacón, quien ya antes había incorporado la pared a la propia obra con la serie *Horror Vacui*, aprovechó el argumento para llevar al extremo esta operación, convirtiendo el propio espacio museográfico en el centro de su reflexión, ya no solo pictórica sino política y social, tal como señala el artista:

...yo siempre he tenido esa preocupación [del espacio abarrotado]. Me encanta una galería vacía. Por eso hice la instalación de los clavitos (...) En ese momento había una situación política de censura muy fuerte y yo decidí autocensurarme. Yo le mandé al instalador de la obra unas indicaciones donde decía que serían tantas obras de tanto por tanto. Le dije: “pon los clavos y yo traigo la obra después”. Él hizo su trabajo como lo hace siempre. Entonces le dije que no habría obra, que esa era la obra y todos se quedaron sorprendidos porque pensaban que era una mamadera de gallo. Bueno, esa era la sensación que yo quería producir con los marcos vacíos.¹⁷⁷

Pero más allá del sarcasmo y de su preferencia por el espacio impoluto, la idea aquí fue producir una contundente sensación de ausencia, de que faltaba algo. Si bien en sus obras de marcos vacíos la pintura recortada proporciona esa sensación, aquí traspasó ciertamente la bidimensionalidad del cuadro y postuló un nuevo soporte de creación: el propio espacio

¹⁷⁷ Sigfredo Chacón en conversación con Jesús Fuenmayor y Félix Suazo, “Después de la pintura pintada. Conversaciones con Sigfredo Chacón” en *Sigfredo Chacón. Do you copy?, s/p.*

museográfico. Que no es algo tan simple como una sala blanca, sino un lugar con sus connotaciones y convencionalismos, en tanto que allí se va a contemplar, a encontrarse con una materialidad visual. Es este espacio, despojado de obras, y la presunción de su existencia con la colocación de los clavos lo que corrobora y hace visible la ausencia.



Ilustración 59. Sigfredo Chacón, *Autocensura*, 2007

De manera que esta configuración, cuyo sentido original fue denunciar el deterioro de las libertades que afectan al periodismo nacional, así como a la libertad de pensamiento y creación en las instituciones culturales del Estado, también puso en evidencia la aparente neutralidad del cubo blanco de la galería/museo, pensado para no interferir visualmente pero sí conceptualmente, puesto que pudo construir sentido a partir de su solo señalamiento.

Como buen artista conceptual, con esta acción no solo exploró las posibilidades de la pintura sin pigmento, sin lienzo, ni marco, utilizando solo los principios museográficos y las imágenes fijas en nuestras mentes de espectadores, sino que también cuestionó la noción de autoría, del artista pintor, reduciendo su actividad al diseño de un ambiente que sería concretado por el museógrafo. Una reflexión sobre los medios, el plano bidimensional y el espacio social y cultural que ya había abordado al principio de su carrera con la propuesta de *El Autobús* (1971).

En un sentido distinto al de la crítica institucional, pero teniendo en mente la percepción de los espacios científicos, María Cristina Carbonell (n.1964) también experimentó con la automusealización en los años 90, interesada en la interrelación entre arte y ciencia, así como en la fugacidad de la vida, tema que indagó reinterpretando el género de la naturaleza muerta.

Durante una serie de viajes por el Orinoco realizó un registro fotográfico de las huellas que dejaban los animales en la arena. Producto de esos viajes comenzó a indagar en las expediciones naturalistas de siglo XIX cuyas descripciones hablaban de una naturaleza exuberante. Acudió al Departamento de Paleontología de la Universidad Simón Bolívar para identificar y conocer las especies de su registro y con esa información plasmó las huellas en mármol como testimonio perdurable de un tránsito efímero, tal como el de las especies en extinción.

Esa experiencia llamó su atención sobre el ambiente inerte y la fría “escenografía” de los laboratorios de taxonomía, donde el formol y las etiquetas ordenan y conservan en el tiempo centenares de especies despojándolas a su vez de toda emotividad y carga poética. Su participación en la II Bienal Barro de América fue la oportunidad para reproducir el silencio y la soledad, que como en un mausoleo, reina en estos ambientes científicos. En *Au revoir les enfants* (1995) utilizó dispositivos museográficos como mesas, vitrinas, estantes, iluminación y fichas técnicas para disponer una serie de fragmentos “fósiles” de barro cocido (hechos por ella misma a partir de su registro de aves y reptiles en extinción), presentados no como piezas escultóricas de valor artístico sino como puesta en escena para emular la meticulosa tarea de ordenación, clasificación y conservación del experto y de la institución científica.

Adiós niños, como se traduciría en español, no solo es una metáfora de la vida y la muerte sino un ejercicio de contradicción y una estrategia de usurpación que se produce al imitar el espacio del laboratorio científico y re-contextualizarlo en el espacio museístico, donde el público no puede considerar las piezas como auténticos fósiles ni como objetos artísticos. Un replanteamiento de los límites entre artista-creador y curador-museógrafo que volvió a proponer en la siguiente edición de la Bienal con *Urumaco* (1998), donde desdibujó los roles simulando una exhibición de museo de ciencias con material óseo y fósiles auténticos pertenecientes a la colección de la misma Universidad Simón Bolívar.

Como hemos podido ver, lo que hemos identificado como arte de instalación muchas veces parte de una conciencia de todo lo que implica la museografía, sus dispositivos y formatos, así como del contexto simbólico y discursivo de la sala de exposición; empleándolo estratégicamente de manera que altera su funcionamiento y sentido, o incluso desestabilizando la forma tradicional con la que nos confrontamos a la obra. De alguna manera se incorpora la estructura del museo o galería para completar el significado de la acción, o se asumen las estrategias de colección, catalogación y exhibición para construir una auto-musealización objetual e instalativa.



Ilustración 60. María Cristina Carbonell, *Au revoir les enfants*, 1995

4.4. Arquitecturas

A mediados de los 90 un grupo de estudiantes del Instituto Universitario de Artes Plásticas Armando Reverón se interesaba por trabajar en el entorno del mar. Su profesor para entonces, Luis Pérez Oramas, consiguió en préstamo temporal la Casa de los Ingleses, una construcción de finales de siglo XIX abandonada dentro del puerto de La Guaira. Allí trabajaron durante casi un año, en el cual Jorge Domínguez Dubuc desarrolló el proyecto que luego presentó como su trabajo de grado.

La idea inicial de Domínguez involucraba utilizar proyectores de video para introducir elementos del exterior de la casa en su interior, pero al no disponer de electricidad tuvo que replantearse la estrategia. Aprovechó la oscuridad del sótano y las ventanas del nivel intermedio para reproducir el principio de la cámara oscura: abrió unos diminutos agujeros entre el techo del sótano y el piso de arriba, colocó en el piso unos pequeños espejos que apuntaban hacia las ventanas y papel aluminio. En el sótano colgó horizontalmente tres soportes de cartón blanco donde se proyectaría la imagen y comenzó a graduar el tamaño del orificio hasta lograr reflejar el cielo, las nubes y la puesta del sol que ocurrían afuera, como una realidad bidimensional infinita y en continuo movimiento. Para terminar proyectó una cuarta imagen haciendo un orificio a la pared, una ventana directa a la actividad del puerto y al reflejo del agua. El espectador, después de esperar diez minutos en la oscuridad, podía ver las imágenes en tiempo real como si se tratara de un video o una ventana virtual.¹⁷⁸

El trabajo se tituló *Exversión* (1996), relativo a invertir algo volviéndolo del revés, en este caso introducir al espacio interior un fragmento de la realidad exterior en tiempo real, y

¹⁷⁸ Comunicación con Jorge Domínguez Dubuc vía correo electrónico, 16/02/2015.

por lo tanto cambiante, en la medida que lo es la realidad afuera. Se trató de un ejercicio de representación del paisaje en el espacio tridimensional valiéndose de la arquitectura de la casa, una representación que convencionalmente vemos en el museo-galería como un instante congelado y colgado de la pared, aquí aparece como una imagen viva a nuestro alrededor.



Ilustración 61. Jorge Domínguez Dubuc, *Exversión*, 1996

Esa cualidad etérea y cambiante también se hizo vigente en la primera instalación de *Ii010* de Magdalena Fernández. Nuevamente utilizó la luz para intervenir el espacio con formas abstractas, pero esta vez el recurso principal fue la propia arquitectura del lugar. Una sala en la residencia del embajador de Francia en Caracas fue el sitio de la obra y la propia obra, así que además de ser una instalación de sitio específico es arquitectural en tanto las

formas y las paredes constituyen el soporte y la materia de la acción de Fernández, completada por el espectador y su presencia en el lugar.

La sala vacía, con piso de mármol y paredes blancas, tiene en todo el ámbito una serie de puertas que dan al jardín, cada una con rejas muy elaboradas con elementos decorativos abstractos. Usando reflectores y motores la artista iluminó la sala desde afuera, de manera que las sombras generadas por las rejas al interior del lugar dibujan diseños cambiantes y móviles sobre el techo, las paredes y el propio espectador; al tiempo que el entramado de líneas sinuosas tuvo su contraparte en las vetas del mármol gris del piso.

Fue una intervención muy leve y sutil, como casi todo su trabajo, pero capaz de construir una nueva arquitectura interior, como una *Reticulárea* inmaterial sobre las cabezas de los asistentes, es un dibujo sin papel y sin líneas materiales, que no solo ocupa el espacio arquitectónico sino que depende formal y significativamente de él.



Ilustración 62. Magdalena Fernández, *1i2010*, 2010

En 2008 Carla Arocha (n.1961) y Stéphane Schraenen (n.1971) presentaron su primera individual en Caracas. *Hier Waak Ik (Hay vigilancia)* se inauguró en los espacios de Periférico Caracas/Arte Contemporáneo y muchas de las piezas que mostraron se basaban en la condición de la mirada a través del enrejado, condición que ya forma parte de la vida de los venezolanos y que modifica y determina nuestra percepción, no solo por la fragmentación y la interferencia que produce este elemento arquitectónico, sino por los límites que establece.

Arocha ha desarrollado su carrera entre Estados Unidos y Europa, no obstante mantiene un vínculo conceptual y laboral con su país de nacimiento. Desde 2006 trabaja a dúo con Schraenen y juntos vienen elaborando una reflexión en torno a la mirada, socavando la posición de dominio del espectador sobre el objeto que mira. Para ello utilizan materiales transparentes y reflectantes que disponen deliberadamente en el espacio. Puesto que su interés se centra en las condiciones de percepción, se manejan en la tradición abstracto-constructiva, utilizando tramas y patrones geométricos que sin embargo hacen referencia a una la realidad concreta, como es el caso de *Mansion Gates*:

...mediante una reja de espejo -otro impenetrable- cierran un espacio de extremo a extremo y en el fondo, se encuentra un espejo adosado a una pared que refleja cinéticamente tanto el enrejado de espejo como nuestra propia imagen que, por supuesto, vemos entramada. (...) El espejo -reja o tejido espejeante- funciona aquí como un tamiz que por un lado nos impide la visión total e integradora de un espacio (o una situación creada con nuestra presencia) pero a la vez es reflejo fragmentado de nosotros mismos, espectadores-mirones de este ámbito creado.¹⁷⁹

Mientras la reja –con 2.5 metros de alto por 5.7 de ancho– creó un nuevo ambiente negado para el espectador, la superficie reflectante lo introdujo en el espacio y en la propia materialidad de la obra, como señala Marjorie Delgado:

Una obra como Mansión Gates, especialmente hecha para esa sala de exposición, también da cuenta de la contradictoria relación entre penetrable e impenetrable. Quizá es ambas

¹⁷⁹ Susana Benko, "Carla Arocha y Stephane Schraenen. Periférico Caracas/Arte Contemporáneo", *ArtNexus*, nro. 73, p. 97

cosas a la vez. Es impenetrable con el cuerpo, pero totalmente penetrable con la mirada y con el pensamiento.¹⁸⁰

Los espejos han sido un medio para incorporar al espectador, el espacio y la experiencia a la obra de arte, desde que lo utilizaran Heinz Mack para sus esculturas lumínicas, Robert Morris en los cubos reflectantes, o Dan Graham en pabellones que confrontan al espectador consigo mismo y el entorno. El reflejo abre un margen para la constante transformación, ya no se trata de un objeto estable y cerrado sino de una situación que se modifica y completa con la presencia del espectador. Contemplar se vuelve algo participativo y activo que abre infinitas posibilidades a la interpretación, tantas como espectadores. Se trata, como señalan los artistas, de una obra abierta al cambio y a la experiencia individual:

...las obras están cargadas, pero en presencia del espectador y en el ambiente en que se presentan, no es la obra la que es alterada sino la imagen y el entorno de aquel que tiene la capacidad de vivir la experiencia.¹⁸¹

En *Mansion Gates* el espectador merodea frente a un espacio negado pero que debido a la yuxtaposición de espejos es un merodeo frente a su propia imagen ahora multiplicada y fragmentada. Él mismo encarna esa fragmentariedad y recibe una versión modificada de la realidad, que en vez de ser reflejo del mundo se convierte en una suerte de laberinto visual desorientador. De esta manera la obra juega con nuestra percepción y las premisas con que explicamos el mundo, lo hace a partir de la interrelación corporal y sensorial que inauguró la estética minimalista, que no contiene ningún discurso ni intenta llegar a determinada conclusión, solo quiere llamar la atención sobre nuestro conocimiento y relación con el entorno.

¹⁸⁰ Marjorie Delgado, "Hay vigilancia en los Galpones", *El Nacional*, 15 de noviembre de 2008, p. 6/C

¹⁸¹ Ana María Khan, "Carla Arocha y Stéphane Schraenen. Merodeadores", *Complot Magazine*, marzo 2009, p.93.

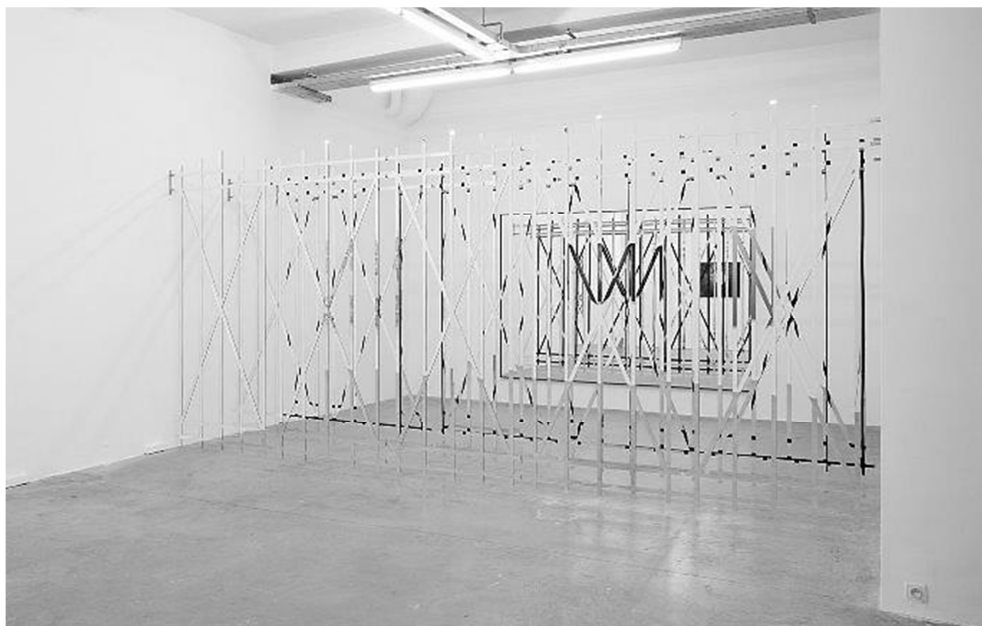


Ilustración 63. Carla Arocha y Stéphane Schraenen, *Mansion Gates*, 2008

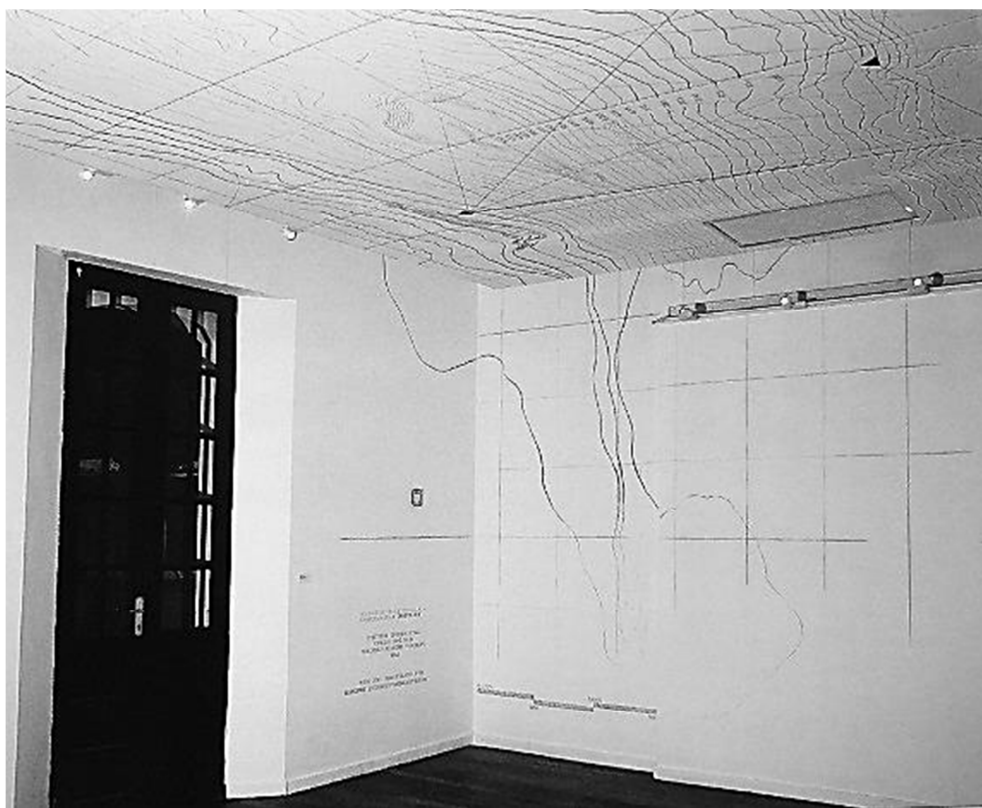


Ilustración 64. Carola Bravo, *Cerrotopolografía*, 1997

En 1997 Carola Bravo (n.1961) participó en la V Bienal Nacional de Arte de Guayana con la instalación *Cerrotopoboligrafía I*, basada en el dibujo topográfico y las escalas arquitectónicas. Trabajó en una sala del Instituto de Cultura del Orinoco, donde utilizó el techo y las paredes como si se tratara de papel en blanco. Primero trazó una cuadrícula para luego dibujar a escala la topografía del cerro Bolívar, una importante mina de explotación de hierro. Las líneas negras se prolongaron en la superficie con la ondulación y sinuosidad que describen el terreno, aportando cierta textura y volumen visual a las paredes.

Pero lo significativo desde el punto de vista de la instalación fue que trabajó directamente sobre el espacio arquitectónico, invirtiendo la forma convencional en que se miran los mapas y la propia obra de arte: desde una posición de dominio de la mirada centrada del espectador hasta una de descentramiento; llevando la representación del territorio (la cartografía) de lo bidimensional a la dimensión del paisaje: que se encuentra a nuestro alrededor, sobre y bajo nuestra mirada.

Este aprovechamiento de la superficie arquitectónica para dislocar la mirada del espectador continuó en su individual en el Celarg (2001), que se tituló “Cartografías imprecisas”. Incorporó el vacío tridimensional y las características de la sala en una obra como *Territorio graficado*, donde al complejo trazado sobre las paredes blancas se le sumaron líneas que atravesaban el espacio del espectador mediante guayas de acero ancladas al piso y las paredes. Mientras que utilizando pintura acrílica intervino el piso de la sala, cuya cuadrícula de baldosas y vetas de la piedra le sirvieron de trasfondo y se integraron a su dibujo. De manera que el espectador se encontró compartiendo no solo el espacio expositivo, sino el territorio de la obra, tanto el que ocupaba como el que dibujaba, estableciendo relaciones entre ambos tal como señala Rafael Castillo Zapata:

Las instalaciones de Carola Bravo, sus cartografías imprecisas, se nutren de todas las posibilidades de la representación espacial. Proponen al que las experimenta recorriéndolas, contemplándolas, penetrándolas, pensar su propio estar situado, su propio estar orientado, su propia relación con el espacio y con su cuerpo;...¹⁸²

Otra propuesta interesante por sus relaciones con la arquitectura fue la que participó en “Mutaciones en el espacio” (2004), un proyecto expositivo de Rolando J. Carmona pensado para tomar los espacios de la antigua Gobernación de Miranda, una edificación de principios de siglo XX que se encontraba abandonada desde 1996 y que hoy alberga el Museo de Miranda. Por tratarse de una institución en proceso que no nacía a partir de una colección, el curador decidió que el primer patrimonio sería el propio edificio y lo propuso como “laboratorio creativo”. Invitó a 17 artistas de diversas disciplinas para que cada uno tomara una habitación y reflexionara sobre el espacio físico y simbólico de ese edificio.¹⁸³

Carola Bravo llevó carboncillo y grafito para dibujar un *Mapa de la memoria*. Debido al deterioro de la edificación aquel territorio distaba mucho de ser el cubo blanco de la galería o museo, más bien tenía su propia topografía originada tras muchos años de abandono en los cuales los agentes naturales habían hecho su efecto: grietas, manchas de humedad y capas de pintura constituían, como en el discurso de Alberto Asprino, la memoria del espacio. Como la intención era trabajar en torno al lugar y lo que este mismo proveía, la artista trazó las líneas alrededor de los defectos e imperfecciones de la superficie, que como hitos en el terreno fueron incorporados al dibujo para hacer una cartografía de la irregularidad:

El resultado son mapas imaginarios que nos envuelven entre sus redes de conexiones compuestos de varios discursos, el arquitectónico, el geográfico el poético y la memoria donde la realidad se convierte en un modelo "dislocado", que por consiguiente, es un modelo "impreciso" de la realidad.¹⁸⁴

¹⁸² Rafael Castillo Zapata, texto crítico para la exposición en el Celarg. Tomado de la web www.carolabravo.com

¹⁸³ Comunicación Rolando J. Carmona vía correo electrónico, 16/03/2015

¹⁸⁴ Declaración de la artista, s/f. Tomado de su página web www.carolabravo.com



Ilustración 65. Carola Bravo, *Territorio Graficado*, 2001



Ilustración 66. Carola Bravo, *Mapa de la memoria*, 2004

Bernardita Rakos también ha llevado el dibujo a la escala arquitectónica, en su caso, para recrear territorios de lo doméstico y lo íntimo, dotando el espacio con los elementos utilitarios que acondicionan nuestros espacios de vida. Desde que cursaba sus estudios en el Instituto Armando Reverón, comenzó a experimentar con la gráfica llevada a los objetos y al espacio tridimensional.

Para su participación en el XI Premio Eugenio Mendoza (2003) utilizó cinta plástica, calcomanía y pintura para las superficies de una sala, donde reprodujo con bastante detalle y a escala real todo el mobiliario y objetos que podrían encontrarse en un dormitorio: cama y mesitas auxiliares, cuadros y lámparas, sillas, gaveteros, escaparates, un teléfono, espejo y floreros. A pesar de lo plano del dibujo, le otorgó volumen a ciertos elementos utilizando varillas de madera para hacer ver una gaveta abierta o las patas de una silla. Sobre el piso también recreó una alfombra y un juego de mesa que se proyectaba como una sombra sobre las paredes y el propio techo de la habitación logrando darle solidez a los objetos.

Para el año 2009 ya se había hecho merecedora del primer premio en el VII Salón Pirelli de Jóvenes Artistas con su serie inspirada en las letras del bolero caribeño. Ese año llevó su colorido repertorio visual de estampados, flores y corazones –ahora más cáustico por la representación del cuchillo y el corazón humano– al pabellón de Venezuela en la 53 Bial International de Arte de Venecia.

La instalación se tituló como la trágica letra del bolero *Amor gitano*: “Toma este puñal, ábreme las venas, quiero desangrarme hasta que me muera...”, allí volvió a dibujar a escala real con vinyl negro diferentes enseres de la casa: la cocina y sus gabinetes, sillones y mesas del estar. Incluso incorporó a su paisaje doméstico las formas del pabellón diseñado por Carlos

Scarpa, continuando con vinil las líneas de las características ventanas superiores y de los árboles que veríamos afuera si éstas continuaran hasta el piso. Esta vez podía leerse la letra del bolero escrita en las propias líneas que dibujan los objetos. Al igual que en el dormitorio de la Sala Mendoza, una mesa y su silla irrumpen como una sombra el dibujo con su estampado de cuchillos y corazones sobre fondo rojo.

A partir de líneas monocromáticas sobre el plano interviene todo el espacio arquitectónico dotando al lugar de superficies virtualmente funcionales, que transforman un espacio tradicionalmente para la percepción frontal y pasiva en un entorno para estar/habitar, rodeado de una realidad sugerida que se reconstruye en nuestras propias referencias de un lugar tan común y personal a todos como el dormitorio, la cocina, el comedor. Pero así como transformó la percepción habitual del espacio museo, su interpretación inmaterial de los objetos logra también redefinir nuestra relación sobre estos lugares íntimos, propiciando una nueva y más atenta mirada del paisaje doméstico, de sus formas y presencia.

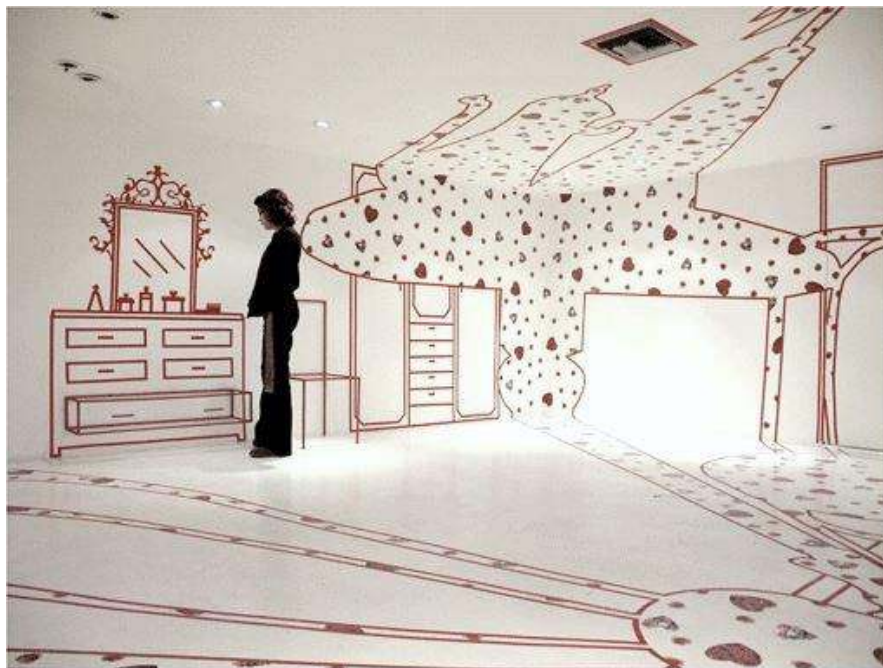
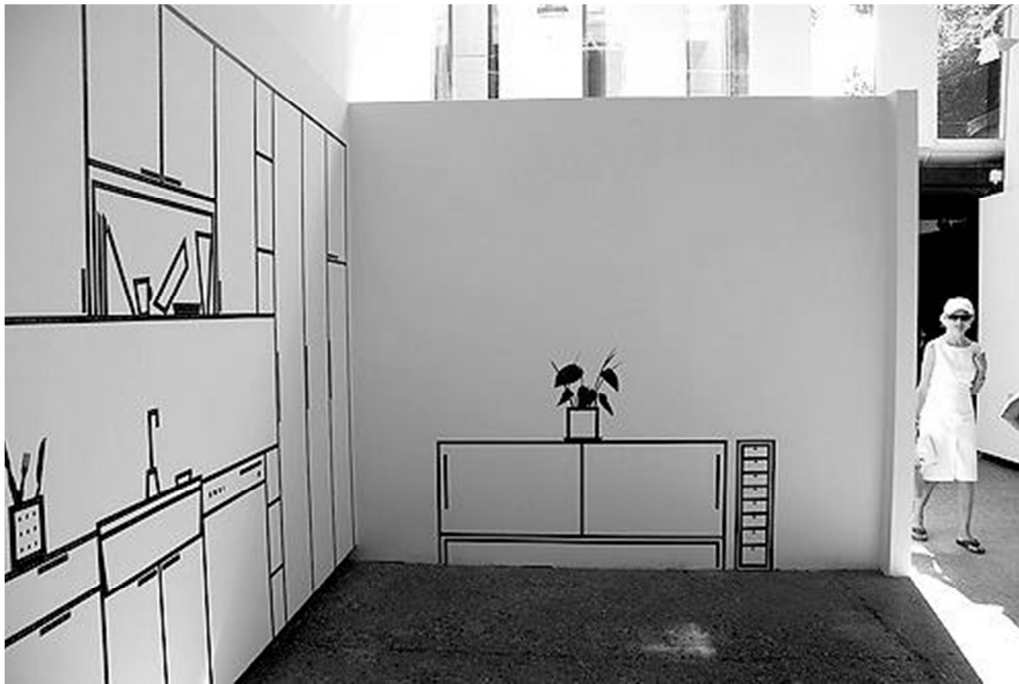
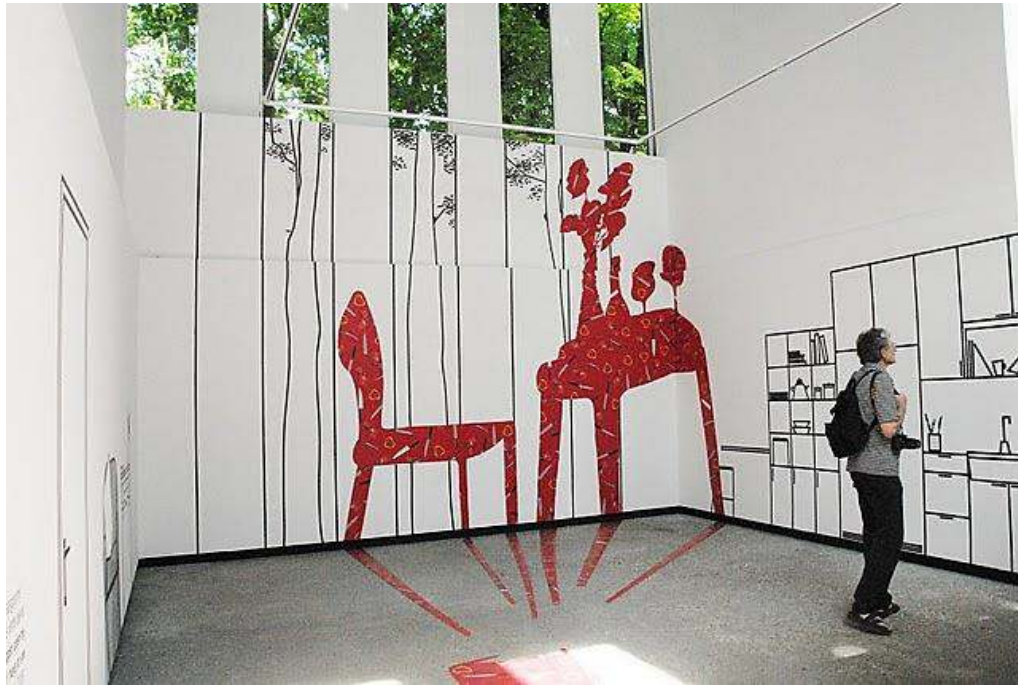


Ilustración 67. Bernardita Rakos, *Dormitorio*, 2003



Ilustraciones 68 y 69. Bernardita Rakos, vistas de *Toma este puñal, ábreme las venas, quiero desangrarme hasta que me muera, no quiero la vida si es de verte ajeno, pues sin tu cariño no vale la pena*, 2009

Conclusiones: Apuntes sobre la instalación en el devenir del siglo XXI

Una aproximación al arte de instalación en el contexto contemporáneo nacional implicaba despejar una primera y fundamental interrogante: su propia esencia. La cuestión del uso indiscriminado del término y sus multiplicidad de connotaciones hacían que un estudio panorámico como el que nos proponíamos fuera prácticamente imposible debido a la amplitud que podría alcanzar la investigación si asumíamos como instalación todo aquello que fuera descrito o catalogado como tal.

En ese sentido, revisar las invenciones del arte del siglo XX que los expertos han considerado como sus antecedentes nos dio una idea de los intereses que persigue, los dogmas que cuestiona y las estrategias de que se vale para representar; y desde allí poder entender y a su vez interpretar esas aspiraciones en la obra de algunos artistas venezolanos. Al mismo tiempo, esa revisión es útil para ubicar las propuestas que conforman nuestro panorama en el contexto del arte internacional y del origen de la instalación como forma de arte diferenciada.

En vez de intentar establecer parámetros simplistas en torno a qué o cómo es una instalación, la teoría de la complejidad asumida como paradigma para interpretar los fenómenos como vinculados e interdependientes entre sí, nos permitió comprender nuestro objeto de estudio como algo que, en medio de su heterogeneidad y diferencia, puede ser la expresión de un mismo lenguaje. Que aquello que cada artista produce motivado por determinados y personales intereses formales e intelectuales, utilizando ciertos recursos de maneras distintas, puede verse hoy en conjunto, comprendido como una forma de proponer arte que tiene estrategias en común que van más allá de una disposición de objetos en el espacio museográfico.

El arte de instalación puede entonces ser muchas cosas, pero en general se trata de una obra que aspira desplegar su sentido pleno en el espacio de exposición, y por ende supera la condición de objeto autocontenido y cerrado para alcanzar la complejidad del entorno, que en ocasiones incorpora al propio espectador. Para lo cual muchas veces se apropia de las formas y/o connotaciones del sitio, y desde allí construye nuevas realidades, que por lo tanto han de ser experimentadas (en el espacio-tiempo del espectador, que es el mismo de la obra). En su intento por establecer esa “situación de percepción” puede recurrir a una o muchas fuentes más allá de lo visual (del cine al teatro, a la arquitectura, la ambientación, a la propia museografía o los recursos plásticos tradicionales llevados a nuevas escalas), pero siempre conformando una totalidad.

El surgimiento en los años 90 y primera década del 2000 de una teoría e historiografía del arte de instalación¹⁸⁵ hizo posible mirar en retrospectiva en nuestro propio contexto e insertar en su camino hitos como las *Nubes acústicas* de Alexander Calder, la transdisciplinariedad del Techo de la Ballena y de eventos como *Imagen de Caracas*, así como las instancias a la participación de propuestas como el *Penetrable*, la *Reticulárea* o la *Sala Diamante*. Manifestaciones que desde diferentes estéticas y búsquedas señalaron líneas de investigación que llegan hasta el arte de nuestro tiempo.

Sobre todo si pensamos en el parentesco de instalaciones como *La piedra canta, el niño duerme* con el *Penetrable* de Soto, o incluso más lejos, con gestos como el de Duchamp en *Mile of String*. O el sugestivo dibujo/tejido que logró Magdalena Fernández en *Ii010* en

¹⁸⁵ *Installation Art* de Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley y Michael Petry, 1994; *From Margin to Center: the Spaces of Installation Art* de Julie Reiss, 1999; *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art* de Erika Suderburg, 2000; *La instalación, tácticas y reveses* de Jacqueline Goldberg, 2002; *Understanding Installation Art, from Duchamp to Holzer* de Mark Rosenthal, 2003; *Installation Art, a Critical History* de Claire Bishop, 2005.

relación con la obra casi inmaterial de Gego, y hasta con los diseños de luz de Zero en *Light Room (Homenaje a Fontana)*.

El bar de luz y color de Eduardo Molina bien podría insertarse en las búsquedas de los artistas de GRAV por activar al espectador mediante una experiencia lúdica, que sustituya la obra de arte por una situación en evolución. El uso de espejos para crear espacios arquitectónicos en *Mansion gates*, donde se multiplica y fragmenta el espectador puede verse como una versión figurativa y urbana de los espacios infinitos de Domingo Álvarez, o de los cubos de Robert Morris. Igualmente, es inevitable pensar el uso de la imagen de gran formato y alta definición de *Titanes de Hielo* en sintonía con el posicionamiento de la imagen cinematográfica en el espacio, que propiciaba el desplazamiento libre del espectador, en *Imagen de Caracas*.

Salvando las distancias, también se puede encontrar una afinidad entre el señalamiento del espacio vacío de arte en *Autocensura* y el gesto de Klein en *Le vide*. O en la perturbadora experiencia de la locura que Téllez trasladó hasta el espacio del museo y la actitud de Contra maestre al someter al público del arte a la putrefacción de vísceras y sangre. Las prácticas de recolección y acumulación en *Mar de fondo* admiten un vínculo con la forma de vivir y crear de Reverón en Macuto o de Arman en París. Al igual que ejercicios como *Au revoir les enfants* o la *Casa Museo del Agua* repiten los intentos de artistas como Marcel Broodthaers a finales de los 60 por apropiarse de las estrategias institucionales de preservación y legitimación.

El arte de instalación contemporáneo en Venezuela, según nuestro panorama, explora desde distintas visiones y poéticas personales cuestiones que van desde la ecología y la

relación del hombre con la naturaleza, el imaginario ancestral de las culturas aborígenes, el legado del movimiento moderno y su vigencia, la memoria personal y colectiva contenida en el lugar y los objetos, los espacios de lo doméstico como territorios de lo afectivo y lo ritual, las cuestiones de la percepción y hasta el propio campo del arte y sus mecanismos de legitimación y deslegitimación. Y frecuentemente lo hace reinterpretando de una u otra forma los gestos de los más experimentales artistas del siglo XX o transitando los caminos que abrieron para las artes visuales los agitados años 60.

En este periodo de 15 años tuvieron lugar en el país exposiciones y eventos significativos en cuanto al uso del espacio, a la concepción de obra de arte, de cómo se presenta y se accede a la experiencia estética que fomentaron nuevas formas de la visualidad y de creación en el espacio de exhibición. Precisamente en 1995 el Museo de Bellas Artes inauguró una muestra que hoy consideramos emblemática en el panorama del arte de instalación en Venezuela, tanto por el esfuerzo curatorial como editorial. “Intervenciones en el espacio” fue una iniciativa de María Elena Ramos, quien estando al frente de esa institución reconoció la necesidad de reflexionar sobre los lenguajes del arte contemporáneo así como de los privilegiados espacios del museo. La exposición contó con la participación de 11 reconocidos artistas internacionales cuya obra se caracteriza por un interés en el espacio y la arquitectura como fuente de sentido. Cada uno trabajó con un área del edificio (las rampas, el jardín, la sala experimental, la fachada, la terraza, entre otras) teniendo en cuenta su especificidad. Algunas de ellas todavía pueden verse en el MBA, como la pintura mural de Ernst Caramelle, los textos en neón de Joseph Kosuth o el pabellón de Dan Graham.

Que el museo con más tradición y peso del país dedicara considerables recursos, investigara e incorporara a su colección obras pensadas para el espacio arquitectónico, algunas

de ellas permanentes, no solo representó un significativo reconocimiento y afirmación a este tipo de obra sino que también ha debido ser influyente en el desarrollo del tema en los siguientes años, despertando el interés de otros investigadores, artistas y público.

Después se llevaron a cabo otras curadurías como “La invención de la continuidad” (1997) en la Galería de Arte Nacional, que ocupó también todas las salas y donde Luis Enrique Pérez Oramas y Ariel Jiménez intentaron trazar líneas de continuidad entre nuestro arte contemporáneo y las “tradiciones” o “relatos” que lo insertan en el devenir del arte occidental, tanto como en las cuestiones locales que lo definen.¹⁸⁶ Ellos seleccionaron las propuestas de jóvenes artistas que consideraron más maduras, entre ellas algunas de las instalaciones más emblemáticas de los 90, como *Verde por fuera, rojo por dentro* de Meyer Vaisman, *Archivología #2* de Alí González, *Sin título* (tauromaquia) de José Gabriel Fernández, y las pusieron a dialogar con sus predecesores de la modernidad venezolana, pero especialmente con aquellos que estaban, en los años 70, dando una mayor valoración al cuerpo, a lo efímero y la acción artística. Esta lectura reveló los referentes inmediatos del arte de instalación de los años 90, le dio un contexto y una línea de ascendencia a partir de los propios hitos del arte venezolano.

Al año siguiente Jesús Fuenmayor organizó “El casco de acero. Arte de instalación” en Espacios Unión. La muestra surgió con el interés de ofrecer visiones sobre las distintas maneras en que los artistas venezolanos contemporáneos experimentan con los lenguajes y prácticas artísticas.¹⁸⁷ Y confrontó la obra de jóvenes trabajando con el espacio físico, ideológico y cultural, entre ellos José Gabriel Fernández, Diana López, Carlos Julio Molina y

¹⁸⁶ Ariel Jiménez, “Tradición y ruptura” en *La invención de la continuidad*, p. 27

¹⁸⁷ Vilma Ramia, “Presentación” en *El casco de acero, arte de instalación*, s/p

Javier Téllez, con experiencias nacionales de los años 60 y 70 que se consideran de ruptura, incluyendo las expresiones del Techo de La Ballena (que fueron dejadas de lado por la curaduría de Pérez Oramas y Jiménez), por su capacidad para incorporar lo visual con lo literario y darle un gran valor conceptual a sus acciones, también el *Impenetrable* (1972) de Eugenio Espinoza y la reconstrucción de una videoinstalación de Claudio Perna, *Urbano-Rural* (1976).

Otras exposiciones temáticas fueron “Pensando espacios” (2006), en la sala 6 de la Galería de Arte Nacional e “Instalaciones. Arte Latinoamericano” (2009) en la sala 12 del Museo de Bellas Artes de Caracas, ambas con obras de la Colección Fundación Museos Nacionales donde figuran los nombres de Luis Camnitzer, María Fernanda Cardoso, Ali González, Nan González, Juan Pablo Langlois, Oscar León Jiménez, Roberto Obregón, Antonieta Sosa, Pedro Terán, Clorindo Testa, Tunga y Sandra Vivas.

También hay que mencionar algunas políticas culturales que fueron favorables a formas de arte como la instalación, fomentando su inclusión en los museos y a la vez su práctica, puesto que encontraron aceptación por parte de la institucionalidad. Entre 1994 y 1999 Tahía Rivero asumió la dirección del Museo Alejandro Otero y su gestión se concentró, entre otras cosas, en redefinir el perfil de la institución. Por una parte, ampliar el acervo relativo a Alejandro Otero y por otra, orientar sus esfuerzos hacia la exhibición, investigación y difusión del arte contemporáneo nacional y latinoamericano. Esto significó la apertura de nuevos espacios para las expresiones artísticas más actuales y heterogéneas, entre ellas la instalación. La sala 6 se destinó como un laboratorio experimental, abierto a proyectos expositivos poco convencionales, se acogieron propuestas de creación *in situ* o basadas en investigaciones muy específicas de artistas jóvenes.

También en 1995 Caracas contó con un nuevo espacio expositivo, esta vez al oeste de la ciudad, que fue el Museo Jacobo Borges, cuyo perfil institucional era lo bastante amplio como para mostrar todo tipo de exposiciones pero con un objetivo primordial: dialogar con la comunidad, sus necesidades y circunstancias. En ese marco se organizaron muestras como “Cuarta Pared” (1996), “Caballo de Troya” (1998) o “Ambulantes” (2006), que estimularon a artistas trabajando con diversos lenguajes a vincularse y realizar obras pensadas para incorporar el museo y el entorno de Catia. Gracias a estas curadurías visitaron el país artistas reconocidos internacionalmente en la instalación, como Alfredo Jaar, Félix González-Torres y David Lamelas.

Los salones y confrontaciones nacionales como el Salón Arturo Michelena, el Salón de Arte Aragua, el Premio Eugenio Mendoza o la Bienal Nacional de Guayana comenzaron en los años 90 a revisar sus bases y normativas en función de adaptarse a los cambios que el arte contemporáneo estaba planteando. Las condiciones respecto a medios de expresión y formatos debían ser más libres para dar cabida a lo híbrido, a lo múltiple, a propuestas que ya no respondían a los términos tradicionales de pintura, escultura y dibujo.

Hay que destacar el Premio Eugenio Mendoza, que para 1996 arribó a su octava edición y cuya creación se remonta a la colectiva *11 tipos* que realizara la Sala Mendoza en los años 70 precisamente para estimular el arte emergente. En 1981, con la gestión de Römer se convirtió en Premio, destinado a artistas no mayores de 40 años, y bajo la dirección de Ariel Jiménez (1989-97) se le dio cabida a un gran número de manifestaciones cuya categorización en términos de técnicas era problemática.¹⁸⁸ Hasta 2003 se confrontaron cada dos años algunos

¹⁸⁸ Ariel Jiménez, “Dirigir la Sala Mendoza, 1989-1997” en *Sala Mendoza, 1945-2001. 45 años de historia del arte contemporáneo en Venezuela*, p. 270

de los artistas más prometedores de las nuevas generaciones, muchos de ellos con proyectos que incorporaban el espacio o al propio espectador dentro de la obra, como fue el caso de *Licantropía* de Javier Téllez, que ganó el Premio en 1998 con la reconstrucción de una habitación/jaula para aislar a los diagnosticados con este trastorno que los hace comportarse como lobos. Sin embargo, pasaron diez años antes que el evento fuera retomado, para presentar su onceava edición en 2013.

En paralelo, el Salón Pirelli de Jóvenes Artistas creado en 1993 representó el espacio por excelencia para las propuestas más experimentales. Los amplios espacios del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas y el patrocinio de la empresa privada contribuyeron también a que algunos artistas jóvenes asumieran el reto de dirigirse más directamente al espectador, invitándolo a asomarse, entrar o desplazarse; como fue el caso de Claudia Capriles con *Cuarto* (1997), Mariana Rondón con *Y yo que la quise tanto* (2000), o Luis Salazar con *Un mundo perfecto* (2003). Hasta 2008 se realizaron siete ediciones del Salón Pirelli.

La Bienal Nacional de Arte de Guayana, fundada en 1987, también venía renovando sus estatutos y ampliando su alcance más allá de la región, valorando propuestas que expanden el campo visual valiéndose de estrategias y medios heterogéneos. La incorporación de nuevos espacios a partir de la tercera edición estimuló la creación de numerosos proyectos de sitio específico e instalaciones para el entorno urbano, una estrategia que le dio vigencia al evento a la vez que establecía un vínculo significativo entre la producción artística y la región.¹⁸⁹ Tanto la monumentalidad de la geografía como la dimensión histórica de su pasado colonial abrieron múltiples posibilidades espaciales y de sentido para los artistas, quienes trabajaron a cielo

¹⁸⁹ Gabriela Rangel, "Bienal de Guayana, del salón nacional a la región globalizada" en *V Bienal Nacional de Arte de Guayana. Al sur del paralelo 8*, p. 9

abierto o en edificios como la Iglesia de Las Siervas, la Catedral Metropolitana, la casa del Congreso de Angostura, así como en las calles y ruinas del casco histórico de Ciudad Bolívar.

Otro evento significativo para el arte de instalación fue la creación en 1992 de la Bienal Internacional Barro de América por parte del curador y crítico Roberto Guevara (1934-1998). Surgió como una iniciativa por reconectar al ser humano con su esencia original utilizando la tierra como soporte o como metáfora de la creación, en tiempos en que la tecnología, los materiales sintéticos y métodos industriales dominan buena parte de la plástica contemporánea. Pero lo importante es que representó una importante apertura de espacios y de apoyo para mostrar obra de gran escala, que en algunos casos alcanzó el carácter de entorno.

Con la participación de artistas del todo el continente y la disposición de los espacios del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas como sede principal, además del Centro de Bellas Artes de Maracaibo Lía Bermúdez y el Memorial de América Latina en São Paulo, la Bienal llegó a ser una referencia internacional capaz de dar cabida a proyectos de gran envergadura asociados con el *land art* y la escultura *posminimal*, cuya forma y materialidad se expandió a niveles difíciles de categorizar, pero sobre todo perdiendo su unidad y autocontención. Muchas de las propuestas debieron ser materializadas en el propio espacio del museo, donde se conformaron talleres para los artistas asistidos por estudiantes de artes plásticas. En 2005 se realizó la quinta y última edición hasta la fecha.

Por otra parte, hay que considerar que a mediados de los 90 egresaba la primera promoción del Instituto Universitario de Estudios Superiores de Artes Plásticas Armando Reverón. Nuevas generaciones de artistas se formaron en sus talleres aprendiendo de diversas disciplinas, lo cual debe haber contribuido a que muchos jóvenes experimentaran con diversos

recursos y medios llevados al espacio y a la escala corporal. Algunos de los artistas que iniciaron el arte conceptual, el *performance* y los medios mixtos en Venezuela como Antonieta Sosa, Pedro Terán y Nan González –cuya forma de trabajar concibe el cuerpo, el espacio y la materia como algo no separado– comenzaron una labor docente en instituciones como el IUESAPAR, la Escuela Cristóbal Rojas o el Taller Metropolitano de Arte. Ellos también contribuyeron a formar a las nuevas generaciones y sin duda los estimularon a trasladar sus experiencias individuales en medios como la gráfica, el dibujo, la pintura, el video, al espacio habitable y la experiencia corporal.

A los pioneros del arte conceptual y a la generación que consolidó la instalación en Venezuela en los 90 se le suman ahora nuevos nombres como el de David Palacios, Luis Salazar, Juan José Olavarría, Juan Carlos Rodríguez, Eduardo Molina, Jorge Domínguez Dubuc, Carla Arocha, Alexandra Meijer-Werner, Jaime Gili, Bernardita Rakos, Lenin Ovalles, Nayarí Castillo, Emilio Narciso, artistas nacidos en los años 70 y/o finales de los 60.

Nuestra investigación sugiere que el auge de la instalación al llegar los años 90 continuó por el resto de la década y los primeros años de la siguiente. Proyectos como el pabellón psiquiátrico de Téllez, que pasó a formar parte de la colección del MBA, el Premio Mendoza otorgado a la obra *Licantropía* y la enorme convocatoria de eventos como Barro de América y Salón Pirelli lo confirman. También las nuevas tecnologías en medios audiovisuales han posibilitado mayores ambiciones a la hora de intervenir el espacio de exposición.

Sin embargo, la paralización de muchos de estos eventos y la disminución de proyectos expositivos individuales en los museos (que son los más propicios para que los artistas

desarrollen instalaciones debido a que disponen de amplios espacios) ha hecho que, al menos en las instituciones museísticas la presencia de la instalación (tal como lo hemos descrito aquí) sea menor tras el primer lustro del siglo XXI. También es posible que la instalación después de los 90 haya dejado de ser una “moda”, como observaron algunos críticos, y sea ahora una expresión más específica de unos pocos artistas cuyo lenguaje se desarrolla en el espacio tridimensional y arquitectónico.

Lo cierto es que en los últimos cinco años el papel de los museos nacionales como ventanas al quehacer artístico nacional se ha venido diluyendo. Su natural rol protagónico fue asumido por espacios alternativos, iniciativas privadas, de la mano de artistas, curadores y galeristas. Surgieron nuevos centros culturales como el de la Fundación Chacao, cuya Sala Experimental y espacio de investigación visual La Caja, han albergado propuestas interdisciplinarias desde 2004. O el versátil espacio de Periférico Caracas en el Centro de Arte Los Galpones ha dado cabida a proyectos de carácter ambiental y de creación *in situ* desde 2006.

Pero además de los museos y salas de exposición, hemos visto como ámbitos menos institucionales han brindado un contexto ideal para una forma de arte que quiere ser ella misma un lugar de la mirada y de la experiencia: iglesias, jardines, casas habitadas y abandonadas, edificaciones coloniales, fábricas, un antiguo matadero, un terreno ocupado por escombros, han sido algunos de los escenarios que los artistas han intervenido en estos 15 años para introducir al espectador en nuevos territorios.

En Maracaibo surgió la Velada de Santa Lucía en 2001, un proyecto de la artista Clemencia Labin (n.1946), pensado como un festival, una vez al año durante una semana los

vecinos de una calle del sector Santa Lucía abrían las puertas de sus casas y las ponían a disposición de los artistas para que mostraran sus obras, y a los asistentes para que disfrutaran de una velada creativa. Con cada edición, y a medida que se fortaleció, el vecindario se convertía en un centro de producción y exhibición artística fuera del marco de la institucionalidad y sus consiguientes limitaciones.

Siendo un evento ideado y producido entre artistas y comunidad, la experiencia del arte (tanto de su producción como su consumo) se dio en un ambiente de mayor libertad y distensión, basado en la interrelación y la convivencia. Cada artista ocupaba un ambiente o pared en una casa, generalmente con proyectos específicos para la Velada. Algunos trabajaron incorporando el entorno, otros simplemente montaban su obra, pero en todo caso había una coexistencia con los elementos que habitan también el espacio íntimo y doméstico, puesto que no eran originalmente lugares de exhibición sino de rutinas diarias. Los baños, cocinas, dormitorios, salones, fachadas y la propia calle fueron utilizados para instalar sus propuestas, usualmente efímeras o de producción *in situ*, con materiales y montajes modestos pero sobre todo con un espíritu de interrelación y disolución de las fronteras entre disciplinas, así como entre ámbito público y privado, confundiendo el espacio del arte con el espacio de la vida.

Si bien nuestra revisión de lo sucedido entre 1995 y 2010 fue bastante amplia y sistemática, de ninguna manera se trata de una visión única y totalizadora. Somos conscientes de que hay espacios vacíos y ausencias. Esta es pues una investigación susceptible de completarse, ampliarse y/o continuarse en función de los caminos trazados o los que faltaron por explorar. Nuestra búsqueda estuvo enfocada hacia los espacios que consideramos más propicios y los nombres vinculados a esta forma de arte que nos planteamos estudiar, y a partir de allí reseñamos las propuestas que nos parecieron más pertinentes de acuerdo a la

conceptualización y los antecedentes que expusimos, de nuestra experiencia de las mismas y de la documentación disponible. Pero esto no quiere decir que sean los únicos o que no puedan ensayarse otros panoramas.

Como se notará, la mayoría de las referencias tuvieron lugar en Caracas por ser el centro de la actividad expositiva del país y el límite de nuestro alcance, pero sin duda, muchas cosas interesantes han venido sucediendo en ciudades como Maracaibo, Valencia, Mérida o Maracay, que son sede de eventos que convocan a muchos creadores y donde también se genera una importante labor expositiva que bien podría ampliar nuestro panorama. Asimismo, las propuestas que hemos reseñado aquí pueden analizarse desde muchos y diferentes puntos de vista, nosotros nos hemos enfocado en observar aspectos como la relación con el espacio, la perspectiva y el espectador, las estrategias de musealización y el uso de los medios en función del entorno. Cuestiones que tienen que ver con una determinada conceptualización orientada por la lectura de textos específicos pero que no pretende establecer lo que es o no una instalación o dictar pautas respecto al uso del término, sino ofrecer unos criterios para reunir y examinar una serie de propuestas que tienen principios en común.

Finalmente, y tras nuestra investigación, también consideramos interesante explorar la apertura de los museos nacionales al arte de instalación, cómo se adaptan sus perfiles, sus estructuras y profesionales a una forma de arte que plantea retos en tareas fundamentales para la museología como la conservación y la exhibición. Cabe preguntarse si aún existen en la institucionalidad del arte convencionalismos que la instalación desafía tanto a la hora de exponer como a la hora de coleccionar. O si los artistas todavía perciben alguna resistencia, tanto del público como de la museografía, a un tipo de obra que altera o renueva las formas de presentar arte en los museos.

Referencias

Macuto, luz y memoria caribe (catálogo de exposición). Caracas, Galería de Arte Nacional, Fundación Museos Nacionales, 2008, pp.8

BENKO, Susana, “Cámara de Cromosaturación en el Museo de la Estampa y el Diseño Carlos Cruz-Diez” (publicación en blog digital), *Susana Benko*, Blogspot, 5 de noviembre de 2010. Disponible en: <http://susanabenko.blogspot.com/2010/11/carlos-cruz-diez-camara-de.html> [Rev. 24/07/14]

_____, “Carla Arocha y Stephane Schraenen. Periférico Caracas/Arte Contemporáneo”, *ArtNexus*. Bogotá, nro. 73, junio-agosto de 2009, pp.97-98

_____, “Magdalena Fernández. Objetos y espacios de luz”, *ArtNexus*. Bogotá, nro. 68, marzo-mayo de 2008, pp.54-59

BISHOP, Claire, “But it is installation art?”, *Tate, etc.*, nro. 3, marzo-junio de 2005. Disponible en: <http://www.tate.org.uk/tateetc/issue3/butisitinstallationart.htm> [Rev. 12/06/07]

_____, *Installation Art. A critical history*. Nueva York, Routledge, 2005, pp.144

BLACKMORE, Lisa, *El Techo de la Ballena and Asfalto-Infierno: the Logic of Inversion in an Attack on Venezuela's Cultural Establishment* (Trabajo de grado para obtener la Maestría en Estudios Culturales Latinoamericanos). Birkbeck College, University of London, 2005. Disponible en: <http://lisablackmore.net/wp-content/uploads/2008/02/etbdissertationtext.pdf> [Rev. 05/07/14]

BOIS, Yve-Alain, *et. al.*, *Arte desde 1900, modernidad, antimodernidad, postmodernidad*. Madrid, Ediciones Akal, 2006, pp.703

BORGES, Jacobo, *et. al.*, “Hacia un nuevo espacio” en *Imagen de Caracas*. Caracas, Concejo Municipal del Distrito Capital, s/f, pp.5-9

CALZADILLA, Juan, *Confrontación 68: Álvarez, Mérida, Morera, Nedo, Régulo* (catálogo de exposición). Caracas, Ateneo de Caracas, 1968, pp.53

_____, *Movimientos y vanguardia en el arte contemporáneo en Venezuela*. Caracas, Concejo Municipal del Municipio Sucre, 1978, pp.159

CÁRDENAS, María Luz, “Espacios de comunión entre la creación artística y el entorno natural, religioso o urbano” en *Arte venezolano del siglo XX. Mega exposición* (catálogo de exposición). Caracas, Consejo Nacional de la Cultura, Fundación Museos Nacionales, 2005, pp.63-77

CARVALLO, Thelma, “4i000: Revisitar lo moderno” en *4i000* (catálogo de exposición). Caracas, Museo Alejandro Otero, pp.4

CHACÓN, José Luis, “Describir una instalación, aprehender su sentido”, *Estética*. Mérida, Universidad de Los Andes, nro. 7, mayo de 2004, pp.111-114

CHACÓN, Katherine, “Nan González. Museo de Bellas Artes de Caracas”, *ArtNexus*. Bogotá, nro. 60, marzo-abril 2006, pp.125-126.

CHILVERS, Ian y COLORADO CASTELLARY, Arturo, *Diccionario del Arte del siglo XX* (Oxford-Complutense). Madrid, Editorial Complutense, 2004, pp.885.

COULTER-SMITH, Graham, *Deconstructing Installation Art, fine art and media art, 1986-2006* (libro digital). CASIAD Publishing, diciembre de 2006. Disponible en: <http://www.installationart.net/Chapter1Introduction/introduction04.html#recombinationanddissociation> [Rev. 11/08/11]

DAVID, Catherine, “Sobre la instalación” en Josu Larrañaga, *Instalaciones* (Colección Arte Hoy, #10). Guipúzcoa, España, Editorial Nerea, 2001, pp.88-91.

DELGADO, Marjorie, “Bernardita Rakos jura con tinta sangre”, *El Nacional*. Caracas, 17 de abril de 2010, p.1/C

_____, “Hay vigilancia en los galpones”, *El Nacional*. Caracas, 15 de noviembre de 2008, p.6/C

ECHETO, Roberto, “Magdalena asceta”, *La Brújula*. Caracas, año 2, nro. 22, julio de 1997. Disponible en: <http://www.magdalenafernandez.com/textos/A02.htm> [Rev. 11/03/15]

ESCORNE, Marie, “Le labyrinthe dans les arts du XXe siècle. Les arts du XXe siècle dans le labyrinthe” en *Amaltea. Revista de mitocrítica*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, vol. 1, 2009, pp. 253-265. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/amaltea/revista/num1/escorne.pdf> [Rev. 03/12/11]

FLORES, Tatiana, “Magdalena Fernández. Museo de Arte Contemporáneo de Caracas”, *ArtNexus*. Bogotá, nro. 63, enero-marzo de 2007, pp.148-149.

FONTANA, Lucio, “Primer manifiesto del espacialismo”, *Algunos escritos de Fontana*. Fundación Proa. Disponible en: <http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/fontana/textos.html> [Rev. 10/12/11]

_____, “The White Manifesto” en Charles Harrison y Paul Wood (ed.), *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*. Cambridge, Massachusetts, Blackwell Publishers, 1999, pp.1189.

FOSTER, Hal, *et. al.*, *Arte desde 1900, modernidad, antimodernidad, postmodernidad*. Madrid, Ediciones Akal, 2006, pp.703.

FUENMAYOR, Jesús y SUAZO, Félix, “Después de la pintura pintada. Conversaciones con Sigfredo Chacón” en *Sigfredo Chacón. Do you copy?* (catálogo de exposición). Caracas, Periférico Caracas/Arte Contemporáneo, 2009, s/p. Disponible en: http://periferico.centrodeartelosgalpones.com/wp-content/uploads/2011/10/sigfredo-chacon_print3junio.pdf [Rev. 13/03/15]

GOLDBERG, Jacqueline, *La instalación, tácticas y reveses*. Valencia, Venezuela, Universidad de Carabobo y Ateneo de Valencia, 2002, pp.183.

GROUPE DE RECHERCHE D'ART VISUEL, “Manifiesto” en Kristine Stiles y Peter Selz (eds.) *Theories and Documents of Contemporary Art: a sourcebook of artists' writings*. Berkeley, California, University of California Press, 1996, pp.411-12.

GUASCH, Ana María, *El arte último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural* (Alianza Forma). Madrid, Alianza Editorial, 2000, pp.597.

GUERRA, Rebeca y GONCALVES, Nany, “Domingo Álvarez, la museografía es un hecho cinematográfico”, *Museos.ve*. Caracas, Sistema Nacional de Museos, nro.9, 2012, pp.8-14.

GUEVARA, Ernesto j., “La pintura en el espacio” en *Omar Carreño. La pintura en el espacio* (catálogo de exposición). Caracas, PDVSA La Estancia, 2010, pp.4-11.

GUEVARA, Roberto, “El reposo del maestro”, *El Nacional*. Caracas, 19 de mayo de 1992, p.9/C

_____, “La conexión instintiva”, *El Nacional*. Caracas, 17 de octubre de 1989, p.10/C

_____, “Gego: para entrar al espacio”, *El Nacional*. Caracas, 20 de septiembre de 1977, s/p.

HERNÁNDEZ, Ana María, “Se le ven las costuras a las exposiciones”, *El Universal*. Caracas, 10 de marzo de 2000. Disponible en: http://www.eluniversal.com/2000/03/10/cul_art_10308HH [Rev. 30/03/15]

HERNÁNDEZ, Silvia, *En busca de lo sublime, Villanueva y la Ciudad Universitaria de Caracas*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, 2006, pp.555.

HODNETT, Natasha, “Installation”, *Theories of Media: Keywords Glossary*. The University of Chicago, 2007. Disponible en: <http://csmt.uchicago.edu/glossary2004/installation2.htm> [Rev. 26/01/12]

JIMÉNEZ, Ariel, “Dirigir la Sala Mendoza, 1989-1997” en *Sala Mendoza, 1945-2001. 45 años de historia del arte contemporáneo en Venezuela*. Caracas, Sala Mendoza, 2002, pp.394

JIMÉNEZ, Ariel, “Tradición y ruptura” en *La invención de la continuidad* (catálogo de exposición). Caracas, Fundación Galería de Arte Nacional, 1997, pp.24-42

KAPROW, Allan, “Assemblages, Environments and Happenings” en Charles Harrison y Paul Wood (ed.), *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*. Cambridge, Massachusetts, Blackwell Publishers, 1999, pp. 1189.

_____, “Notes on the Creation of a Total Art” en Jeff Kelley (ed.) *Allan Kaprow. Essays on the Blurring of Art and Life*. California, University of California Press, 1993, pp. 10-12.

KHAN, Ana María, “Carla Arocha & Stephane Schraenen. Merodeadores”, *Complot Magazine*. Caracas, marzo de 2009, pp.92-95.

KRAUSS, Rosalind, “La escultura en el campo expandido” en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, Alianza Editorial, 1996, pp.59-74.

_____, *Pasajes en la escultura moderna* (Arte Contemporáneo). Madrid, Ediciones Akal, 2002, pp.293.

LARRAÑAGA, Josu, *Instalaciones* (Colección Arte Hoy, #10). Guipúzcoa, España, Editorial Nerea, 2001, pp.103.

LÓPEZ, Diana, “Presentación” en *Milton Becerra: La piedra canta el niño duerme* (catálogo de exposición). Caracas, Fundación Cultural Chacao, 2006, pp.16.

LOPEZ ANAYA, Jorge, “Lucio Fontana o la muerte del cuadro”, *La Nación*. Buenos Aires, 28 de noviembre de 1999, Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/184825-lucio-fontana-o-la-muerte-del-cuadro> [Rev. 15/07/14]

LUCIE-SMITH, Edward, *Artes visuales en el siglo XX*. Colonia, Alemania, Könemann, 2000, pp.400.

MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto: las artes plásticas desde 1960* (Comunicación Serie B #17). Madrid, Alberto Corazón Editor, 2da edición, 1974, pp. 359.

MARTÍNEZ, Zinnia, "Videoarte por el planeta", *El Universal*. Caracas, 17 de agosto de 2005, p.12/3

MECHELEN, Marga van, "Experience and conceptualization of Installation Art" (Conferencia para el seminario Theory and Semantics of Installation Art, Maastricht, Holanda, 11 de mayo de 2006) *Inside Installations: Preservation and Presentation of Installation Art*, Instituto de Cultura y Patrimonio de Holanda. Disponible en: <http://www.inside-installations.org/OCMT/mydocs/VAN%20MECHELEN%20Experience%20&%20conceptualisation%20of%20Installation%20Art.pdf> [Rev. 13/09/11]

MONTES, María Jesús "Una travesía emocional parte desde el Retén", *El Nacional*. Caracas, 07 de mayo de 1998, p.8/C

MORRIS, Robert, "Notes on Sculpture I" en Charles Harrison y Paul Wood (eds.) *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*. Cambridge, Massachusetts, Blackwell Publishers, 1999, pp. 813-816.

NIÑO ARAQUE, William, "La instalación en el tránsito del arte contemporáneo" introducción a *Instalaciones en el arte contemporáneo venezolano* de Enrique Viloria Vera. Caracas, Ediciones Pavilo, 1999, pp.7-12.

OLIVEIRA de, Nicolas; OXLEY, Nicola y PETRY, Michael, *Installation Art*. Washington, Smithsonian Institute Press, 1994, pp.208.

OMANA, José Luis, "Hacia una estética provisional XI" (publicación en blog digital), *En la punta del ojo*. Blogspot, 9 de febrero de 2013. Disponible en: <http://enlapuntadelojo.blogspot.com/2013/02/hacia-una-estetica-provisional-xi.html> [Rev. 14/03/15]

PALENZUELA, Juan Carlos, "Espacio infinito", *El Universal*. Caracas, 31 de julio de 2000, p.19/3

_____, *Ideas sobre lo visible*. Caracas, Banco Central de Venezuela, 2000, pp.361.

_____, "Javier Téllez: Sobre la locura" *El Nacional*. Caracas, 24 de noviembre de 1996, s/p

PÉREZ ORAMAS, Luis Enrique, "Lo casi visible" en *Magdalena Fernández. 2i997* (catálogo de exposición). Caracas, Fundación Museo de Arte Moderno Jesús Soto, 1997, pp.2-5

PÉREZ RIOBELLO, Asier, "Merleau-Ponty: percepción, corporalidad y mundo" en *Eikasia. Revista de Filosofía*. Oviedo, España, ediciones Eikasia, año IV, nro. 20, septiembre 2008, pp.197-220. Disponible en: <http://revistadefilosofia.com/20-06.pdf> [Rev. 23/02/12]

PERUGA, Iris, "Los espacios ilusorios de Domingo Álvarez" en *El espacio* (catálogo de exposición). Caracas, Fundación Museo de Bellas Artes y Fundación Banco Mercantil, primera reimpresión 1998, pp.100-104.

RAMIA, Vilma, "Presentación" en *El casco de acero, arte de instalación* (catálogo de exposición). Caracas, Espacios Unión, pp.1.

RAMOS, María Elena, *Diálogos con el arte. Entrevistas 1976-2007*. Caracas, Editorial Equinoccio, 2007, pp. 455.

_____, “Introducción” a *Intervenciones en el espacio* (catálogo de exposición). Caracas, Fundación Museo de Bellas Artes, 2000, pp.18-45.

_____, “Jesús Soto, Alejandro Otero y Gertrud Goldschmidt adelantados a su tiempo. Un legado a las ideas de arte en el nuevo milenio”, *El Universal*. Caracas, 30 de marzo de 2002, s/p.

RANGEL, Gabriela, “Bienal de Guayana, del salón nacional a la región globalizada” en *V Bienal Nacional de Arte de Guayana. Al sur del paralelo 8* (catálogo de exposición). Ciudad Bolívar, Fundación Museo de Arte Moderno Jesús Soto, 2003, pp.5-11

RAUSCHENBERG, Robert y KLÜVER, Billy “Statement of Purpose” en *E.A.T. News*. Nueva York, vol.1, nro.2, junio de 1967. Disponible en: <http://www.fondation-langlois.org/html/e/docnum.php?NumEnregDoc=d00009011> [Rev. 09/12/11]

REISS, Julie, *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*. Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1999, pp.181.

RESTANY, Pierre, “The New Realists” en Charles Harrison y Paul Wood (ed.), *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*. Cambridge, Massachusetts, Blackwell Publishers, 1999, pp.1189.

REYMY, Ramón, *El espacio y el concepto del objeto artístico en las ambientaciones de Gego* (Trabajo de grado para optar al título de Licenciado en Artes). Caracas, Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, 1994, pp.117.

ROBLES PIQUER, Eduardo, “Ambientaciones de Gego y de Cruz-Diez, múltiples de Soto”, *Revista Nacional de Cultura*. Caracas, nro. 189, 1969, pp.96-97.

_____, “Huesos, vísceras, pieles y sangre como elementos pictóricos en Carlos Contramaestre” en Roldán Esteva-Grillet (compilador), *Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas: siglos XIX y XX*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, 2001, pp.535-538.

RODRÍGUEZ, Bélgica, “La trama secreta de un grito” en *Titanes de Hielo. Nan González* (catálogo de exposición). Caracas, Museo de Bellas Artes y Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, 2005, pp.17-20.

_____, *Venezuela en la Bienal de Venecia, 1954-1982*. Caracas, Fundación Galería de Arte Nacional, 1987, pp.94.

ROJAS, Pedro, “Luces y espacio se integran en el MAO”, *El Globo*. Caracas, 02 de junio de 2000, p.28

SALAZAR, Élida, “Jacobo Borges: Dos visiones. El diluvio como pretexto”, *El Nacional*. Caracas, 13 de mayo de 1998, p.6/C

SÁNCHEZ ARGILÉS, Mónica, “La instalación, cómo y por qué. Claves y pistas para entender su desarrollo en España”, *El Cultural*, 26 de junio de 2009. Disponible en: <http://www.elcultural.es/revista/arte/La-instalacion-como-y-por-que/25543> [Rev. 10/05/11]

_____, “Los límites de la instalación. Una perspectiva desde el paradigma de la complejidad” en Juan A. Ramírez y Jesús Carrillo (eds.), *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI* (Ensayos Arte Cátedra). Madrid, Grupo Anaya, 2004, pp.199-215.

SATO, Alberto, “Villanueva y el debate moderno”, *Punto*. Caracas, nro. 69, Centro de Información y Documentación, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela, 2001, pp. 19-27.

SCHNECKENBURGER, Manfred, “Escultura” en *Arte del siglo XX*. Köln, Alemania, Taschen, 2005, pp.407-575.

SIERRA, Edgar Alfonso, “Eduardo Molina invita a acostarse en su Saturno bar”, *El Nacional*. Caracas, 01 de junio de 2001, p.10/C

_____, “Historias ocultas: la política del museo en su mobiliario”, *El Nacional*. Caracas, 10 de marzo de 2000, p.5/C

SUAZO, Félix, “La obra inventario y la retórica museal” (Encuentro reflexivo en el marco de la exposición *Zona de Distención*). Caracas, Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 24 de noviembre de 2002. Disponible en: <http://av.celarg.org.ve/DavidPalacios/FelixSuazo.htm> [Rev. 03/04/15]

SUDERBURG, Erika, “On Installation and Site Specificity” introducción a *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*. Minneapolis, Universidad de Minnesota, 2000, pp.1-22.

UECKER, Günther, "Text" en *ZERO 3*. Düsseldorf, 1961. Disponible en: <http://www.zerofoundation.de/statements.html> [Rev. 23/02/12]

VILLA de la, Rocío, *Guía del usuario del arte actual* (Colección Metrópolis). Madrid, Editorial Tecnos, 1998, pp.324.

VILLALOBOS, Álvaro, *Presentación y representación en el arte contemporáneo: ambientaciones, instalaciones, happening y performance*. México D.F., Universidad Autónoma del Estado México, 2000, pp.90.

WISOTZKI, Rubén, “El artistas Javier Téllez entre lo normal y lo patológico. Cada quien busca su propia locura”, *El Nacional*. Caracas, 28 de septiembre de 1996, s/p.

ZAVARCE, Gerardo, *En ausencia del silencio: estrategias posmodernas del estudio cultural, aproximaciones al Grupo Provisional como expresión cultural contemporánea* (Trabajo de grado para optar al título de Licenciado en Artes). Caracas, Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, 1999, pp.191.

Índice de ilustraciones

Ilustración 1. Pablo Picasso, *Guitarra*, 1912. Cartón, papel, tela, cuerda, óleo y lápiz. 33 x 18 x 9,5 cm. Col. Museo Picasso, París. Foto tomada del libro *Arte del siglo XX*, Taschen.

Ilustración 2. Vladimir Tatlin, *Relieve de esquina*, 1915 (reconstrucción 1979). Hierro, cobre, madera y cuerda. 71 x 118 cm. Col. Museo Ruso, San Petersburgo. Foto tomada de la web www.arthistoryarchive.com/arthistory/constructivism/

Ilustración 3. Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917 (réplica de 1964). Porcelana. 36 x 48 x 61 cm. Col. Tate, Londres. Foto tomada de la web www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573

Ilustración 4. El Lisitski, *Proun Room*, 1923 (reconstrucción de 1965). Madera pintada. 320 x 365 x 365 cm. Col. Museo Van Abbe, Eindhoven. Foto tomada del libro *Installation Art. A critical history*.

Ilustraciones 5 y 6. Kurt Schwitters, *Merzbau*, 1933. Materiales diversos. Foto de Wilhelm Redemann, Hannover. Foto tomada de la web www.merzbaurekonstruktion.com

Ilustración 7. Visitantes con linternas en la *Exposición Internacional del Surrealismo*, Galería de Bellas Artes de París, 1938. Foto tomada de la web www.e-flux.com

Ilustración 8. Vista de la exposición *Primeros Papeles del Surrealismo*, Nueva York, 1942. Foto John Schiff, tomada de la web www.e-flux.com

Ilustración 9. Lucio Fontana, *Luz espacial*, IX Trienal de Milán, 1951. Luz de neón. Foto Archivo Fondazione La Triennale de Milano, tomada www.tate.org.uk/context-comment/articles/it-not-lasso-arabesque-nor-piece-spaghetti

Ilustración 10. Allan Kaprow, *Yard*, 1961. Galería Martha Jackson, Nueva York. Ruedas de caucho y otros materiales. Col. Feelisch, Alemania. Foto tomada de la web www.artsjournal.com/artopia/2009/10/allan_kaprow_the_retread.html.

Ilustración 11. Yves Klein, *Le vide*, 1958. Ambiente vacío pintado de blanco. Galería Iris Clert, París. Foto tomada de la web www.yveskleinarchives.org

Ilustración 12. Arman, *Le plein* (vista desde la calle), 1959. Acumulación de objetos diversos, Galería Iris Clert, París. Foto tomada de la web www.wikipedia.org

Ilustración 13. Christo y Jeanne-Claude, *Rideau de fer*, 1961. Pared de barriles. Rue Visconti, París. Foto Jean Dominique Lajoux tomada de la web www.christojeanneclaude.net

Ilustración 14. Zero, *Light Space (Homage á Fontana)*, 1964, documenta III, Kassel. Foto Gitta von Vitany tomada de web www.zerofoundation.de

Ilustración 15. GRAV, *Lozas móviles, Une journée dans la rue*, 1966. Acción participativa en Montmartre, París. Foto tomada de la web www.arsomnibus.blogspot.com

Ilustración 16. Robert Morris, vista de la exposición en la Galería Green de Nueva York, 1964-1965. Madera pintada. Foto tomada del libro de *Installation Art. A critical history*

Ilustración 17. Dan Flavin, *Fluorescent light*, 1964. Lámparas de neón. Galería Green, Nueva York. Foto Stephen Flavin tomada de la web www.davidzwirner.com

Ilustración 18. Robert Morris, sin título (Mirrored cubes), 1965. Cubos de espejo. Foto tomada de la web www.installationia.tumblr.com

Ilustración 19. Robert Morris, sin título, 1968. Fieltro, asfalto, espejos, madera, tubería de cobre, cables de acero y plomo. Aproximadamente 54 x 668 x 510 cm. Col. Museo de Arte Moderno de Nueva York. Foto tomada de la web www.moma.org

Ilustración 20. Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970. Rocas, sal, cristales, tierra y agua. 475 x 4,5 cm. Gran lago salado, Utah. Foto tomada de la web www.robertsmithson.com

Ilustración 21. Eugenio Espinoza, *Impenetrable*, 1972. Pintura acrílica sobre tela y madera. Ateneo de Caracas. Foto tomada de la web www.re-title.com/artists/eugenio-espinoza.asp

Ilustración 22. Héctor Fuenmayor, *Amarillo Sol KYV68*, 1973. Pintura amarilla. Sala Mendoza, Caracas. Foto tomada del libro *Sala Mendoza, 1945-2001*

Ilustración 23. Rolando Peña, *Homenaje post mortem al Príncipe Negro*, 1975. Ateneo de Caracas. Foto tomada del Archivo Cinap-GAN

Ilustración 24. Alexander Calder, *Platillos Voladores* o *Nubes acústicas*, 1953. Madera pintada. Aula Magna de la Ciudad Universitaria de Caracas. Foto Juan Pérez Hernández tomada de la web www.revistadepatrimonio.es/revistas/numero3/intervencion/estudios.php

Ilustraciones 25 y 26. Espectadores en la proyección del espectáculo *Imagen de Caracas*, 1968. Película cinematográfica, diapositivas, pantallas móviles y sistema de sonido. Foto Paolo Gasparini tomada del catálogo *Imagen de Caracas*, editado por la Municipalidad del Distrito Federal.

Ilustración 27. Domingo Álvarez, *Sala Diamante*, 1967. Espejos y luces de neón. Tomada del catálogo de la exposición de Álvarez en la Galería Conkright, Caracas, 1973.

Ilustración 28. Jesús Soto, *Penetrable*, 1971, Pampatar. Cuerdas de nylon. Foto tomada de la web http://arthistory.sdsu.edu/596/596_1/images/JRSPP.jpg

Ilustración 29. Gertrud Goldschmidt (Gego), *Reticulárea*, 1969 (montaje de 1980, Galería de Arte Nacional). Alambre de acero. Dimensiones variables. Foto Christian Belpaire tomada del Archivo Fundación Gego

Ilustración 30. Carlos Cruz-Diez, *Cromosaturación para un lugar público*, 1969. Plaza Odeón, París. Foto tomada del blog digital web www.susanabenko.blogspot.com

Ilustración 31. Omar Carreño, *Mansión-luz-transformable*, 1972. Ambiente lumínico para el Pabellón de Venezuela en la XXXVI Bienal de Venecia. Tomada del blog digital www.robertojuevara.blogspot.com

Ilustración 32. Rafael Lozano-Hemmer, *Vectorial Elevation*, 1999-2000. Ambiente lumínico para el Zócalo México, D.F. Tomada de la web www.installationart.net

Ilustraciones 33 y 34. Javier Téllez, vista de *La extracción de la piedra de la locura*, 1996. Mobiliario y materiales diversos. Museo de Bellas Artes de Caracas. Tomadas del archivo Cinap-GAN

Ilustración 35. Jacobo Borges, *Se vino abajo el cielo*, 1998. Telas, pigmentos y materiales diversos. Ruinas del Retén de Catia. Foto Alfredo Padrón

Ilustraciones 36 y 37. Jacobo Borges, vista exterior e interior de *Se vino abajo el cielo*, 1998. Telas, pigmentos y materiales diversos. Ruinas del Retén de Catia. Fotos Alfredo Padrón.

Ilustración 38 y 39. Alberto Asprino, *Mar de fondo*, 2008. Materiales diversos. Antigua sede de la Galería de Arte Nacional. Fotos de Consuelo Méndez, tomadas de su cuenta en Google+ www.plus.google.com/+ConsueloMendez/photos

Ilustración 40. Magdalena Fernández, *2i997*, 1997. Tubos de PVC transparente, Scotch Optical Lighting Film. Museo de Arte Moderno Jesús Soto. Tomada del catálogo de exposición *2i997*.

Ilustración 41. Magdalena Fernández, *4i000*, 2000. Esferas de vidrio, fibra óptica e iluminador. Museo Alejandro Otero. Tomada de la web www.magdalenafernandez.com

Ilustración 42. Magdalena Fernández, *2i006*, 2006. Techo falso, luces y motores. Museo de Arte Contemporáneo de Caracas. Tomada de la web www.magdalenafernandez.com

Ilustraciones 43 y 44. Milton Becerra, *La piedra canta el niño duerme*, 2006. Piedra, cuerda sintética, efecto de humo. Centro Cultural Chacao. Tomada del catálogo de exposición.

Ilustración 45. Nan González, *Titanes de Hielo*, 2005. Video proyección de alta resolución. Museo de Bellas Artes de Caracas. Fotos de Morella Muñoz-Tebar, tomada del álbum de Susana Benko en Flickr www.flickr.com/photos/64008903@N00/4525008194/

Ilustración 46. Magdalena Fernández, *3i000*, 2000. Video y piso de madera pintada. Museo de Arte Contemporáneo de Caracas. Tomada del catálogo de exposición *Superficies*.

Ilustración 47. Magdalena Fernández, vistas de *Odontomachus Bauri*, 2001. Video y pantallas de retroproyección. Galería de Arte Nacional. Tomada de la web www.magdalenafernandez.com

Ilustración 48. Magdalena Fernández, *1i006 Eleutherodactylus Coqui*, 2006. Animación digital. Museo de Arte Contemporáneo de Caracas. Tomada de la web www.magdalenafernandez.com

Ilustración 49. Magdalena Fernández, *2ipm009*, 2009. Animación digital y sonido. Periférico Caracas/Arte Contemporáneo. Tomada de la web www.magdalenafernandez.com

Ilustración 50. Jorge Domínguez Dubuc, vistas de *Encuentro*, 2003. Video y pantalla de retroproyección. Museo de Arte Contemporáneo de Caracas. Tomada de la web www.jorge-dominguez-dubuc.com

Ilustración 51. Bernardita Rakos, vistas de *Si tú mueres primero, yo te prometo, escribiré la historia de nuestro amor, con toda el alma llena de sentimiento, la escribiré con sangre, con tinta sangre del corazón*, 2010. Fotografía, calcomanía, pintura acrovinílica y videos. Museo de Arte Contemporáneo de Caracas. Tomada de la web www.bernarditarakos.com

Ilustración 52. Eduardo Molina, vistas de *Saturno Bar*, 2001. Antigua sede de la Galería de Arte Nacional. Video-animaciones, colchones inflables, barra de bebidas y música. Tomadas del video de Alberto Negrón en www.youtube.com/watch?v=Tv_z7pkvA2w

Ilustración 53. Los miembros del Grupo Provisional preparando una obra para *El Salón*, 1997. Distribuidora Atenea, Valencia. Tomada del blog digital www.juanjoseolavarria.blogspot.com

Ilustraciones 54 y 55. Grupo Provisional, *Museo Casa del Agua*, 1998. Botellas, aguas diversas, etiquetas y repisas. Barrio La Bandera, Caracas. Tomada del blog digital www.juanjoseolavarria.blogspot.com

Ilustración 56. David Palacios, *Desechos Reservados*, 1998. Materiales diversos. Villa “María Grazia”, Palo Verde, Caracas. Tomada del blog digital www.davidpalaciosdossier.blogspot.com

Ilustración 57. Juan Carlos Rodríguez y Maira “Cayita” Bello, *Mara Yanomami. Las fronteras del diálogo*, 2000. Video, fotografías y materiales diversos. Sala Mendoza. Tomada de la web www.plataformadearte.org/textos/CarmenHernandez1.html

Ilustración 58. Juan Nascimento, vistas de 27,58 m³, 2000. Pedestales, bases y vitrinas. Museo Alejandro Otero. Tomada del libro *Arte Contemporáneo de Venezuela* de Dulce Gómez y Francisco Villanueva (eds.)

Ilustración 59. Sigfredo Chacón, *Autocensura*, 2007. Clavos e iluminación museográfica. Centro Cultural Corp-Banca. Tomada del blog digital www.cceipc.blogspot.com

Ilustración 60. María Cristina Carbonell, *Au revoir les enfants*, 1995. Museo de Arte Contemporáneo de Caracas. Barro cocido, mesa y vitrinas. Tomada del catálogo de exposición *II Bienal Barro de América*.

Ilustración 61. Jorge Domínguez Dubuc, vistas de *Exversión*, 1996. Espejos, bases de madera y papel aluminio. Casa de Los Ingleses, Puerto de La Guaira. Tomada de la web www.jorge-dominguez-dubuc.com

Ilustración 62. Magdalena Fernández, *Ii010*, 2010. Motores y luces. Residencia del Embajador de Francia, Caracas. Tomada de la web www.magdalenafernandez.com

Ilustración 63. Carla Arocha y Stephane Schraenen, *Mansion Gates*, 2008. Plexiglás, espejo y acero inoxidable, reja 250 x 570 cm y espejo 200 x 300 cm. Periférico Caracas/Arte Contemporáneo. Tomada de la web www.arocha-schraenen.com

Ilustración 64. Carola Bravo, *Cerrotopoboligrafía*, 1997. Grafito y carboncillo, 600 x 800 x 300 cm. Instituto de Cultura del Orinoco, Ciudad Bolívar. Tomada de la web www.carolabravo.com

Ilustración 65. Carola Bravo, *Territorio Graficado*, 2001. Grafito, carboncillo, acrílico y guayas de acero, 800 x 600 x 400 cm. Sala RG, Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, Caracas. Tomada de la web www.carolabravo.com

Ilustración 66. Carola Bravo, *Mapa de la memoria*, 2004. Grafito y carboncillo, 400 x 600 x 300 cm. Antigua Gobernación de Miranda, Los Teques. Tomada de la web www.carolabravo.com

Ilustración 67. Bernardita Rakos, *Dormitorio*, 2003. Tirro rojo, calcomanías, madera y pintura acrovínlica. Sala Mendoza, Caracas. Tomada del blog digital www.bernarditarakos.blogspot.com

Ilustraciones 68 y 69. Bernardita Rakos, *Toma este puñal, ábreme las venas, quiero desangrarme hasta que me muera, no quiero la vida si es de verte ajeno, pues sin tu cariño no vale la pena*, 2009. Tirro negro y calcomanías. Pabellón de Venezuela Bienal de Venecia, Italia. Tomada de la web www.bernarditarakos.com

Índice de artistas (números en cursivas indican ilustraciones)

A

Álvarez, Domingo: 59, 71, 72, 73, 74, 144

Arman: 23, 24, 25, 144

Arocha, Carla: 133, 135, 151, 176

Asher, Michael: 37, 38, 125

Asprino, Alberto: 92, 93, 94, 137, 176

B

Barboza, Diego: 61

Becerra, Milton: 62, 99, 101, 176

Bello, Maira "Cayita": 121, 123

Borges, Jacobo: 59, 69, 88, 89, 90, 91, 92, 176

Bravo, Carola: 135, 136, 137, 138, 176

Broodthaers, Marcel: 122, 144

Buren, Daniel: 4

C

Cage, John, 21

Calder, Alexander: 63, 65, 143

Carbonell, María Cristina: 127, 129, 177

Carreño, Omar: 79, 80, 81

Castellani, Enrico: 27

Chacón, Sigfredo: 60, 126, 127, 177

Colmenárez, Asdrúbal: 62

Contramaestre, Carlos: 66, 144

Cruz-Diez, Carlos: 77, 78, 79, 99

Christo y Jean-Claude: 23, 25, 81

D

De Lucia, Domingo: 116

Domínguez Dubuc, Jorge: 109, 110, 130, 131, 151, 177

Duchamp, Marcel: 9, 10, 15, 16, 18, 37, 101, 143

E

Espinoza, Eugenio: 25, 60, 69, 147

F

Fernández, José Gabriel: 63, 146

Fernández, Magdalena: 63, 94, 96, 98, 105, 106, 107, 108, 109, 131, 132, 143, 177

Flavin, Dan: 31, 32, 79, 96

Fontana, Lucio: 16, 17, 26, 96, 144

Fuenmayor, Héctor: 61

G

Gabo, Naum: 77

García-Rossi, Horacio: 27

Gego: 59, 74, 75, 76, 77, 101, 144

González, Alí: 63, 156, 157

González, Nan: 62, 102, 103, 147, 151, 178

Graham, Dan: 134, 145

GRAV: 26, 27, 28, 98, 114, 144

Grupo Provisional: 116, 117, 119, 120, 178

Gutiérrez, Mayleen: 63

H

Hernández-Diez, José Antonio: 63

K

Kabakov, Ilya: 1, 2, 39

Kaprow, Allan: 4, 19, 20, 21, 22, 39, 86, 114

Klein, Yves: 21, 23, 24, 144

L

Le Parc, Julio: 27

León Jiménez, Oscar: 63, 147

LeWitt, Sol: 37

Lisitski, Lázar Márkovich: 11, 12, 18

Lozano-Hemmer, Rafael: 81

Lucena, Víctor: 62

M

Mack, Heinz: 26, 134

Manzoni, Piero: 27

Molina, Eduardo: 113, 114, 115, 144, 151, 178

Morellet, François: 27

Morris, Robert: 29, 30, 31, 33, 34, 35, 37, 134, 144

N

Nascimento, Juan: 124, 125, 126, 178

Nebreda, Ibrahim: 60

Nuevos Realistas: 23, 25, 94, 113

O

Olavarría, Juan José: 116, 151

P

Palacios, David: 116, 120, 123, 151, 178, 179

Peña, Rolando: 61, 62, 71

Perna, Claudio: 61, 147

Pevsner, Antoine: 77

Picasso, Pablo: 7, 8, 9

Piène, Otto: 26

R

Rakos, Bernardita: 111, 112, 139, 140, 141, 151, 179

Rodríguez, Juan Carlos: 116, 120, 121, 123, 124, 151, 178, 179

Römer, Margot: 61, 63, 148

S

Schwitters, Kurt: 12, 13, 14, 18, 22

Smithson, Robert: 36

Sobrino, Francisco: 27

Sosa, Antonieta: 62, 147, 151

Soto, Jesús: 59, 74, 75, 96, 99, 101, 143

Spoerri, Daniel: 23

Stein, Jöel: 27

Stone, William: 60

Suazo, Félix: 116, 178

T

Tatlin, Vladimir: 8, 9, 18, 76

Téllez, Javier: 63, 85, 86, 87, 88, 117, 144, 147, 149, 151, 179

Terán, Pedro: 61, 147, 151

Tinguely, Jean: 23

U

Uecker, Günter: 26

V

Vaisman, Meyer: 63, 146

W

Wenemoser, Alfred: 63

Y

Yvaral, Jean-Pierre: 27

Z

Zero: 26, 27, 79, 144

Anexo 1. Aproximaciones para una nueva cronología inconclusa (1995-2010)¹⁹⁰

Durante la investigación para determinar las propuestas que conformarían nuestro panorama del arte de instalación realizamos un registro de obras y exposiciones de carácter instalativo que tuvieron lugar en el país entre 1995 y 2010. A continuación presentamos ese registro en forma cronológica, no como una recopilación exhaustiva sino como un complemento de lo que sucedió en este tiempo en torno al arte de instalación. (Los títulos marcados con un asterisco corresponden a las imágenes en orden de aparición).

1995

II Bienal Barro de América: *Huellas de colonizaje** de Miguel Ángel Ríos, *The Dining Suite** de Jorge Stever, *Club Humo del Mundo** de Juan Carlos Peirone, *Aldeia funarius rufus* de Celeida Tostes, *Tiempo y continuidad, los árboles de la vida* de René Derouin, *Del barro vienes, al barro vas* de Nan González, *Au revoir les enfants* de María Cristina Carbonell, *Interiores (Espejos de Tierra para Celeida)* de Carlos Runcie Tanaka, *Sin título* de Tunga, *Pirámide (Tierra Hermana)* de Alberto Uribe, *Traza* de Carlos Uribe. Museo de Arte Contemporáneo de Caracas.

Pedro Terán, territorios de los ilusorio y lo real, 1970-1995. Museo de Bellas Artes

Refugios: esculturas e instalaciones de Sydia Reyes. Museo de Arte Contemporáneo de Caracas



1996

Exversión, Jorge Domínguez Dubuc. Casa de los Ingleses, Puerto de La Guaira

La extracción de la piedra de la locura, Javier Téllez. Museo de Bellas Artes de Caracas

VIII Premio Eugenio Mendoza: *Global warning/Arrópame en tu capa de ozono** de Gabriela Gamboa. Sala Mendoza

*Canto cuántico, usted va a acabar con todos los peces de este río** de Francisco Mariotti. Museo de Bellas Artes, Parque Los Caobos.

¹⁹⁰ "Aproximaciones a una cronología inconclusa" es el título que utilizó Jaqueline Goldberg para su revisión del arte de instalación en Venezuela de 1970 a 1995 en su tesis doctoral.

Cuarta pared: *Boceto para una Historia Natural del Edén** de José Gabriel Fernández, *Paraíso artificial** de David Lamelas

Alegorías del jardín de las delicias: *Delicias del Edén* de María Cristina Carbonell, 2i996 de Magdalena Fernández. Jardín del Museo Alejandro Otero

Especies de espacios. Asdrúbal Colmenárez. Museo Alejandro Otero



1997

El Salón, Grupo Provisional. Distribuidora Atenea, Valencia

Re-readymade: *Un espacio inefable para la reflexión* de Pedro de Micheli, *Taller nro.69* de Alexander Gerdel y *La costumbre del dolor o ¿Es la herencia de sembrar el petróleo?** de Juan Carlos Rodríguez, Víctor “Cuni” Cárdenas y José Morales, Museo Alejandro Otero

Preludio de un jardín artificial. Paloma Navares. Museo Alejandro Otero

V Bienal Nacional de Arte de Guayana, Ciudad Bolívar: *Imataca* de Milton Becerra en el Centro de Arte Alejandro Otero. *Cerrotopoboligrafía* de Carola Bravo en el Instituto de Cultura del Orinoco. *Sin título** de Joel Casique en la Casa Puppio. *Pica y se extiende* de Marylee Coll en la Iglesia Santa Ana. *Ave María Purísima* de Clemencia Labin en la Catedral Metropolitana y *Espiral* de Patricia Van Dalen en el jardín del Museo de Arte Moderno Jesús Soto.

*El Derrame**, Rolando Peña. Sala Experimental del Museo de Bellas Artes y 47 Bienal de Venecia.

2i997, Magdalena Fernández. Museo de Arte Moderno Jesús Soto.

III Salón Pirelli de Jóvenes Artistas (octubre) participaron con instalaciones: Estrella Benito y José Luna con *Prima secuela en la entraña apagable**; María Bernárdez con *Closet y ¾ de adolescente*; Claudia Capriles con *Cuarto*, Alexandra Meijer-Werner con *Kreislauf*; Ignacio Gordils con *Ciudad de luz, de la retina al alma*, Mónica Montañés con *La piñata* y Enrique Enríquez con *Corte de pelo*.

La mano de Dios, Javier Téllez. La nave de los locos, Sala Mendoza



1998

*Aires**, Magdalena Fernández. Sala Mendoza

Desde el cuerpo: alegorías de lo femenino: *Proyecto crónicas** de Mayleen Gutiérrez y *La Venus de Miles* de Kuki Benski. Museo de Bellas Artes

Se vino abajo el cielo, Jacobo Borges. Terrenos del antiguo Retén de Catia, MUJABO

*En la barbería no se llora**, Pepón Osorio. Museo Alejandro Otero

Tunga, 1977-1997, Tunga. Museo Alejandro Otero

IX Premio Eugenio Mendoza: *Licantropía* de Javier Téllez. Sala Mendoza

II Bienal del Paisaje Tabacalera Nacional, participaron con instalaciones: Luis Lartitegui con *Sin título*; María Cristina Carbonell con *Estudio tridimensional* y Clemencia Labin con *Vítreo*. Espacios de la antigua Ganadera, Maracay.

23 Salón Nacional de Arte Aragua: *Jardín Naranja* de Patricia Van Dalen. Espacio de la antigua Ganadera, Maracay

De discretas autorías. Cuba y Venezuela, nuevas poéticas: Magdalena Fernández, Tania Bruguera, Alexander Apostol, Carlos Garaicoa, Alfredo Ramírez, Juan Nascimento. Museo de Arte de Maracay Mario Abreu. Antigua Ganadera.

Casa Museo del Agua. Grupo Provisional. La fiesta del Agua, Barrio La Bandera, Caracas

Desechos Reservados, David Palacios. Villa María Grazia, Caracas

Casa/Jardín/Ventanas, Patricia Van Dalen. Universidad Simón Bolívar

III Bienal Barro de América, participaron con instalaciones: Mercedes Elena González y Miguel Ángel Sucre con *El jardín de los días*; Miguel Ángel Ríos con *Amparo Installation*; Pablo Suárez con *Tonight Paradise is here*; Alicia Villareal con *Signos de orden menor*; Reinhard Reitzenstein con *Sin título*; René Derouin con *La dualidad del espacio*; María Cristina Carbonell con *Urumaco*; Carlos Capelan con *Sin título*; Bárbara Bloom con *Tip of the iceberg* en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas y Florencio Gelabert con *Espacio ocupado* en el Museo Alejandro Otero.

El Casco de acero, arte de instalación. Incluyó el Impenetrable de Eugenio Espinoza. Espacios Unión. Curaduría de Jesús Fuenmayor

*Cas(A)nto**, Antonieta Sosa. Museo de Bellas Artes

¡Hay que decirle al bañista!... Una instalación de Juan Pablo Langlois. Museo de Bellas Artes



1999

Del prebacheo al montacargas, Grupo Provisional. Fábrica de pigmentos Art-Quimia, Valencia, Carabobo

Sombras, Christian Boltanski. Museo de Bellas Artes de Caracas

*El modelo estándar de la materia: tributo al siglo XX**, Rolando Peña. Museo de Arte Contemporáneo de Caracas

IV Salón Pirelli de Jóvenes Artistas, participaron con instalaciones: Mariana Rodón con *Y yo que la quise tanto**. Museo de Arte Contemporáneo de Caracas

*Desarticulaciones** de Daniel Canogar. Cuerpos contaminados. Museo Alejandro Otero

Ingrid Menéndez ¿A salvo en casa? Museo Alejandro Otero

¿Esto es Venus o Caracas? Sala Mendoza



2000

X Premio Eugenio Mendoza: *El afuera, el adentro** de David Palacios. Sala Mendoza

Video Hábitats: *3i000* de Magdalena Fernández, *Tus pies mi pies* de Alexandra Meijer Werner, *Look in your eyes** de Nan González. Museo de Bellas Artes de Caracas

Dimensiones variables: *1i000** de Magdalena Fernández. Galería de Arte Nacional

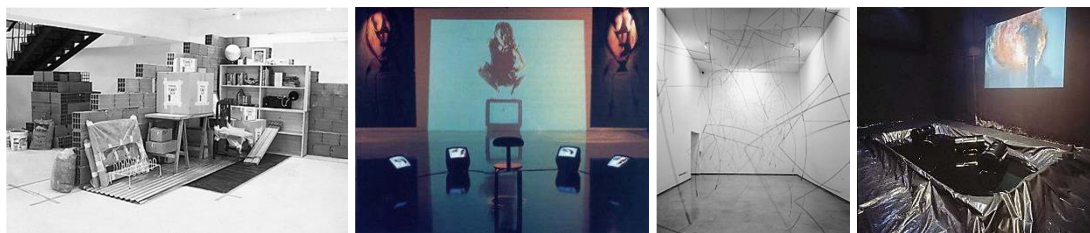
27,58 m³, Juan Nascimento. Museo Alejandro Otero

Mara Yanomami, las fronteras del diálogo, Juan Carlos Rodríguez. Sala Mendoza

Art-porcentual, David Palacios. Sala Mendoza

*El Pozo**, Rolando Peña. Museo Jacobo Borges

4i000, Magdalena Fernández. Museo Alejandro Otero



2001

Cartografías imprecisas, Carola Bravo. Sala RG, CELARG

1i001 Odontomachus Bauri, Magdalena Fernández. Utópolis, Galería de Arte Nacional

*Cruz-Diez. De lo participativo a lo interactivo**. Incluyó una Cromosaturación y un Ambiente de Cromointerferencia. Centro Cultural Corp Group

Susan Hiller, Video-instalaciones, Susan Hiller. Sala Mendoza

Saturno Bar, Eduardo Molina. Galería de Arte Nacional

*Jardín lumínico** de Patricia Van Dalen. Hall de la Biblioteca Central. Ciudad Universitaria de Caracas

IV Bienal Barro de América, Homenaje a Roberto Guevara: *Territorio dislocado** de Carola Bravo en el MAO, *La Siembra* de Patricia Van Dalen en el CAMLB, *La sanación de la tierra* de Kuki Benski en el Museo de Bellas Artes, *El Viaje** de Carlos Runcie Tanaka en el MACCSI, *5i000* de Magdalena Fernández en el Memorial de América Latina, Sao Paulo.

Del cuerpo a la imagen. Esculturas, objetos e instalaciones en las colecciones del MBA: Víctor Lucena, Antonieta Sosa, Tunga. Museo de Bellas Artes de Caracas

Políticas de la diferencia. Arte Iberoamericano de fin de siglo. Museo de Arte Contemporáneo de Caracas

V Salón Pirelli de Jóvenes Artistas: *Tierra de extracción, novela multimedia* de Doménico Chiappe, *Las Amapolas* de Jonathan López, *La batea* de Bernardita Rakos, *Cuando todo se ha hecho y visto. Modelo para la sustitución de la realidad* de Rafael Reverón-Poján, *3A4RV* de Valentina Gamero, *Ícaro antes de caer* de Jaime Castro, *Ralov* de Adriana Barrios y José Reinaldo Guédez

Todos los azules del mundo. Asdrúbal Colmenárez. Centro Cultural Corp Group



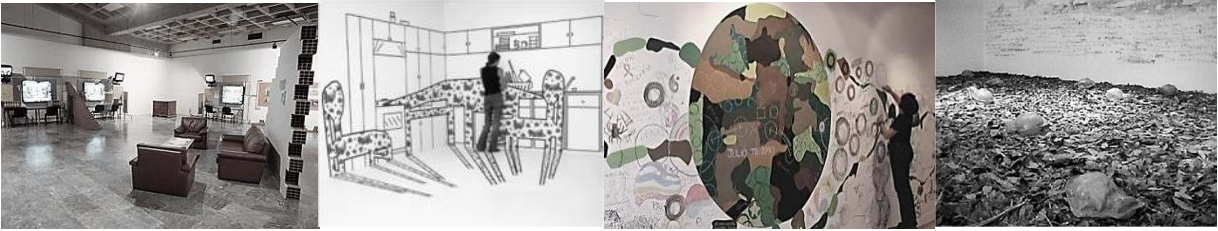
2002

*Zona de distención, inventario y estadística de una experiencia de diálogo**, David Palacios. Sala RG, CELARG

V Salón CANTV Jóvenes con Fia: *La cocina** de Bernardita Rakos. Espacios Cálidos, Ateneo de Caracas.

*V Happening Extremo**, Museo Alejandro Otero

*Inocentes** de Iván Hurtado. Museo Jacobo Borges



2003

VI Salón Pirelli de Jóvenes Artistas: *Un mundo perfecto* de Luis Salazar; *Encuentro* de Jorge Domínguez Dubuc y *Sin título (espacio para la contemplación)* de Suwon Lee. Museo de Arte Contemporáneo de Caracas

*Héroes caídos**, Luis Salazar. Sala Mendoza

XI Premio Eugenio Mendoza: *Dormitorio** de Bernardita Rakos. Sala Mendoza



2004

V Bienal Barro de América: *El vuelo del shapori**, Víctor Hugo Irazábal. Centro de Arte de Maracaibo Lía Bermúdez

*Cámara de Cromosaturación** permanente en el Museo de la Estampa y del Diseño Carlos Cruz-Diez

Mutaciones en el espacio: *Mapa de la memoria* de Carola Bravo, *2i004** de Magdalena Fernández, Museo de Miranda

Kcho, capacidad de asombro, 1996-2004. Museo de Bellas Artes de Caracas



2005

Titanes de Hielo, Nan González. Museo de Bellas Artes de Caracas

*Contraportada**, Macjob Parabavis. Sala RG, CELARG

Nubes, Lourdes Peñaranda. Macroincidentes, Museo de Miranda, Los Teques

Jardín de Gotas, Lourdes Peñaranda. Exposición Internacional de Arte a Cielo Abierto, Complejo Cultural Los Teques

*Karakas**, Federico Ovalles. Oficina #1, C.C. Bello Monte

*Análogos**, Virginia Sardi. Museo Alejandro Otero

XY, Dulena Pulgar. Museo Alejandro Otero

*Energía oscura. Tributo a Albert Einstein**. Rolando Peña. Centro Cultural Corp Group, Caracas



2006

*Entornos Miliarios. Proyecto Traslación**, Jorge Domínguez Dubuc. Museo de Arte Contemporáneo de Caracas

*La noche del colibrí**, Pilar Gispert. Sala RG, CELARG

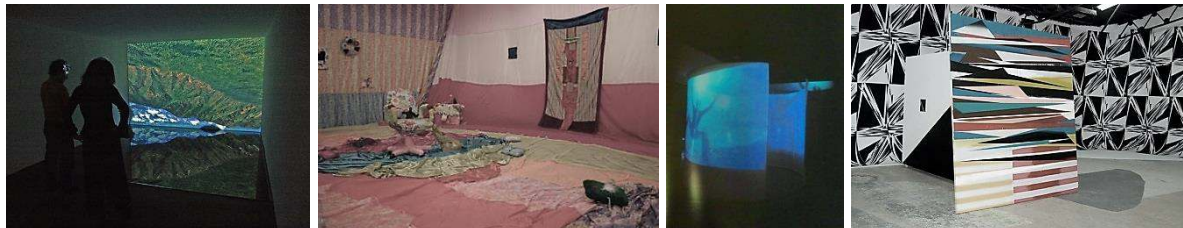
Superficies, Magdalena Fernández. Museo de Arte Contemporáneo de Caracas

La piedra canta, el niño duerme, Milton Becerra. Centro Cultural Chacao

*Luz sobre Luz**, Alexandra Meijer-Werner. Museo de Arte Contemporáneo de Caracas y Centro de Arte de Maracaibo Lía Bermúdez.

*Las tres calaveras**, Jaime Gili. Galpón 0, Periférico Caracas/Arte Contemporáneo

Pensando espacios. Instalaciones en la colección. Sala 6. Galería de Arte Nacional



2007

Autocensura, Sigfredo Chacón. Exposición “Extrapictórico”, Centro Cultural Corp-Banca

*El Reino**, Macjob Parabavis. Galería Universitaria, UCV

*Proyecto Caracas**, Santiago Sierra. Sala Mendoza

Concierto para planta eléctrica a Diesel, Santiago Sierra. Sala Experimental, Centro Cultural Chacao

*Lydia's Death**, Patricia Reinhart, Oficina #1, Centro de Arte Los Galpones

VII Salón Pirelli de Jóvenes Artistas: *Pueblos de agua* de Lenys López, *Delirio sobre el Catatumbo* de Javier Hidalgo Rodríguez, *Proyecto Masa Crítica* de Fabiola Arroyo y Luis Arroyo, *Tratado sobre el silencio (Parte I)* de Nayarí Castillo, *Al Suroeste** de Jonathan Carvallo Salas



2008

Mar de fondo, Alberto Asprino. Exposición “Macuto. Luz y Memoria Caribe”, Galería de Arte Nacional

*Centro Documental**, Juan José Olavarría. Sala Mendoza

*Detrás del cielo**, Emilio Narciso. “XI Salón CANTV Jóvenes con Fia: legítimosilegítimos”, Centro Cultural Corp-Banca

*Garden**, Patricia Van Dalen. Exposición “Color fragmentado”, Sala TAC

Hay vigilancia. Carla Arocha y Stephane Schraenen. Periférico Caracas/Arte Contemporáneo

Ahora no lo recuerdo, Andreotra (Andreina Rodríguez). El Anexo. Arte Contemporáneo

Los del medio. Javier León. Galería Alternativa



2009

*Invasiones en el espacio**, Starsky Brines. Galería Artepuy

Toma este puñal, ábreme las venas, quiero desangrarme hasta que me muera, no quiero la vida si es de verte ajeno, pues sin tu cariño no vale la pena, Bernardita Rakos. Mundos en proceso, 53 Bial de Venecia

*Carlos Cruz-Diez, la experiencia sensorial del color**: Incluyó una Cromosaturación y un Ambiente de Cromointerferencia. Periférico Caracas/Arte Contemporáneo

*Instalaciones. Arte Latinoamericano: La Ventana** de Luis Camnitzer. Museo de Bellas Artes de Caracas

*Flores fractales**, Miguel Chevalier. La Caja, Centro Cultural Chacao



2010

*Arquitectura**, Juan Requena, Antonio Briceño, Oswaldo Rodríguez y Antonio Funicello. Animación digital y proyección 3D sobre edificio Altamira, Caracas

*Lago de Maracaibo: un penetrable en muletas**, Lourdes Peñaranda. Una Mirada al Lago Vital, CAMLB

Spazio Senza Volume, Mauricio Lupini. Periférico Caracas/Arte Contemporáneo

Si tú mueres primero, yo te prometo, escribiré la historia de nuestro amor, con toda el alma llena de sentimiento, la escribiré con sangre, con tinta sangre del corazón, Bernardita Rakos, MACC

*Petróleo Verde**, Rolando Peña. La Caja, Centro Cultural Chacao

*liHO008 Homenaje a Helio Oiticica** de Magdalena Fernández y *On translation. El aplauso* de Antoni Muntadas. Bial Internacional de Arte Contemporáneo ULA, Mérida

li010, Magdalena Fernández. Residencia del Embajador de Francia en Caracas

Dos grados de libertad, Mariana Rondón. Periférico Caracas/Arte Contemporáneo



Anexo 2. Microbiografías

Carla Arocha (n. Caracas, 1961). Estudió Biología en la Universidad de Illinois, Chicago. Pero siguió su verdadera vocación artística en el Instituto de Arte de esa ciudad. Se inició en la pintura trabajando con estampados y diseños abstractos, sin embargo incorpora la figuración a partir de superficies reflectantes, interesada por las formas de percepción y la relación del espectador con la obra. En 1999 se estableció en Bélgica y trabaja junto a Stephane Schraenen, piezas de influencia minimalista entre el mobiliario y el objeto de arte. En el país expuso en las colectivas “Retomando el volumen” (MAO, 2004), “Objective” (Celarg, 2005) y más recientemente en “Contra/señas de los 90” (Sala Mendoza, 2014).

Alberto Asprino (n. Maracaibo, 1952). Es Arquitecto y Museógrafo egresado de la Universidad Central de Venezuela, donde inició su actividad expositiva en los salones de arte de la Facultad de Arquitectura en 1976. Parte fundamental de su práctica artística se basa en recolectar lo que otros desechan, a partir de allí construye ensamblajes e instalaciones que giran en torno a su investigación sobre la memoria y el vestigio. En 2003 obtuvo el Premio Arturo Michelena por su obra *Alzheimer*, hecha con el marco de cuadro de finales de siglo XIX. En 2012 inauguró “Antropometrías indelebles”, donde reunió una serie de servilletas manchadas con tinta que recolectó de los procesos electorales.

Milton Becerra (n. Colón, Táchira, 1951) Egresó de la Escuela de Artes Visuales Cristóbal Rojas en 1972 y trabajó en los talleres de Jesús Soto y Carlos Cruz-Diez mientras realizaba intervenciones en el paisaje utilizando piedras y telas. En los 80 se trasladó a París y su obra, que ya tenía la impronta del cinetismo y la abstracción incorpora elementos de las culturas aborígenes. El tejido con fibras y las piedras fueron la materia principal para elaborar esculturas que se extienden en el espacio o se insertan en la naturaleza, ganando el premio de Arte Efímero en la I Bienal Nacional de Arte de Guayana (1989). En 2008 la Asociación de Investigadores y Críticos de Arte AICA le otorgó el premio a la proyección internacional.

Jacobo Borges (n. Caracas, 1931). De joven trabajó con litografía y dibujo publicitario antes de entrar la Escuela de Artes Plásticas y Aplicadas de Caracas donde estudió poco tiempo, mostró su obra en el Taller Libre de Arte (1951) y ganó un premio que le permitió viajar a París. Regresó a Caracas a mediados de los 50, expuso su pintura en el Museo de Bellas Artes y trabajó con escenografía teatral. Recibió el Premio Nacional de Dibujo (1961) y el Premio Nacional de Pintura (1963) tras lo cual comenzó a experimentar con medios audiovisuales. En los 70 retornó a la pintura sin abandonar nunca su carácter experimental. En 1985 obtuvo una Beca Guggenheim y se trasladó a Nueva York donde trabajo con nuevos proyectos teatrales y una serie de fotografías del edificio Chrysler. De vuelta a Caracas en los 90 retomó el tema del paisaje y la naturaleza y emplea medios digitales.

Carola Bravo (n. Caracas, 1961). Cursó estudios de Arquitectura en la Universidad Central de Venezuela y continuó en la Escuela de Artes de Philadelphia (1987). Estudió dibujo y

grabado con Abilio Padrón y Oswaldo Verenzuela. En 1999 su trabajo *Geovacuigrafía* es premiado en el Salón de Arte Aragua y en el Salón Arturo Michelena. Su trabajo discurre en torno a la cartografía como lenguaje visual para proyectar territorios, reales e imaginarios, y la materializa a partir de la línea, tanto del dibujo en diferentes soportes como de las vetas de la piedra. Ha realizado intervenciones urbanas y arquitectónicas. Tiene una maestría en Historia del Arte y Doctorado en Arquitectura de la UCV. Participó en la Bienal de Arte Contemporáneo de Florencia, Italia (1999) y en la Bienal de Arte de Suecia, Estocolmo (2004).

María Cristina Carbonell (n. San Juan, Puerto Rico, 1964) Estudió en el Museo de Bellas Artes de Boston entre 1982 y 1984. Posteriormente continuó estudios en el Art Student League de Nueva York en 1987. En los años 90 mostró su obra en diversas confrontaciones nacionales como el Salón Pirelli, el Premio Eugenio Mendoza y la Bienal Barro de América. Trabaja con múltiples medios como video, escultura, fotografía, pintura e instalaciones, en ocasiones utilizando su propia imagen o de su círculo social para contraponer valores y rupturas de la representación. Fue invitada a participar en la muestra “Así está la cosa: Instalación y arte objeto en América Latina”, México, 1997. En 2006 ganó el Premio Arturo Michelena.

Sigfredo Chacón (n. Caracas, 1950) Inició estudios en la Escuela Cristóbal Rojas y en el Instituto de Diseño Neumann hasta 1970. Terminó su formación en el Chelsea School of Art y en London College of Printing, Inglaterra. Ha trabajado también como diseñador gráfico, labor que complementa su experimentación en el color y la textura. En 1992 expuso en la Sala Mendoza junto a Oscar Machado y sus pinturas modulares se desplegaron en el espacio adaptándose a las especificidades de la sala. Al año siguiente participó en *Ccs 10. Arte venezolano actual* con una rejilla monumental que amplificaba el efecto del chorreado y la densidad del pigmento. Ganó el premio a obra bidimensional en la Bienal de Guayana (1994).

Jorge Domínguez Dubuc (n. Caracas, 1970). Inició su formación en el Instituto de Diseño Caracas, y luego en el IUESAPAR, donde completó su licenciatura en 1996. Mostró su primera individual en 1995, trabajando con piezas de madera utilizadas en la construcción para realizar estructuras *in situ*. Continuó sus estudios en el Chelsea College of Art de Londres. Participó en el V Salón Pirelli de Jóvenes Artistas (2001) donde ganó el Tercer Premio y presentó su muestra individual *Traslación, entornos miliarios* (2006) en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas. Trabaja con video, fotografía y objetos para crear realidades alternativas que le plantean al espectador nuevas formas relacionarse con lo conocido.

Magdalena Fernández (n. Caracas, 1964) Estudió en el Instituto de Diseño Neuman donde se familiarizó con las formas básicas de la visualidad. También estudió artes gráficas en la Universidad de Boston. Luego viajó a Italia donde trabajó con el maestro A.G. Fronzoni, cuya enseñanza tiene una marcada tendencia al minimalismo. Desde su participación en el Salón Pirelli, 1993 propone una intervención del espacio que lo desestabiliza y coloca al

espectador en estado de suspensión, para lo cual se vale de la imagen audiovisual tanto como de la luz y las estructuras en el espacio. En 1998 ganó el Premio Arturo Michelena en Valencia. En 2009 formó parte de la representación nacional en la Bienal de Venecia y la Bienal de Cuenca, donde resultó ganadora con la videoinstalación *2iPM009*.

Nan González (n. Caracas, 1956) Se formó en la Escuela de Artes Visuales Cristóbal Rojas y continuó estudios de fotografía y cine en Cannes (Francia) y Caracas. En los años 80 trabajó a dúo con Jennifer Hackshaw haciendo *performances*, video e instalaciones, donde exploraban cuestiones como la identidad y la otredad, el espacio y la naturaleza. Participaron en la Bienal de São Paulo, 1981 y en la Bienal de Jóvenes Artistas de París, 1982. En 1991 expuso *El vuelo del cristal*, su individual en el MBA. En la III Bienal de Guayana (1992) instaló *La cosecha del Orinoco* en el malecón de San Félix, obra con la que obtuvo el Premio de Arte Efímero y en la siguiente edición (1994) presentó *Una vista al Orinoco* utilizando los ventanales del Museo de Ciudad Bolívar. En 2001 ganó el Premio Arturo Michelena.

Grupo Provisional (1997). Integrado por David Palacios, Félix Suazo, Juan Carlos Rodríguez, Juan José Olavarría y Domingo de Lucía, con el objetivo de generar experiencias diálogo y reflexión en torno a la oficialidad del arte. Además de los eventos en espacios no institucionales, presentaron *La Tarja* en la Sala Mendoza donde mostraron una serie de placas funerarias con el nombre de obras representativas del arte contemporáneo venezolano para cuestionar los mecanismos de su reconocimiento. En 1999 fueron invitados al “Encuentro por la constitución de una red internacional de espacios independientes para el arte” en la Bienal de Venecia, donde realizaron las intervenciones *Agua Alta* y *Pabellón Húmedo*. *Born in América*, fue un simulacro expositivo con siete jóvenes norteamericanos ficticios en el MUJABO (2000).

Eduardo Molina (n. Caracas, 1967). Estudió pintura y dibujo en la Escuela Cristóbal Rojas de Caracas y en la Universidad de Salamanca, España completó una Licenciatura en Bellas Artes (1991). Trabajó en la *Cité Internationale des Arts* de Paris entre 1994 y 1995. Su figuración se asemeja al lenguaje del *cartoon*, sus dibujos se insertan en un espacio de mucho color abarrotado de imágenes de la cultura popular y los medios. En 1999 ganó el Salón Jóvenes con Fia por su obra *Lecho*. Su pintura trasciende el lienzo para intervenir objetos y superficies, a los que incorpora luz eléctrica para que irradian color. También trabaja con animaciones digitales y video. Participó en la Feria Internacional de Pintura de Cuenca, 2001.

Juan Nascimento (n. Caracas, 1969) Estudió medios audiovisuales en la escuela de Cine y Televisión de Caracas, 1987 y Diseño Gráfico en el Instituto de Diseño Caracas, 1990. En 1997 participó en *Re-readymade*, MAO y al año siguiente obtuvo el segundo premio del Salón Pirelli de Jóvenes Artistas. Trabajado en colectivo junto a Daniela Lovera, especialmente con video y haciendo montajes a partir de archivos de televisión y cine. Esta práctica les valió en 2000 el Premio Eugenio Mendoza, que incluyó una estadía en Londres y una individual en la Sala Mendoza. En 2012 participaron en la XXX Bienal de Sao Paulo donde presentaron un

performance musical mezclando el tema Techos de cartón de Alí Primera con el ritmo de la samba.

David Palacios (n. La Habana, Cuba, 1967). Estudió en la Escuela de Artes Plásticas San Alejandro y en el Instituto de Diseño Industrial de La Habana (1987). En 1991 se residenció en Caracas haciendo ilustraciones para varios medios impresos. Es el creador de experiencias comunitarias como “EJA, Empresa de Juguetes para Adultos” (1990), “Akceso: Publicidad y Creación” (1995) y “Zona de Distención”, 2002. Su obra reflexiona sobre el campo del arte y las prácticas e intercambios que ocurren en su interior y con la sociedad. Estos procesos se materializan en instalaciones, registro gráfico, publicaciones. En 2006 presentó “Nos/Otros de la sociedad de Arte en América” en Caracas, Bogotá y Medellín. En 2010 participó en la Feria de Arte Pinta en Londres con el proyecto *Statistically Speaking*.

Bernardita Rakos (n. Santiago de Chile, 1977). Cursó estudios de pintura en el Instituto Federico Brand (1997) y obtuvo la Licenciatura en Artes Plásticas del IUESAPAR en 2003. Trabaja con video, fotografía, objetos y artes gráficas llevadas al espacio. A las representaciones del ámbito doméstico incorpora elementos decorativos considerados cursis y se inspira en letras de boleros como género que exalta el sentimentalismo, aunado a lenguaje de señas que dramatiza las historias. En 2009 participó en la muestra “Mundos en proceso”, representación de Venezuela en la 53 Bienal de Venecia y en 2010 realizó *Besos de fuego*, otra ambientación especialmente para el Castillo Alfonsino en Italia.

Juan Carlos Rodríguez (n. Caracas, 1967). En 1989 egresó de la Escuela de Artes Visuales Cristóbal Rojas y en 1992 inició estudios de Teología. Al tiempo que realiza su labor comunitaria como pastor cristiano desarrolla también su trabajo artístico basado en la investigación y visibilización de los temas que preocupan a la comunidad con la que se vincula. Participó en el Premio Eugenio Mendoza (1996), la colectiva Re-readymade en el MAO (1997) y en el VI Salón Jóvenes con Fia (2003). Desarrolló el proyecto *Con la Salud sí se juega* y expuso “Módulo cerro grande” en el MAO (2005). Posteriormente se estableció en el estado Apure desde donde continúa su labor con la comunidad. En 2009 mostró su individual Teatro de Operaciones #1 en Periférico Caracas/Arte Contemporáneo.

Javier Téllez (n. Valencia, Carabobo, 1969). Cursó estudios de arte plásticas en la Escuela Arturo Michelena de Valencia y de cinematografía en la Escuela Nacional de Cine y Televisión de Caracas. A principios de los 90 viajó a Madrid y estudió escultura. Por esa época participó en las confrontaciones de arte joven en Caracas y mostró su individual *Tobar Clus* en la sala RG del Celarg, donde la pintura ya alcanza el objeto y el espacio. En 1993 obtuvo la beca de la Fundación Calara y se establece en Nueva York donde desarrolla video-instalaciones en torno al tema de la locura y los márgenes de la normalidad en colaboración con pacientes psiquiátricos como *La pasión de Juana de Arco* (2004) o *La cueva de Artaud* (2012).