

La instalación en Venezuela (1960-1995): historias y protohistorias*

JACQUELINE GOLDBERG
Facultad de Arquitectura

RESUMEN

La historia de la instalación en Venezuela tiene un carácter factual que reúne obras y artistas en un conjunto desarticulado que desde hace muy pocos años hace notar su importancia. Las instalaciones, entendidas como discurso formalizado por el arte del siglo XX, aparecen en el panorama del arte venezolano a partir de los años setenta, aunque algunas experiencias apegadas a la idea de ambientaciones, *happenings*, *performances* y arte constructivista se anticiparon en los años sesenta, determinando antecedentes directos e históricos de lo que hoy aceptamos como instalaciones en el marco de museos y galerías.

Palabras clave: INSTALACIÓN, VENEZUELA, ARTE CONTEMPORÁNEO.

ABSTRACT

The history of the installation art in Venezuela has a factual character that gathers artworks and artists in a non-articulated collection that has pointed out its importance since few years ago. The installation, understood by the 20-century art as a formalized discourse, appeared in the Venezuelan art landscape in the 1960's. However, some experiences related to the idea of environments, happenings, performances and constructivist art were anticipated by the 70's, thus establishing direct and historic antecedents of what we recognize today as installation art within the museums and galleries realm.

Keywords: INSTALLATION ART, VENEZUELA, CONTEMPORARY ART.

* Este artículo forma parte de un ensayo más amplio titulado *Venezuela, comarca de instaladores*.

LOS SUPUESTOS BÁSICOS DE UN DISCURSO NACIONAL

Sospechosa y novicia es aún la crónica de la instalación en Venezuela. Su carácter factual acabilda obras y artistas en un conjunto desarticulado, propenso a los desmoronamientos teóricos.

Las instalaciones como tal se asoman al espasmódico paisaje del arte nacional a partir de los años setenta, aunque algunas experiencias apegadas a la idea de ambientaciones, *happening*, *performance* y arte constructivista profetizaron su relevancia en la década anterior. Sin pretender serlo, los *Penetrables* de Jesús Soto y las *Reticuláreas* de Gego, germinan en esos instantes como lenguajes precursoros y en su manejo del espacio se atisbaba ya un discurso instalativo.

En los setenta ya algunas instalaciones se mostraban de manera casi clandestina, contestataria y en espacios alternativos alejados de los circuitos museísticos y legitimadores. En los años ochenta las instalaciones son aceptadas como propuesta y la mayor parte de sus apariciones se producen en museos en el marco de salones, bienales y muestras colectivas, aunque su conceptualización seguía nublada –y aún hoy ocurre en ciertos eventos de confrontación– por términos como nuevas propuestas, nuevos lenguajes, obras tridimensionales, lenguajes no tradicionales y un largo etcétera que varía de acuerdo a cada evento y donde las instalaciones eran insertadas como un elemento aún extraño y perturbador, imposible de nombrarse sin remordimientos.

Es en la década de los noventa cuando las instalaciones afianzan su presencia en espacios expositivos institucionales y privados, así como en eventos internacionales, erigiéndose sólidamente como obra de arte diferenciable de otros lenguajes. Un arte fundado desde miradas muy jóvenes, en general, sacude la atención de críticos, artistas y directores de museos, imponiendo una sintaxis capaz de confrontarse fuera del país y de definirse a sí misma. No deja de sorprender que, si bien el momento genealógico más directo de la instalación en el país está constituido por la ejecución de *happenings* y *performances* en espacios públicos, la instalación estableció durante

esa década una relación ineludible con el museo, llegando a ser esta institución el ámbito idóneo para su materialización y precisamente uno de los elementos que desde la idea de espacialidad mejor la definen. Por otra parte, el museo como contenedor entra a formar parte de la instalación en el sentido de problematizar al artista y generar una noción de «lugaridad» museística dentro de la obra.

Aun cuando parecieran diáfanos los límites entre la instalación y otros discursos de las artes visuales, algunos observadores y críticos del arte contemporáneo siguen confesando –no sólo en Venezuela– una cierta confusión, por lo que muchas de las definiciones que aportan continúan merodeando terrenos variopintos. Ello quizás se deba a que hasta hace muy poco el interés por los problemas teóricos que plantea la instalación había navegado –al menos en esta Tierra de Gracia– tan sólo en la necesidad de otorgar un nombre a cierto tipo de obras con el único propósito de ser ubicadas y valoradas en el marco de un evento de confrontación.

Miguel Arroyo, curador y ex director del Museo de Bellas Artes, señala ante una encuesta presentada para efectos de estas páginas, no tener muy claras las diferencias entre aquellas obras en un momento llamadas ambientaciones y las hoy denominadas instalaciones, ya que para él *«ambas persiguen intervenir y modificar virtualmente un espacio dado, por el uso de elementos heterogéneos, o no, con el propósito de crear un determinado clima o clímax expresivo, que puede ser producto de los más variados motivos y propósitos. Por el espacio no permanente que ocupan, por el uso y la disposición que a veces se les da a los materiales, y por el trato que más tarde reciben, las instalaciones con frecuencia pasan a ser un subgénero del arte efímero»*¹.

Juan Calzadilla, más escéptico y un tanto negado a la idea de vincular la instalación a otras épocas o tendencias del arte, explica que *«la instalación es una obra estructural que no ofrece, como la ambien-*

¹ Todas las citas que a continuación aparecen sin indicaciones pertenecen a entrevistas realizadas especialmente para efectos de la Tesis titulada «La Certidumbre maltrecha: determinación de prácticas instalativas en el discurso de las instalaciones y en obras representativas de las artes visuales» presentada en 1997 para optar al título de Doctor en Ciencias Sociales de la Universidad Central de Venezuela.

tación, referencias muy marcadas a la historia del arte, a tendencias y movimientos anteriores. Está desprovista, en la mayoría de los casos, de intención lúdica y le es ajeno lo actoral o protagónico referido al sujeto espectador, al contrario de como ocurría en la ambientación y, luego, más marcadamente en el **performance**. No verlo como un hecho estructural dotado de perfil objetivo, tal como se ha entendido en Venezuela, incluso cuando se emplean los **media**, sería negar que los objetivos de la instalación se inscriben o deberían permanecer inscritos formalmente en la tradición de los géneros artísticos, no en su rechazo. La instalación pertenece a un rango genérico llamado 'arte de sistemas', el cual agrupa varias categorías de realización y es el que tiene vigencia actualmente en los salones. El sistema separa el material y hace que éste se ponga al servicio de la función que llena el conjunto. Lo importante, después de todo, es que la obra puede desaparecer, su realización no presupone su conservación, y la categoría objetiva de obra de arte resulta secundaria o carece de interés museístico o coleccionístico. De la instalación, al igual que ocurre con el **performance**, sólo quedan los documentos que lo registran como un acontecimiento artístico cumplido. Ambos géneros funcionan sin estar condicionados por el espacio donde se efectúan, y de hecho, da igual que se celebren en un ámbito arquitectónico o al aire libre».

El curador Miguel Miguel, acercándose al término instalación como una idea demasiado reciente, acota que ésta «es una síntesis de todas las artes y todas las sensaciones que el hombre es capaz de percibir. Una instalación es un espacio (preexistente) modificado, que permite introducir una cantidad de elementos bidimensionales o tridimensionales, donde el espectador deja de ser un ente pasivo y pasa a formar parte de la pieza. No podemos hablar de una instalación netamente venezolana, sino de un arte universal, donde no existen istmos separables o encasillables».

Finalmente, para Ariel Jiménez, curador y ex director de la Sala Mendoza, las instalaciones nacen de las limitaciones de la pintura: «Sería peligroso definir de manera estricta lo que puede ser o no una instalación, porque podríamos caer precisamente en la manía de convertir en géneros artísticos algo que no es más que un medio y que, como tal, puede tomar formas muy diferentes, dependiendo de las necesidades de cada

artista y de cada obra en particular. No obstante, lo que podríamos considerar una instalación, es la reunión en un mismo espacio (¿y por qué no en diferentes espacios?) de elementos diversos (objetos varios, muebles, materiales, obras de arte, desechos, etc.) con un fin particular: en la ocurrencia, la creación de un orden significativo o nudo de sentido que podríamos llamar 'obra de arte', y que, como todo nudo, podría dejar de existir físicamente al deshacerse el nudo (esto no debería impedir la posibilidad de su reinstalación con los mismos elementos, o con otros) y naturalmente, involucrando al público».

DOS ANTECEDENTES: GEGO Y SOTO

Aun cuando la mínima historia de la instalación en el país duda en mirar hacia el arte constructivista o cinético como momento germinal, una mayoría de artistas, curadores y críticos manifiestan su conformidad con la propuesta de estas páginas al pensar en Gego y Soto como partícipes de una muy concreta atmósfera de tendencia ambientalista que derivó en las instalaciones. Quizás para estos creadores lo menos importante sea el hallazgo de etiquetas, genealogías o paternidades que los emparenten con el desenvolvimiento de cierto arte actual. Sin embargo, sería ingenuo y miope no abordar la influencia de obras como los *Penetrables* del guayanés Jesús Soto, o los *Chorros* y *Reticulares* de Gertrud Goldsmidt, arquitecto nacida en Hamburgo en 1912 y radicada en Venezuela desde 1939 hasta su muerte en 1995.

La libertad espacial sugerida por estos dos creadores dio paso, de alguna manera, a la idea de ambiente en quienes a fines de los años sesenta y muy a principios de los setenta se proponían abandonar los soportes de expresión tradicionales y abordar el espacio desde su caleidoscópica sintaxis. Sin embargo, es claramente observable en las primeras ambientaciones —aunque no sólo en el país— un dominio espacial a partir de lo escultórico y un cierto arropamiento del vacío. La instalación antes de llegar a la precisión que exhibe en estos últimos tiempos, intentó apropiarse de una totalidad espacial

sin importar los lenguajes utilizados para ello. Era una especie de necesidad de materializar la invisibilidad del espacio que contenía al arte e involucrar al espectador en una experiencia sensorial múltiple. Estos planteamientos se hallan sin duda muy cercanos a los de Soto y Gego.

Así, Jesús Soto desarrolla en los *Penetrables* una triple acción creadora: corporiza el espacio, genera un ambiente e invita al espectador a convertirse en parte activa de la obra. Los *Penetrables* constituyen, por encima de todo, un ambiente extensivo –y extensible–, un espacio abierto experimental. A la vez, transgreden la visión tradicional de la obra tridimensional y construyen alrededor de quien los «penetra» un escenario sensorial epistemológicamente recorrible, es decir, convoca a una irrupción desde la materialidad y lo poético. Prueba de ello fue sin duda la propuesta curatorial de la exposición *La invención de la continuidad* (Galería de Arte Nacional, 1997) donde para acceder al rancho de Meyer Vaisman –la obra *Verde por fuera, rojo por dentro*– era inevitable atravesar un enorme *Penetrable* de Soto, erigido como un sereno chubasco en perfecta armonía con el discurso de las instalaciones presentes en la muestra.

Los *Penetrables* generan una ambientación –visual, táctil y sonora– que desarticula el espacio convencional y a través de materiales muy sencillos –nylon, tubos, etc.– propician la consecución metafórica y poética de un territorio imaginativo y lúdico. Dentro de un *Penetrable* el espectador abandona los límites del cuerpo y se deja rozar por la materialidad de un espacio homogéneo, un vacío transmutado.

El caso de Gego es mucho más extraordinario, pues Soto se halla inscrito en un arte cinético que de manera natural desembocó en sus diferentes acepciones en la producción de un cierto tipo de ambientaciones, o por lo menos, suerte de ambientes decorados. Gego, sin embargo, centró su trabajo en la generación de espacios virtuales y sucesos expresivos inclasificables. Dibujos sin papel, redes o esculturas aéreas han tildado la obra de esta fundamental creadora. En 1969 Gego comienza sus *Reticulares*, trabajo que le merecería

un puesto invaluable en la memoria del arte nacional. Con esas redes aéreas de alambre de acero y hierro, la artista tejía un segundo espacio en el aire, generando una realidad paralela, un espacio virtual y magnético.

Tanto las *Reticulares* como los *Chorros*, constituyen esfuerzos por conjeturar dominios en la nada, generando ambientes «*Penetrables*» –a veces tan sólo con los ojos– en los que el espacio se moviliza y se activa en una mirada que acontece. Gego propicia un reordenamiento de la lógica espacial, construyendo con líneas tridimensionales cuerpos orgánicos, en permanente diálogo con la naturaleza, capaces de crecer y ocupar el entorno expositivo a manera de ambientación: unidad ambiental que resalta la transparencia del espacio y lo hace desaparecer, inventando más bien otro.

Soto y Gego irrumpen en la anchura de recintos museísticos y galerías, concediendo a los artistas que posteriormente realizarían instalaciones, la posibilidad de atravesar los vacíos internos de una sala sin temor a quebrar sacralidades o propinar desencantos.

APUNTES PARA UNA CRONOLOGÍA

Las virtuosas décadas de los sesenta y setenta fueron prolíficas en cuanto a la producción de obras que hoy son rápidamente clasificadas como instalaciones, empero las mismas eran entendidas como experiencias insignificantes, indignas de penetrar en el circuito estético y comercial del arte nacional. En 1962 Guillermo Meneses se asombraba casi inocentemente al visitar el XXIII Salón Oficial de Artes Plásticas de «*la utilización de materiales extraños a la pintura, la incorporación de elementos industriales, de objetos rozados por la actividad humana*». (Meneses, G., 1992:125)

Las primeras propuestas de un arte innovador, experimental y lúdico, se centraron en la creación de ambientaciones y *happenings*, los cuales partían del *pop art* para forjarse como un discurso político y en ocasiones altanero. Pese a ello, estas visiones de la vanguardia

estuvieron sometidas a una suerte de desgano o abulia estética por parte de quienes tenían la potestad de determinar las líneas a seguir por el arte. Marta Traba señalaba en 1974 la presencia de una clase dirigente con alto poder económico que respalda un supuesto progreso en arte. Sin embargo, esta mentalidad que buscaba alejarse de las formas tradicionales apuntaló su interés tan sólo en el arte cinético, señalándolo –según la autora– como un sofisticado esnobismo al que se llegó no por evolución de un proceso natural y legítimo de experimentación sino por escogencia compulsiva e interesada: «...mientras las obras cinéticas invaden el IVIC en Caracas o el Paseo Ciencias en Maracaibo, las nuevas vanguardias no son apoyadas y una distraída indiferencia, además de desconocimiento, rodea los actos de ruptura de los nuevos, el arte ecológico y el conceptual, el arte pobre, las acciones que reemplazan los objetos artísticos» (Traba. M., 1974:82).

Traba advertía entonces acerca de la existencia de un grupo de jóvenes que estaba rompiendo con la «tiranía» y «oficialidad» del arte cinético que esclarecen el problema y responden a «una vanguardia no codificada por la cultura dominante». Se producía entonces un duro enfrentamiento entre una teatralidad cinética marcada por lo oficial y una teatralidad instalativa que comenzaba a apuntalar sus bases. Tal teatralidad apuesta sus esfuerzos estéticos a la escenificación de una idea de espacio que resultaba beneficiosa ante el cansancio impuesto por la pintura y las expresiones tradicionales. El arte cinético invadía los espacios públicos demostrando que éstos eran factibles de domesticar por discursos estéticos antes ajenos al bullicio de la calle. Esas obras pasaron a formar parte del paisaje urbano, del vaivén cotidiano. Las instalaciones, en este ámbito, ofrecieron el otro lado de la moneda: también los espacios privados podían ser domeñados desde la tridimensionalidad y la libertad conceptual.

En los años sesenta la presencia de ambientaciones en Venezuela es escasa. Juan Calzadilla habla de ellas como «una expresión marginal, que no llegó a los salones y exposiciones oficiales y que tuvo marcada influencia del *environment* popartista» (Calzadilla, J., 1982:32). Calzadilla señala como motivo de esta ausencia el alto desarrollo conceptual que exigía del público y el carácter perturbador que la manifes-

tación obligaba a admitir previamente. Las primeras ambientaciones ejecutadas en Caracas contenían más una propuesta comunicacional que estética: *«consistía en formas híbridas de presentación y representación, en torno a una exposición coherente»* (Calzadilla, J., 1982:32).

En 1978 Calzadilla asumía que el *environment* *«representaba la máxima posibilidad de expansión de una obra ya no restringida a su marco visual, sino potencializada en un espacio físico, en forma de acontecimiento que no llegaba a producir su autonomía, por las condiciones mismas del espacio, generalmente presentado, ni a concebir una verdadera alianza con la arquitectura»* (Calzadilla, J., sf: 79). Aun cuando el crítico pareciera hoy dispuesto a establecer fronteras infranqueables entre el *environment* y la instalación, su descripción del primero bien podría adecuarse a la idea de instalación, argumentando con ello además la posible preexistencia de una actividad instalativa en el arte de otra. Calzadilla ejemplariza sus propuestas a través de obras de Jesús Soto y de la integración de las artes presente en la Ciudad Universitaria de Caracas.

Asimismo, Calzadilla aclara ante la encuesta suministrada para efectos de estas líneas, que las ambientaciones de aquellos años en comparación con las actuales instalaciones poseían *«una estructura más cerrada, connotacional, ambivalente, ya que se desarrollaban indistintamente en los campos de la figuración y la abstracción de cualquier tipo. Incluso podía presentar en algunos casos un componente de acción, en los casos en que la obra se realizaba o se terminaba frente al público. La ambientación fue, sin embargo, un arte muy complejo y en su carácter pluralista, atento como estaba a la idea de desbordar los formatos para plantear situaciones límites, seguramente puede verse lo más importante de sus planteamientos. La ambientación se diferenciaba de la instalación de hoy en el hecho de que funcionaba como atmósfera tridimensional, dotada de la dimensión temporal que le acordaba el rol atribuido al público, el cual se intercalaba con la obra objetivamente en términos plásticos, a manera de una estructura que se recorta en el espacio o se proyecta desde éste al afuera, para dejar a la vista, en ambos casos, el proceso seguido, pero sin depender del espectador como participante del hecho. La ambientación era en general más esceno-*

gráfica. Sin embargo, creo que no puede hablarse de las instalaciones sino desde los ochenta. Por tanto no podemos confundir la instalación con sus ancestros o precursores y decir que la ambientación fue una primera instalación. Hay diferencias de aptitudes y de conceptos, aunque no haya saltos cualitativos. La ambientación no es un arte primitivo respecto a la instalación, sencillamente era un fenómeno que sirvió para demostrar, antes que otras cosas, que continúa sin haber nada nuevo».

Apartando las ya mencionadas experiencias ambientalistas de Gego y Soto, una posible cronología de la instalación en Venezuela pudiera hallar su instante genealógico entre 1961 y 1963, cuando el convulsionado rostro del país propició la creación del grupo *El Techo de la Ballena*, que con su renombrado *Homenaje a la Necrofilia* –considerado el primer *environment* en vivo– formulaba un proyecto de transformación de la vida y la sociedad, sin una plena conciencia de la plataforma estética en la que mezclaba lenguajes de las artes plásticas y la literatura. Su propuesta era una reacción ante el momento político y de muerte que vivía el país. La ambientación de esta época no terminaba de insertarse *«en un estricto marco estético, puesto que respondía más bien a una intuición general de la eficacia de la mezcla de lenguajes como opción salvadora frente al pesimismo generalizado»* (Calzadilla, J., sf: 99). Sin embargo, la influencia de *El Techo de la Ballena* en la creación de aquellos años se hizo evidente, aunque las acciones que le siguieron *«no tuvieron un éxito semejante ni una plataforma ideológica de tanto alcance, pero profundizaron en la propuesta de rechazo y en la formulación de una antiestética de malos modales»*.

Entre 1963 y 1965 *El Círculo del Pez Dorado* agrupó a artistas de tendencia figurativa, algunos de los cuales experimentaron con la integración de lenguajes a través del acontecimiento y la ambientación. Este grupo *«fue quizás el último intento de hacer, desde la vanguardia misma, un arte político, o por lo menos un arte reflejo de los grandes problemas sociales que se debatían al impulso de un propósito transgresor del sistema»* (Calzadilla, J., sf: 101).

En 1968, a propósito de la celebración del Cuatricentenario de la ciudad de Caracas, un grupo de jóvenes pintores, arquitectos, mú-

sicos y cineastas –bajo la tutela del artista plástico Jacobo Borges– llevó a cabo *Imagen de Caracas*, un espectáculo multimedia que marcó pautas en la historia de las artes visuales en Venezuela. En los espacios de El Conde, alrededor de diez mil personas presenciaron un acontecimiento –que costó más de un millón de dólares– donde la integración de cine, pintura, danza, teatro y música, generaron un espacio de experimentación. La idea era mostrar a la ciudad en todas sus formas, con sus lenguajes plácidos y agresivos. Era un homenaje a la urbe cotidiana, a la violencia de la lucha armada, a la historia, lo que sin duda se alzó como un discurso político crítico que la policía y el gobierno intentó en varias oportunidades clausurar, hasta conseguirlo dos meses después de su puesta en escena. *Imagen de Caracas* pretendió arrancar al cine su bidimensionalidad para convertirla en un objeto que abandonara la proyección perpendicular de las salas de cine. Para ello se colocaron ocho pantallas de veintidós metros de largo cada una, que ofrecían una proyección diagonal interferida por cuarenta cubos que bajaban del techo y sobre los que se sobreponían varias imágenes que finalmente construirían una nueva imagen sobre el cubo. Este mecanismo se hallaba inserto en un dispositivo arquitectónico que Juan Pedro Posani llamó «el rancho más grande de Caracas». Asimismo, 64 proyectores funcionaban sobre distintas formas generando imágenes de orden pictórico. Estas proyecciones contenían visiones de la ciudad, mezcladas con frases diversas y palabras de Bolívar haciendo un llamado energético a la lucha, lo cual producía un choque en el espectador que debía movilizarse dentro de aquel enorme y perturbador espacio, donde también se insertaban caballos, motocicletas, bailarines, actores y músicos. El espectáculo contó con un estricto guión desde el cual se realizaron filmaciones que permitirían al final producir un montaje horizontal al tiempo que había una acción vertical donde todas las pantallas tenían relación.

Los atrevidos creadores de esta utopía fueron Jacobo Borges, Juan Pedro Posani, Josefina Jordán, Inocente Palacios y Miguel Otero Silva. Sin embargo, fue Borges quien aportó el sentido de experimentalidad y diversificación. Influído por el Teatro Total de Richard

Wagner, las teorías de Kandinsky sobre arte total, *El Aleph* del argentino Jorge Luis Borges y la fascinación por *Rayuela* de Julio Cortázar, Borges se planteó un espectáculo que no tuviera principio ni fin, donde el tiempo no fuera lineal y el espectador participara activamente armando la historia.

La experimentalidad de *Imagen de Caracas* irrumpió en el desgano intermitente de los años sesenta con una propuesta innovadora, original y profundamente riesgosa desde el punto de vista conceptual, estético y político. Este proyecto constituyó la consumación de una utopía que cambió definitivamente los parámetros de las artes visuales en el país, pues demostró que la expresión artística no necesariamente debía restringirse a un solo lenguaje o a un solo formato.

Imagen de Caracas propició la entrada de la instalatividad y las ambientaciones al país. Mostró la flexibilidad del espacio, sus metáforas y conjugó diversos lenguajes en torno a un mismo discurso. Los contenidos instalativos de este espectáculo mostraban claramente cómo una estructura ideológica –o conceptual– podía adquirir materialidad y organizarse en un cuerpo vivo, múltiple, ensamblando una particular gramática donde lo importante era la capacidad de la obra de transmitir vida y emoción.

En 1970 Sigfredo Chacón, William Stone e Ibrahim Nebreda elevaron a la categoría de cosa estética un *Autobús* –que cubría la ruta San Bernardino, Silencio, Quinta Crespo– abandonado en las inmediaciones del Ateneo de Caracas. La idea era recrear el ambiente sofocante de un autobús a través de lenguajes artísticos. «*Utilizan, aparte de la carrocería del vehículo, esculturas armadas con telas metálicas, algodón, yeso, pintura y elementos de toda suerte, desde un radio receptor conectado a la más estruendosa de las emisoras comerciales, hasta objetos y señales tomados de la producción industrial*» (Guevara, R., sf: 88).

El *Autobús* aportó el gesto teatral a los gérmenes de la instalación, ofreciéndose como espacio para la escenificación de una realidad transformada en arte. Si bien esa obra arrastraba una fuerte influencia de *performance* y se hallaba fuera del espacio museístico, la

idea de generar un ambiente envolvente producto de la combinación de elementos y metáforas muy diversas, lo acerca ya al panorama genealógico de la instalación en el país.

En 1973 Héctor Fuenmayor realiza en la Fundación Mendoza lo que sería considerada una de las primeras ambientaciones tendientes a lo instalativo: *Amarillo KYV68*. La totalidad del espacio fue cubierto por una pintura industrial amarilla cuyo número de catalogación fue colocado en el centro de cada pared mediante una etiqueta. La obra proponía un modelo de universalidad, de totalidad, en el que lindaban las ideas de ambiente escultural, mural instalativo y pintura mural, sin que importara demasiado el género o lenguaje de expresión nominal. La idea de esta obra de evidente característica ambiental era capturar un color amarillo que se hallaba disperso por el mundo —en vallas publicitarias, calles, etc.— y atraparlo en el marco de una sala expositiva.

Amarillo KYV68 representó una ruptura con los soportes clásicos. El desbordamiento del color hacia las paredes y techo propició también el desbordamiento de la idea de espacio. El público se sumergía en una atmósfera amarilla que no tenía más propósito que esgrimir un discurso de la abstracción y la capacidad de conceptualizar del hombre. La sala se convirtió en el objeto artístico, en un gran contenedor lúdico en el que el público debía asumirse como parte de la obra.

En 1973 un grupo de los llamados Once Tipos, conformado por William Stone, Germán Socorro, María Zabala, Ana María Mazzei y Rolando Dorrego, participan en la Bienal de Sao Paulo con *Piel a piel*, una obra colectiva que, según Roberto Guevara, «recogía varios aspectos de las percepciones que la piel registra y lleva a la mente; modos de concurrir a la cita con lo real, de establecer alianzas con estímulos y desafíos de fuera» (Calzadilla, J., sf: 103). Esta obra consistía en un circuito de varios ambientes que confluían en un espacio central donde se representaba la piel a una escala gigante, teniendo de fondo un paisaje de cielos y nubes propio del *comic*. En ese espacio central una cantidad de enormes telas eran movidas por el viento con el propósito de

que rozaran la piel del espectador en un intento por demostrar que la piel también es eco de hallazgos sensoriales y estéticos.

Piel a piel fue mostrada ese mismo año 1973 en un baldío local comercial del aún inconcluso Centro Comercial Concreta en Caracas. La imagen de aquel emporio de concreto medio construido o medio derruido, en el que volaban un amasijo de telas vaporosas, hizo pensar a especialistas y público en el porvenir de un arte libre, alejado de la rigidez museística y cercano a un hombre hambriento de experiencias sensoriales. Esa obra representó ese mismo año a Venezuela en la Bienal de Sao Paulo, mostrando internacionalmente que el arte local iba por buen camino.

En 1991 la exposición *El espíritu de los tiempos*, realizada en la Galería Los Espacios Cálidos del Ateneo de Caracas, constituyó una importante experiencia de curaduría y consolidación de nuevos lenguajes. Como pocas veces en la cronología expositiva del país, un centro cultural de relevancia asumía el reto de mostrar obras de carácter experimental, pertenecientes a un grupo de jóvenes artistas dispuestos a indagar en lenguajes instalativos.

En esta exposición participaron cinco artistas, cada uno monitoreado por un curador. Zuleiva Vivas daba forma al discurso de lo terrenal presente en la obra de Claudio Perna. Graciela Pantin abordaba los signos de Susana Amundaraín y Xiomara Moreno, quienes elaboraron una experiencia audiovisual y corporal. María Elena Ramos hilaba una visión crítica de una obra de José Antonio Hernández Diez, donde los contenidos corporales y efímeros adquirirían especial consistencia en el contexto instalativo. Ariel Jiménez desde su posición de curador vislumbraba lejanía y vitalidad en José Gabriel Fernández. Finalmente, Miguel Miguel capturaba el silencio de Alfred Wenemoser y lo presentaba desde la oscuridad del propio foso que éste construyó en la sala expositiva.

El espíritu de los tiempos sorprendió al público caraqueño por su descarnada propuesta, por sus instalaciones de vigorosos significados aireadas sin temores. El público quedó marcado sobre todo por la obra de José Antonio Hernández Diez, pues la idea de un corazón

conservado en formol y latiendo como si estuviera vivo –a través de un sistema mecánico–, remitía a ideas muy claras sobre la muerte, el sentido filosófico de la vida y lo efímero del cuerpo. Igualmente, la simbología inherente en la cruz acrílica que contenía al corazón, establecía una inmediata relación con símbolos religiosos y rituales.

Finalmente entre los hitos instalativos en Venezuela, la muestra *Ccs-10 Arte Venezolano Actual*, realizada en la Galería de Arte Nacional en 1993, puede ser considerada una de las más importantes hasta ese momento y sin duda en toda la década de los noventa, pues en ella se dio cabida a los artistas más representativos de la contemporaneidad venezolana y sobre todo a aquellos que enfatizan los contenidos instalativos del arte más actual.

En *Ccs-10* participaron Sigfredo Chacón, Samy Cucher, Eugenio Espinoza, José Gabriel Fernández, Héctor Fuenmayor, José Antonio Hernández Diez, Oscar Machado, Roberto Obregón, Meyer Vaisman y Alfred Wenemoser. Para esta exposición cada artista contó con un espacio predeterminado y un presupuesto generoso para la construcción de la obra. Sin escatimar esfuerzos, la Galería de Arte Nacional generó un ámbito de reflexión y confrontación donde los artistas tuvieron la oportunidad de ocupar a su antojo el espacio y la atención del público que se paseaba por las salas con una curiosidad enorme y un deseo de intervenir en las propuestas de las obras.

Por otra parte, esta exposición se presentó como una suerte de metadiscurso, una reflexión sobre la obra de arte, el espacio y las connotaciones de la instalatividad en el arte contemporáneo. Aquí la individualidad es punto de honor, siendo respetados los dominios subjetivos y estéticos de cada artista, a la vez que ensamblando un discurso generalizador que arroja luces sobre un panorama plástico adormecido y sediento de fracturas.

BIBLIOGRAFÍA

- ABADIE, Daniel (sf). *Soto*. Museo de Arte Contemporáneo de Caracas.
- ÁLVAREZ, Luis, X. (1986). *Signos Estéticos y Teoría*. Anthropos, Barcelona.
- ARACIL, Alfredo y RODRÍGUEZ, Delfín (1980). *El Siglo XX*. Ediciones Istmo, Colección Fundamentos 80, Madrid.
- _____ (1988). *El Siglo XX. Entre la muerte del Arte y el Arte Moderno*. Ediciones Istmo, Madrid.
- ARCHER, Michael (1994). *Installation Art*. Smithsonian Institution Press, New York.
- ARENAS, José Fernández (1988). *Arte Efímero y espacio estético*. Anthropos, Barcelona.
- ART & DESIGN (1993). *Installation Art*. London.
- ATKINS, Robert (1990). *Art Speaks*. Abbeville Press Publishers, New York.
- AUTORES VARIOS (1993). *Los Espectáculos del arte*. Edición de Francisco Calvo Serraller. Tusquets Editores, Barcelona.
- BAYÓN, Damián (1989). *La transición a la modernidad*. Tercer Mundo Editores, Bogotá.
- BERMAN, Marshall (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Siglo XXI Editores, Madrid.
- BONAMI, Francesco; RIAN, Jeffrey and others (1996). *Echoes. Contemporary art at the age of endless conclusions*. The Monacelli Press, New York.
- BEARDSLEY, John (1989). *Earthworks and beyond. Contemporary art and landscape*. Abbeville Press, New York.
- BURGER, Peter (1987). *Teoría de la Vanguardia*. Ediciones Península, Barcelona.
- BURGIN, Víctor. En: *Different Spaces* (1996). «Place and memory in visual culture». University of California Press, USA.
- CALZADILLA, Juan (sf). *Movimientos y vanguardia en el arte contemporáneo en Venezuela*. Concejo Municipal del Distrito Sucre, Caracas.
- _____ (1982). *Tendencias figurativas en Caracas a partir de 1950*. Galería de Arte Nacional, Caracas.
- COMBALIA, Victoria; JAPPE, Georg y otros (1980). *El descrédito de las vanguardias artísticas*. Editorial Blume, Barcelona.
- DE MICHELLI, Mario (1990). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza Editorial, Madrid.
- DE OLIVEIRA, Nicolás; PETRY, Michael; OXLEY, Nicola (1990). *Installation art*. Smithsonian Institution Press, New York.

- DORFLES, Gillo (1975). *Del significado de las opciones*. Editorial Lumen, España.
- ÉCOLE NATIONALE SUPERIEURE DES BEAUX-ARTS (1990). *Groupes, Mouvements, Tendances de l'Art Contemporain depuis 1945*. Décima edición, Escuela National Superior de Bellas Artes, París.
- FERNÁNDEZ ARENAS, José (Coord.) (1988). *Arte efímero y espacio estético*. Editorial Anthropos, Barcelona.
- FRANCASTEL, Pierre (1975). *Sociología del Arte*. Alianza y Emecé Editores. Madrid.
- GOLDBERG, Roselee (1988). *Performance Art. From futurism to the present*. New York.
- GUEVARA, Roberto (sf). *Arte para una nueva escala*. Maraven, Caracas.
- HARRISON, Charles; WOOD, Paul (1992). *Art in Theory 1900-1990*. Blackwell Publishers, Cambridge.
- HAUSSER, Arnold (1975). *Fundamentos de la Sociología del Arte*. Ediciones Guadarrama, Colección Universitaria de Bolsillo, Madrid.
- KRAUSS, Rosalind (1985). *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*. The MIT Press, Massachusetts.
- MADERUELO, Javier (1990). *El espacio raptado*. Biblioteca Mondadori, Madrid.
- MARCHAN FIZ, Simón (1988). *Del arte objetual al arte del concepto*. Ediciones Akal, Madrid.
- MENESES, Guillermo (1992). *El arte, la razón y otras menudencias*. Monte Ávila Editores, Caracas.
- SIEGEL, Jeanne (1992). *Art words. Discourse on the 60s and 70s*. Da Capo Press, New York.
- THOMAS, Karim (1988). *Hasta Hoy. Estilos de las artes plásticas en el siglo XX*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 1988.
- TRABA, Marta (1974). *Mirar en Caracas*. Monte Ávila Editores, Caracas.