



Facultad de Artes, Diseño  
y Ciencias de la Cultura



*Universidad Nacional del Nordeste*

***Aproximaciones al concepto de instalación, como expresión de artes combinadas,  
a partir del análisis de la obra “La Revolución de Durlock”, de Julián Matta***

Daiana Antonella Grnja  
daianagnja@hotmail.com  
FADyCC-UNNE

Directora: Lic. Cecilia Lis García  
FADyCC-UNNE

Diciembre de 2023

## Índice

PRIMERA PARTE .....	04
Antecedentes .....	08
Metodología .....	14
SEGUNDA PARTE .....	15
De las vanguardias artísticas y la crisis del arte académico a la instalación .....	16
Emergencia del arte contemporáneo .....	28
Aspectos compositivos del arte contemporáneo y figura del espectador .....	38
Instalaciones, exploraciones materiales, lo manual .....	44
Apropiación y crítica institucional .....	48
TERCERA PARTE .....	49
Análisis de la instalación La Revolución de Durlock, de Julián Matta .....	49
La instalación como expresión de artes combinadas .....	50
Operaciones contemporáneas en el hacer artístico de La Revolución de Durlock ...	57
CUARTA PARTE .....	65
Conclusiones .....	65
ANEXO .....	66
REFERENCIAS .....	82

## **Resumen**

A partir del examen de las categorías de hibridación, desmaterialidad e inespecificidad, propios del contexto artístico contemporáneo chaqueño se intenta establecer características del arte instalativo en *La Revolución de Durlock*, 2015, de Julián Matta como un modo de acercamiento teórico-conceptual a la instalación desde el estudio analítico e interpretativo. Ante la manifiesta complejidad, limitación e inaplicabilidad de la noción deleuzena de diagrama a este lenguaje planteada anteriormente –en la primera versión de esta tesina y en el proyecto de investigación- como posible, la información de contexto terminó operando como uno de los acentos destacados de esta indagación evidenciando la necesidad de focalizar en ciertas partes y elementos puntuales de la obra elegida. Razón por la cual se adecuan el planteo original, el título, los objetivos y la hipótesis enfatizando en los aspectos compositivos relacionados con el arte contemporáneo, derivando en el análisis de la instalación dentro del campo experimental de las artes combinadas, su formato artístico y las interconexiones de diversos lenguajes cuyo sentido no responde únicamente a su materialidad sino que yace en los entramados que la conforman.

**Palabras clave:** Instalación. Hibridación. Heterogeneidad. Inespecificidad. Obra Interdisciplinaria.

## PRIMERA PARTE

### Introducción

En este trabajo se intenta indagar sobre las operaciones que conforman el proceso de elaboración del lenguaje de la instalación, formato de exhibición de un conjunto de prácticas artísticas existente desde el auge de las vanguardias históricas, en el que se relacionan diversos lenguajes y elementos heterogéneos, algo propio de obras de artes combinadas. *La Revolución de Durlock*, 2015, del artista chaqueño Julián Matta, está compuesta de interrelaciones múltiples entre materiales, objetos cotidianos, residuales, recursos plásticos como manchas y collage, imágenes publicitarias, entre otros, lo que se suma a la combinación de distintas disciplinas artísticas en un mismo medio-soporte. El análisis se detendrá en su proceso de producción artística desde un abordaje teórico-interpretativo de teorías sobre arte contemporáneo, sus formatos y procedimientos artísticos que permitieron una aproximación analítica de tipo reflexivo indagando en operaciones teórico-formales reconocidas como implicadas en la obra.

La noción de obra de arte identificada en el caso particular estudiado se encuentra tensionada por una relectura permanente de los elementos representados en el espacio y la complejidad de los procesos que la conforman. Tradicionalmente la presentación del objeto artístico estaba definida por principios y normas académicas que establecían modelos de producción basados en cánones de belleza o estructuras clásicas de narración y representación desprendidas de las teorías del arte. Hecho que fue debilitándose; el foco de interés ubicó a la teoría y los procesos implicados en la obra por encima del objeto artístico. El resultado fue una pérdida paulatina del criterio a priori de cómo debe verse y cómo debe ser una obra de arte. Tuvo influencia el contexto mundial de posguerras y de las crisis culturales, sociales, político-económicas que acarreó la primera mitad de siglo XX. Como consecuencia se produjo lo que Danto y Neerman (1999) describen como un proceso de desvinculación histórica del arte durante los años sesenta; la creación artística deja de estar al servicio de una historia o un relato en particular quedando a libre elección de quien la produce y con cualquier propósito (p. 3). Oliveras (2019) retoma esta descripción del autor sintetizándola: “Para el artista contemporáneo o ‘poshistórico’ (...) toda la historia del arte está a su disposición para el uso que le quiera dar. Puede servirse de todas las técnicas (pictóricas, escultóricas, dibujísticas, fotográficas), de todos los estilos, géneros, etc.” (p. 17). Un cuestionamiento generalizado de las nociones del arte tradicional fue el resultado; propició lo que observamos como modos de organización de lo sensible y puso en crisis las ideas de

pertenencia, especificidad y autonomía siendo una condición de posibilidad de producción dentro del ámbito artístico contemporáneo (Garramuño, 2015, p. 15).

La exhibición de la obra de arte se tornó insuficiente para que ésta sea validada como tal porque las estructuras y niveles presentes en el ámbito artístico de los últimos tiempos son complejos, lo que además se suma a sus diversos modos de experimentación-recepción. Hecho que refleja una animosidad actual donde se identifica cierta necesidad de dar cuenta del estado reflexivo del artista y que éste también pueda dialogar sobre el proceso de elaboración para vincularlo a la percepción y lograr un acercamiento al desarrollo de múltiples sentidos e interpretaciones de una misma obra que responde, a su vez, a la saturación de información producto del contexto y el avance de la globalización, donde las interconexiones de materiales informativos entre diversas partes del mundo, junto con una enorme variabilidad y sobrecarga de agentes determinantes, se vuelven difíciles de identificar o definir fácilmente.

Es en este marco que la instalación, como una de sus manifestaciones más puntuales, es considerada indefinible por definición porque presenta una estructura desafiante respecto de las fronteras y categorías del arte. Funciona como crítica anti normativa y anticánónica poniendo en duda los presupuestos del arte; está conformada por materiales heterogéneos que la vuelven incapaz de ser definida en un sentido último que depende, exclusivamente, del espectador que la recorre. Estas características coinciden con lo que Garramuño (2015) destaca del arte inespecífico y permiten situarla dentro de la condición de obra de arte contemporánea construida a partir de interrelaciones, re-significaciones y mezclas de lenguajes; compuesta, además, por diversos materiales desde su esencia; se produce en ella un encuentro y, al mismo tiempo, un entrecruzamiento de imágenes, objetos y diversas formas de artes (p. 15).

En principio se consideró –desacertadamente y se ha descartado- que la vinculación y aplicación del concepto de diagrama de Deleuze (2007) y sus categorías filosóficas enriquecería el análisis de esta obra de Matta permitiendo comprenderla en su complejidad.

### **Objetivo general**

- Analizar la obra *La Revolución de Durlock*, 2015, de Julián Matta, en el contexto del arte contemporáneo local y sus expresiones considerando conceptos claves para las artes combinadas como: hibridación, heterogeneidad e inespecificidad.

### **Objetivos particulares**

- Identificar la postura estética y discursiva del artista analizando sus aspectos compositivos, las operaciones artísticas y los recursos plásticos utilizados en su contexto situado de presentación.

- Explicitar las características del lenguaje de la instalación vinculadas a la disposición en el espacio de distintos objetos, insumos materiales, la utilización de técnicas y otros aspectos relacionados al montaje y al contexto institucional.

### **Hipótesis de trabajo**

Se formula la hipótesis en torno a la instalación *La Revolución de Durlock* de Julián Matta y la relación de esta modalidad artística con las características de las artes combinadas desde el estudio de teorías del arte contemporáneo y las operaciones artísticas implicados en la obra.

Esta composición del artista chaqueño presentó un formato compuesto por la interrelación y el cruce de los lenguajes intervinientes posicionándola como una obra interdisciplinaria de artes combinadas. Esto fue posible gracias a una dinámica cooperativa de sus aspectos compositivos intervinientes, pictóricos, teatrales, objetuales, sonoros; algunos recursos narrativos del cine -guion, iluminación, disposición de los elementos en el espacio-, junto con los componentes que la conformaron -elementos de descarte, piezas sonoras, obra pictórica, collage, mural, entre otros-. La instalación como formato le permitió al artista desplegar un modo de producción, expresión y manifestación del arte contemporáneo; las características principales de este lenguaje la convirtieron en una producción interdisciplinaria propia de estas obras en el contexto local situado de aquel momento.

### **Justificación**

Distintas modificaciones a nivel conceptual y procesual se produjeron en el arte a lo largo del siglo XX, Garramuño (2015) describe prácticas que comparten cierta incomodidad a la hora de definir las o encerrarlas dentro de alguna categoría específica y dificultades para ser categorizadas porque apuestan a la utilización de soportes y diversos formatos, combinaciones imprevistas, mezclas, saltos, fragmentos dispersos, marcas, descalces de espacios y disciplinas (p. 17). En esta atmósfera descrita por la autora uno de los lenguajes que mejor se adapta a la situación es la instalación, considerada por Groys (2009) como forma señera de producción en el arte contemporáneo; según este autor, se trata de un lenguaje que utiliza el espacio como soporte, en él se pueden incluir todo tipo de elementos e imágenes que circulan en la cultura,

como ser dibujo, pintura, fotografías, textos, videos, filmes, grabaciones y todo tipo de objetos, entre otros, convirtiéndolo en un formato sin definiciones particulares; de allí surge el interrogante sobre su medio específico (p. 4). Para Larrañaga (2001) esta manifestación artística apareció en un momento en el que emergieron propuestas muy diversas, sin el apoyo de determinadas teorías ni límites claramente establecidos convirtiéndose en un lenguaje que comparte sentidos heterogéneos difíciles de concebir bajo una definición rigurosa y aglutinante; por su composición a partir de la mezcla de materiales, las instalaciones no poseen un medio ni un material específico (p. 7).

Es justamente una instalación –con estas características preliminares- la que es analizada en este caso, se indaga en las habidas posibilidades de confluencia entre las disciplinas y lenguajes que participan dentro de *La revolución de Durlock* de Julián Matta componiéndola, pero perteneciendo, a su vez, a diferentes campos artísticos: cinematográfico, sonoro, pictórico, escultural, entre otros.

Se considera a su instancia procesual desde un abordaje desde diversas propuestas teóricas, identificando operaciones como la organización y recopilación de los elementos compositivos en base a la relación que se produce entre ellos, los lenguajes implicados, el marco de producción y de diálogo con lo institucional. Se considera clave para comprender cómo se gesta esta configuración artística, a sus desplazamientos y sus dislocaciones en los cruces de técnicas, lenguajes y elementos; y cómo funcionan allí los indicadores de un formato de producción de arte contemporáneo que se desarrolla en el ámbito específico de las obras combinadas. Como en toda modalidad de investigación sobre arte, en términos de Borgdoff (2010), hay un distanciamiento teórico respecto al objeto de estudio y, a su vez, un acercamiento de orden reflexivo-interpretativo que nos permite lograr resultados válidos sobre la práctica artística (p. 9)

La trayectoria artística polifacética de su autor incide en esta obra que fue elegida por diversos motivos; el primero, la particularidad de su montaje que efectúa un cruce de diversas disciplinas artísticas mezclando materiales heterogéneos, incluyendo objetos del afuera -como la introducción de motocicletas dentro del espacio institucional- y alteraciones físicas del espacio que transformaron la sala en un lugar de efecto decadente -logrado mediante la confluencia de diversas técnicas y maneras de representar en el espacio, el uso de estos materiales de desecho, la inclusión de una pintura ya realizada por el mismo artista-, la utilización de elementos del cine -guiones técnicos, planos, elección de objetos, la disposición en el espacio de los mismos y paleta cromática-; la utilización del lenguaje sonoro de manera experimental; el cruce de pinturas con comics, y distintas alusiones, publicidad, póster y

*ready made*, entre otros. El segundo, entender que la congregación de elementos y lenguajes que presenta esta instalación se debe a la carrera artística y el perfil profesional de carácter múltiple que transitó Julián Matta, la plástica neofigurativa, la narrativa de la historieta americana, europea, argentina, el manga japonés, su preferencia por el rock desde los años sesenta en adelante, el cómic y una fuerte inclinación por el lenguaje audiovisual, se destaca el hecho de que paralelamente a sus exposiciones de pinturas y su asistencia a talleres de artistas como Diego Figuroa o Germán Gargano, Matta se formó académicamente como director de cine en la Universidad del Cine (FUC) de Buenos Aires. Y, el tercero, que los desarrollos de sus obras audiovisuales se apoyan sobre cortometrajes de ficción y videoclips.

La inclusión de diversos lenguajes artísticos y de recursos expresivos de diferentes disciplinas hace posible considerarla dentro del marco de una investigación en Artes Combinadas, si bien en la región existen múltiples obras de arte con este tipo de procesos experimentales donde se utiliza el espacio como soporte de manera no convencional, se destaca como motivo de su elección el hecho de haber asistido a la obra trabajada, lo cual genera una observación y experimentación de primera mano. La cercanía del espacio en la que se montó la obra hizo esto posible, motivo por el cual muchos estudiantes de la Licenciatura en Artes Combinadas pudieron asistir a la muestra. A diferencia de investigaciones basadas en registros de la obra, contemplarla y experimentarla –en tiempo real- desde sus diversos niveles, generó un efecto de proximidad mucho más interesante con la propuesta artística. Asimismo existen otros factores: la relación cercana con el artista quien cooperó compartiendo material sobre la muestra, brindando información sobre el equipo de trabajo; su predisposición para las consultas sobre la convocatoria dentro de la que expuso la obra y la concertación de entrevistas varias que favorecieron y alentaron la investigación a lo largo de todo su proceso.

### **Antecedentes**

La instalación como lenguaje propiamente dicho pertenece a la categoría de obra interdisciplinaria, atendiendo a esta particularidad se irán vinculando desde los aspectos compositivos con la instalación de Matta, antecedentes de distintas procedencias que se generalizan en dos tipos, críticos y artísticos, sistematizando en ellos teorizaciones sobre arte, críticas y obras artísticas.

## Críticos

García (2016) en el marco del Congreso Internacional de Artes, realizado en la Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura (FADyCC - UNNE) presenta en julio del mismo año un estudio sobre la obra interdisciplinar que representa el primer antecedente de esta investigación. La autora expuso allí sobre la obra de arte interdisciplinaria, sus categorías formales de desarrollo, con el gesto singular de convocar a un panel de artistas emergentes interdisciplinarios para que dialoguen acerca de su proceso de producción y de qué manera reconocían o no estas categorías en sus obras. Describió a este tipo de producciones en las que se utilizan varias disciplinas, poniendo en crisis las nociones de pertenencia y definición, y afirma que mediante estas prácticas se deconstruyen distintas nociones, entre ellas, la de lo propio y la de que una obra pertenece de modo adecuado o estable a un medio o categoría. García observa que los soportes, formatos, géneros y materiales se ven afectados por una especie de desarticulación de las condiciones específicas e institucionalizadas desde lo convencional generando espacios de incertidumbre e inespecificidad los que provocan nuevos quiebres de sentido en lo conocido o especulado (párr. 3)

Estas categorías estético-formales indicadas por la autora son tomadas como base para inscribir la obra del artista mencionado dentro de este nuevo modo de producción artística emergente; la participación de Julián Matta en dicho panel -quien en esa ocasión tomó como uno de sus ejemplos, precisamente a *La Revolución de Durlock-* y la exposición sobre su propio proceso de creación lo confirman. Al referirse a las categorías formales de desarrollo de esta obra, el artista pudo identificar algunas de ellas, la transgresión discursiva mediante una obra de arte que combina varios sistemas de producción -cine, texto, textualidad, imagen- que rebasan especificidades propias de técnicas y formatos mezclando transdisciplinariamente el cine, la literatura, la estética, la política, la psicología, entre otros; el desmantelamiento de la originalidad y los conceptos afines, autenticidad, originalidad y autoría como prácticas discursivas compartidas por el museo de historiadores; la deconstrucción de estas nociones junto al desmoronamiento de sentido, entre otras.

Cabe señalar que la provincia del Chaco comienza a incluir este tipo de obras en su hacer artístico hace no mucho tiempo y a partir de esto se conforma cierto contexto de arte contemporáneo para que dejen de ser consideradas como algo extraño ciertas prácticas. También contribuyen, positivamente, la apertura de espacios académicos como la FADyCC, la gestión estatal de marcado perfil cultural generando cierta tendencia al consumo de bienes y experiencias culturales, además del auge de proyectos y organizaciones autogestoras generadores de ofertas culturales independientes -espacios culturales alternativos y salas de

exposición particulares-. La tendencia actual de exposición, estudio y gestión que impulsa y mantiene el desarrollo de la producción de las artes combinadas es uno de sus corolarios.

Geat (2017) narra el surgimiento y desarrollo de las prácticas artísticas visuales en Chaco durante el siglo XX, aspectos identitarios de la población y cómo van transformándose con el paso del tiempo aspectos estéticos e ideológicos. En el último capítulo comenta sobre la emergencia de prácticas contemporáneas

La influencia de las clínicas de arte, iniciadas en los noventa modificó sustancialmente el panorama de las artes plásticas chaqueñas. Nuevos lenguajes y modos de composición van configurando una estética renovada durante las últimas décadas del siglo XX. A partir de las nuevas generaciones de artistas emergentes comienzan a filtrarse producciones que confunden a las/os espectadores que gustan de los lenguajes tradicionales y se encuentran desorientados ante las nuevas manifestaciones (p. 122).

Consideramos incluidos al artista y la obra que nos ocupa dentro de estas singularidades.

### **Artísticos**

Entre las producciones de la misma línea o con características similares a esta instalación de Matta -que trabajan desde lo manual construyendo objetos a partir de materiales banales y cotidianos- podemos mencionar las de varios de artistas.

Kurt Schwitters que realizó Merzbau-Hannover, 1919-1937, (Figura 14, Anexo B) una exposición compuesta de diversos materiales desechables, billetes desgastados, botones, pedazos de telas y reliquias distribuidos en cada rincón de una las habitaciones de su casa; con esta propuesta creó un espacio laberíntico donde el espectador se veía obligado a introducirse en él y, al mismo tiempo, hizo coincidir el lugar de exposición de la obra arte con el espacio cotidiano habitado diariamente.

Diego Bianchi presentó *Wikipedia*, 2007, compuesta por una hipermaterialidad de objetos heterogéneos tomados de la vida cotidiana, imágenes, retazos de papeles pegados en la pared y formas hechas con espuma de poliuretanos con elementos incrustados en él -que se manifiestan en el espacio como una especie de collages tridimensionales- y objetos moldeados que remiten a formas extrañas. Su inclinación hacia este tipo de materialidades implica una sensibilidad que rechaza el formato de las grandes producciones de arte contemporáneo en defensa de una sensibilidad local y extravagante que utiliza objetos tomados de la calle, de su vida cotidiana y algunos contruidos por él amalgamando varias

piezas (Figura 27, Anexo B). De este tipo de tratamientos y usos destacamos algunos intereses compositivos que comparte con Matta: una inclinación hacia los objetos residuales, lo que sucede con ellos una vez que abandonan su condición de mercancía y funcionalidad -los reubica en espacio de la instalación otorgándoles una nueva significación dentro de la obra de arte; de este modo prolonga su tiempo de vida y explora las particularidades físicas y significativas que puede obtener de ellos-; el poner en discusión la producción de obras de arte de materialidades costosas trabajando desde niveles contextuales y de vida cotidiana -aproxima al espectador a experiencias sensoriales que tienen que ver con su entorno y el paisaje de vida- y, el re-situarlos en el espacio institucional de la obra de arte para expresar mediante ellos ideas que forman parte de su cultura, de su contexto y de la vida cotidiana que transita el artista.

Sobre *El presente está encantador*, obra de Bianchi (Figura 25, Anexo B), presentada en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Civale (2017) escribe “(...) se trata de un encuentro de su propia obra con el patrimonio del museo. Para este cruce e intervención, el artista eligió hacer una instalación transitable y envolvente donde pasado y presente se entretujan para crear una obra nueva y para pensar este tiempo” (párr. 1). La propuesta utiliza los patrimonios del museo para montar la instalación, el artista experimenta de este modo un cruce entre su propia obra y los patrimonios del museo; este aspecto compositivo le permite crear un espacio ficcional, un universo apartado de la realidad desde la re-contextualización tanto de los patrimonios, como de los elementos que utiliza en las estructuras creadas para la exposición; movilizar al público de tres maneras, física, sensorial y corporalmente afectiva - en el recorrido el espectador debe atravesar puertas y escaleras; para ingresar a la sala debe buscar una pareja, a la cual debe tomar de la mano-. Ver también *El karma de ciertas cosas*, 2010, presentado en el Centro Cultural Recoleta.

Observamos en las producciones de este artista diversos aspectos compositivos en común con la obra de Matta, el recurso de vehiculizar el recorrido del espectador proponiéndole a éste una experiencia de primera mano -ambos construyen una disposición espacial donde ubican elementos puntuados por/para una propuesta de recorrido con el fin de generar diversas experiencias sensoriales-; la creación de un espacio ficcional -generado a partir del cruce de artefactos, objetos y dispositivos- para lograr un ambiente separado de la realidad donde el espectador debe insertarse y vivenciar una experiencia distinta; el gesto de tomar objetos del pasado para traerlos al presente -Bianchi, sus obras, y Matta, objetos hallados y deteriorados en los que el paso del tiempo es evidente; el actualizar la significación de estos objetos por medio de la instalación mediante el uso de técnicas similares: presencia

de materiales de descartes, desplazamiento de los objetos por el espacio y manejo de una estética caótica, entre otros procedimientos.

Helio Oiticica, uno de los artistas latinoamericanos que profundizó en los presupuestos que actualmente son típicos de la instalación, es también quien indagó en profundidad sobre el montaje de la obra y la participación del público en ella; desde mediados del siglo XX con sus producciones ambientales explora la creación de espacios artificiales de tipo natural en los que involucra al espectador como parte activa de la obra, volviéndolo un co-creador librado a la suerte y dejando a disposición del público la vivencia de un entorno a través de los sentidos. Para sus experimentaciones sobre lo sensorial y participativo utilizaba materiales tierra, frascos de agua, pigmentos, piedra, carbón, paja, camas, por mencionar algunos, y apelaba a una participación del público enfocada en los sentidos. Con algunas singularidades compositivas del tipo que nos ocupa este artista brasileño realiza distintas exposiciones; en el MAM una obra, *Tropicália*, 1967, deja a disposición del público el recorrido de experiencias envolventes sensoriales –lo pueden hacer con los pies descalzos, experimentar diferentes sensaciones a través del tacto-, y visualmente expone tonos saturados en los paneles que conforman el laberinto (Figura 22, Anexo B); en *Edén*, 1969, su primera exposición individual en la Galería Whitechapel en Londres, (Figura 23, Anexo B) crea a partir de materiales rústicos -una suerte de cabinas parecidas entre sí montadas sobre un suelo de arena-; y monta un cajón de paja -las cabinas poseen camas en su interior apelando a cierto comportamiento del público en el sitio-. El artista asegura que ambas obras se originaron en los sentimientos de las habitaciones en las que él creció, en su recorrido por la geografía brasilera, con una fuerte inspiración hacia sus raíces culturales y formas de vivencias personales. Los aportes que hizo al ámbito de la instalación fueron significativos, el interés puesto en la participación del público le permitió pensar-crear-disponer espacios donde el espectador fuese parte; y acá destacamos el hecho de que su experiencia personal –la de cada espectador/a- completaba la obra. Según el artista esta acción intenta crear arte como distracción reflexiva en contraposición a las imágenes tradicionales que obstruyen y oprimen el pensamiento humano (1974, pp. 14 y 15)

Incluir el rol del espectador y el tratamiento del espacio según los deseos personales de quien produce la obra son decisiones compositivas que les permite a estos artistas cerrar las brechas entre arte y vida. Matta utilizó materiales en el espacio que fueron tomados prestados de su hogar porque estaban familiarizados con su vida en la ciudad de Resistencia, Chaco; Oiticica incluyó materiales y objetos heterogéneos para re-significarlos en el espacio institucional de la instalación; este carácter efímero, la modificación radical de los límites y

las posibilidades artísticas son innovaciones de las que este artista se ocupó en las instalaciones; aspectos que también podemos reconocer en la obra de aquél desde su montaje y temporalidad expositiva.

Nicanor Araoz en *Antología genética*, 2016, utiliza objetos de consumo industrial como zapatillas, un walkman y ropa para insertarlos en una gran escultura hecha manualmente de yeso, de cuerpo deformado y amorfo (Figura 29, Anexo B), produce una gran estructura que deja entrever partes de estos objetos.

Luis Feliz Noé en la composición de *Entreveros*, 2017, convirtió sus líneas pictóricas en materia a través del uso de acrílicos, tinta, polietileno y espejos creando una pieza única de gran tamaño que, a su vez, se compone de muchas piezas reuniendo un sinnúmero de colores, materiales y espejos (Figura 31, Anexo B); con este formato abrió la posibilidad de que cada perspectiva cambie con el agregado de que el espectador forme parte de la obra -el espectador se refleja en los cristales-; es una propuesta hipnótica, puede ser observada por horas y siempre se encuentra en ella algo distinto.

Compositivamente ocurre algo similar con ambas instalaciones, la de Noé y la de Matta, al tratarse de una propuesta artística de gran tamaño, una se compone por múltiples elementos más pequeños, yuxtapuestos y dispuestos de manera aglomerada, la otra con los colores y espejos -; en ambas instalaciones la gran cantidad de elementos proponen una estética caótica; incluyen al espectador dentro de ella y renuevan constantemente la lectura de los objetos allí presentes. Al contar con múltiples puntos de vista desde las cuales se puede acceder a las obras habilitan el hallazgo de significados nuevos en cada una de las perspectivas que experimente el espectador.

Erlich también comparte algunos de estos aspectos compositivos, trabaja el espacio de la instalación como simulacro, en *Liminal*, 2019, el artista argentino instala una piscina en la planta del Malba con un panel transparente y una delgada capa de agua simulando una pileta de tamaño natural (Figura 34, Anexo B); el espectador tiene la posibilidad de recorrer el espacio por debajo o por encima de la obra llevándolo a una escena con los artilugios hipnóticos que desafían las leyes de la gravedad. El espectador se adentra por completo a la obra perdiendo la noción de un estar dentro o fuera; un efecto que resulta de las dimensiones de la obra y las herramientas que coloca el artista para confundir la percepción de la realidad y del espacio ficcional.

Diego Figueroa, artista argentino, tiene si se quiere una posición antagónica, *Mi reina*, 2018, exhibida en la galería Hache de arte contemporáneo de Buenos Aires, dispone sobre el espacio pinturas en soporte de chapa con jardines barrocos que representan el poder

jerárquico; a su vez coloca pequeñas figuras de enduido sobre el suelo junto con una gran estructura hecha a partir de cubiertas de goma y maderas (Figura 33, Anexo B), el espectador puede desplazarse libremente por el espacio recorriendo cada uno de los elementos de la muestra sin necesidad de adentrarse o contactarse por algún medio sensorial con ellos; el artista construye un espacio simbólico a partir de objetos y pinturas apelando a la reflexión mental del público, mediante un diálogo entre lo clásico y lo popular.

Otro artista brasileño, Ernesto Neto, es un ejemplo de la presencia activa y sensorial dentro de la instalación, al punto de que sin la participación del público la obra no funciona como tal; construye sus instalaciones con el fin de que puedan ser atravesadas y habitadas, lo hace inspirado por las relaciones del hombre con la naturaleza, el ritual y el más allá; *Soplo*, 2019, se compone de cincuenta piezas multisensoriales (Figura 32, Anexo B) que permiten al espectador experimentar con su propio cuerpo, sus sentidos y su mente por medio de la obra.

En cualquiera de estas obras el requerimiento de un espectador dentro de la instalación tiene la intención de que éste complete el sentido de la obra, para ello la obra provee de múltiples posibilidades semánticas que mediante la interacción entre sujeto y los elementos compositivos, coadyuvan a alcanzar algún significado íntegro de la misma. Una instalación alberga todo tipo de combinaciones de disciplinas, mixturas de objetos heterogéneos y diversas técnicas manuales que la vuelven una de las prácticas artísticas inespecíficas propias del arte contemporáneo. Las técnicas y los recursos plásticos utilizados por estos artistas denotan un accionar manual importante que es destacado como aspecto compositivo singular en medio de un mundo digital y mediado por avances tecnológicos que reducen este tipo de prácticas. Recuperarlo les permite valerse de múltiples operaciones donde predomina la labor con las manos, construcción de objetos, recortes, instalar pinturas, manchar con pinturas, bosquejar el montaje de la obra, entre otras.

### **Metodología**

Esta indagación es de carácter cualitativo, la revisión de diversas vertientes teóricas sobre la obra de arte contemporánea, los antecedentes reconocidos en las vanguardias, sus características, heterogeneidad, transterritorialidad, hibridación de lenguajes y fronteras, los desplazamientos entre procedimientos, prácticas y acciones, son aspectos que permiten configurar el panorama de este hacer artístico que se pretende comprender desde sus aspectos compositivos. En línea con Borgdorff (2010) se apunta a la producción de sentido mediante la acción interpretativa, estudiando este caso particular y singular a través de la hermenéutica como método de interpretación (p. 9). A su vez se analiza la obra de arte indicada como

manifestación de una actividad producida en la realidad y percibida por los sentidos, en la que se identifican y distinguen niveles en la obra para distinguir sus partes desde la consideración de su estructura compositiva como múltiple, diversa y dinámica. Para la recolección de datos se utilizan la entrevista y la observación participativa; contando con el aporte de datos e informaciones brindados por el artista: blogs personales, infografía de la muestra, bibliografía considerada, fotografías, guión técnico de la obra (Figura 12, Anexo A), grabaciones, videos; lo cual permitió una adecuada reconstrucción de la escena del proceso productivo. Además se relevan materiales documentales recurriendo a ponencias, artículos y notas de medios digitales; a partir de la consulta en páginas web especializadas en el desarrollo de temáticas filosóficas y artísticas.

En el armado del aparato erudito acerca de prácticas híbridas y heterogéneas como la instalación, las artes combinadas y el ámbito de arte contemporáneo se acude a distintas propuestas teóricas y de paradigmas diferentes atendiendo a las posibilidades de operacionalizar algunos conceptos que se consideren pertinentes para este análisis, Reiss (2001), Larrañaga (2001), Laddaga (2006), Bishop (2008), Groys (2009), Giunta (2011, 2014), Garramuño (2015), García (2016) y Fraser (2017). La configuración de este marco teórico permite indagar en los aspectos compositivos de *La Revolución de Durlock* y en la propuesta discursiva del artista para reconocer las singularidades del lenguaje de la instalación en la obra analizada, cartografiar las complejas interacciones que se dan en este tipo de obra de artes combinadas, establecer vínculos con el contexto contemporáneo local y su estado actual, apreciando las manifestaciones de hibridación, heterogeneidad e inespecificidad en este formato artístico.

## SEGUNDA PARTE

### Marco conceptual

El marco teórico propuesto posibilitó el desarrollo de las características de la instalación artística -que actualmente conquista las salas y las instituciones académicas desde mecanismos que unen el arte y la vida, produciendo un diálogo con las galerías y llevando al espectador a introducirse de lleno en estas producciones que convierten a la obra en una experiencia receptiva-sensorial única- para dimensionar sus antecedentes y en qué consiste este tipo de prácticas que se inscriben dentro del contexto contemporáneo actual de artes combinadas; desde la incidencia de las vanguardias, a principios del siglo veinte, con el paroxismo de estilos de los sesenta y los síntomas que heredaron los artistas de las posguerras -guiados por el afán de unir el arte a la vida cotidiana- hasta los artistas que realizaban

instalaciones creando una forma de arte multidisciplinar con combinaciones de lenguajes, materiales industriales, cotidianos, de consumo, tecnológicos, digitales, piezas sonoras, hasta cuerpos reales que permitían una experiencia única para el espectador.

### **De las vanguardias artísticas y la crisis del arte académico a la instalación**

La mayoría de las investigaciones sobre las propuestas artísticas de vanguardia del siglo veinte resaltan aspectos compositivos, discursivos, técnicos y estéticos que se reconocen compartidos con el lenguaje de la instalación, sobre todo en las posturas con que reaccionan contra lo establecido y a favor de la expansión de la noción de obra de arte; es por esto que se irán estableciendo vínculos entre ciertos casos los emergentes artísticos, los modos de su hacer y los aspectos compositivos de las obras -desde las vanguardias hasta el arte contemporáneo- con la instalación como formato escogido para el análisis de una obra, *La revolución de Durlock*.

El contexto de entreguerras y avances tecnológicos incitó a los artistas a la producción de obras donde se focalizaron en examinar los marcos y formatos del museo, la recepción de la obra, y producir obras multidisciplinariamente con temáticas ligadas a su realidad -los procesos de construcción artísticas de acuerdo al contexto de vida del momento-. Los cambios fueron radicales, el formato de la obra de arte se trasladó a espacios más amplios y de uso cotidiano, la materialidad de la obra se transformó con materiales industriales y objetos residuales; el espectador se volvió un actor y partícipe de la propuesta artística. Larrañaga (2001) considera que la atención al espacio en el que se ubica el arte luego de esta primera mitad de siglo, junto con la creación de obras vinculadas a un determinado lugar -muchas veces de carácter efímero- han sido el campo de actuación natural de las manifestaciones artísticas de aquel período y hasta la actualidad (p. 9). Dentro de este contexto histórico que se revisará someramente surge el arte contemporáneo y las primeras manifestaciones de la instalación artística.

Se desarrollaron diversas problemáticas vinculadas al arte y a su institucionalización que estuvieron centradas en los modos tradicionales de producción, recepción y circulación de las obras, llevando al arte a postularse como agente de transformación radical para la sociedad. Dichos cambios fueron moldeando lo que actualmente son consideradas como prácticas artísticas contemporáneas dentro de las cuales se destaca a la instalación como modo de producción actual; de este modo pueden identificarse aquellos sucesos que marcan sus inicios, las características principales de este hacer artístico y los vínculos manifiestos que la obra de Matta guarda con ellas desde sus aspectos compositivos.

## **Vanguardias e instalación**

Las vanguardias emergieron como manifestación y reacción en Europa, durante la primera mitad del siglo XX, Casullo et al. (1999) las señalan como una reacción “(...) para intervenir como lectura fuerte de la crisis y la crítica de ese tiempo.” (p. 65). Época agitada, compleja y con revueltas sociales donde “(...) estaríamos hablando [de ellas] -salvo excepciones porque también hubo vanguardias que terminaron en claras políticas de derecha- [como] casi globalmente del pensamiento de izquierda en este siglo.” (p. 65). Los autores describen el panorama

(...) por un lado, aparece un clima de época de aceleración de la historia. Un clima que se da como experiencia objetiva en el plano social y económico, avance y desarrollo de formas productivas, avances técnicos, logros de la ciencia, creencia burguesa en que la ciencia y la técnica aplicadas resolverían todo, permanentes revoluciones en el campo de la industria y la economía (...) también esta atmósfera de aceleración se daba principalmente en la subjetividad de los actores de la historia, en la conciencia de los sujetos históricos.

Por otro lado (...) otro de los elementos que hace a la constitución de las vanguardias: el desplegado mundo de la izquierda en términos teóricos, en términos de experiencia, en términos de organización y también en términos de ambiciones políticas (...) Como epicentro está la guerra europea de 1914-1918 donde, podríamos decir, se pone fin al siglo XIX y comienza el verdadero siglo XX (...) termina con un ideal decimonónico de mundo liberal burgués y que va a dejar, por el contrario, la desolación, el vacío, la pérdida de sentido de lo hasta ahí legitimado como promesa civilizatoria en nombre de la razón y el progreso humano. Donde van a emerger variables de vanguardias artísticas, estéticas, que van a ser demolidoras en la crítica a ese mundo burgués que terminó en lo bélico y en más o menos quince millones de muertos. (pp. 67-68)

De Micheli (1979) también indica que en 1914 estas circunstancias condujeron a que los artistas reflexionaran sobre la experiencia pasada y sobre la situación de la cultura figurativa de aquellos años, a partir de allí la reflexión se tornó crítica, polémica, reaccionaron en contra de todas las formas de arte que intentaban ocultar aquella realidad dura; como reacción hacen un arte de manera severa y despiadada como la realidad que vivían (p. 196). Propusieron desde sus manifiestos expresar una nueva sensibilidad en contra del sistema del arte y de los

cánones establecidos por la academia, exigieron la liberación de la subjetividad creadora y receptora en oposición a las formas de las Bellas Artes con el fin de acabar con las convenciones de la academia (Casullo et al., 1999, p. 69-70). Se trataba más de una actitud ante el arte que una propuesta estética, tenían como objetivo el cambio y la renovación de los estilos anteriores.

Los artistas se enfocaron en los aspectos formales, los colores de la obra, rechazaron el rol pasivo del espectador, y en su lugar, apelaron a un rol activo que otorgue un mayor dinamismo a la recepción de la obra. Con esto último podemos observar los primeros dos vínculos con el arte de la instalación, se presenta ante el espectador como dispositivo artístico que lo induce a un diálogo entre el espacio, el tiempo y la relación con diversos objetos; y lo integra espacialmente como aspecto compositivo -el espectador participa de manera activa en el proceso de construcción representativa, no sólo los objetos sino también su propio cuerpo es reconfigurados como obra-.

La radicalidad de las vanguardias produjo una auténtica revolución en las artes, los artistas adoptaron un carácter agresivo, de provocación en sus exposiciones, manifiestos y obras; una de sus principales búsquedas fue acabar con el estatuto autónomo de la obra con el fin de devolver a la práctica artística su conexión con la vida cotidiana. Si nos detenemos en el *collage*<sup>1</sup> como técnica, traída desde la vanguardia cubista, incluyó objetos cotidianos de nulo valor artístico, alambres, cigarrillos, monedas, recortes de periódicos; mediante estas creaciones basadas en el azar intentaban eliminar las barreras entre el arte culto y la cultura de masas exponiendo un formato de producción artístico contrario a los principios académicos, observamos que la instalación guarda semejanzas con esta técnica, rechazar las lógicas y los formatos de producción academia, incluir elementos tomados de la vida cotidiana, y producir impactos en la reacción del espectador -acostumbrado a una recepción pasiva y jerárquica se encuentra frente a una propuesta que puede ser observada desde múltiples ángulos por su diversidad de elementos sobre el lienzo-.

El dadaísmo es una de las vanguardias más subversivas, logró destruir por completo las barreras entre la cotidianidad y la obra de arte; Tristán Tzara, su mentor, da comienzo a un movimiento antiartístico que rechaza todos los valores aceptados, desaprueba el aparato de distribución -Instituciones de legitimación del arte- y el estatus del arte autónomo considerado como bello; trazando criterios de belleza totalmente distintos (Bürger, 1987, p. 11); Marcel

---

<sup>1</sup>El *collage* o también denominados *papies collés* fue una técnica pictórica de vanguardia caracterizada principalmente por la unión o la superposición de imágenes, fragmentos, objetos y materiales diversos sobre la superficie del soporte lienzo fue la primera técnica que alteró la condición plana de la pintura bidimensional y al incluir materiales reales logró traspasar los límites entre el arte y la vida cotidiana (Larrañaga, 2001, p. 10).

Duchamp se destaca con una producción artística basada en la apropiación de objetos industriales encontrados -ready-mades-; los firma y los expone en espacios culturales dándoles el status de obra de arte.

### **Figura 1**

La fuente, 1917, Marcel Duchamp. Urinario de cerámica.



*Nota:* Reproducido de <https://historia-arte.com/artistas/marcel-duchamp>.

Esta acción de descontextualizar objetos prefabricados puso en duda el valor intrínseco de la obra de arte como objeto material<sup>2</sup>, a partir de este momento, la obra de arte dejó de ser una creación del artista y se convirtió en una experiencia estética que desafiaba al espectador; lo más importante no era la calidad del material o la composición, sino la expresión de una idea que buscaba perturbar al público. Como consecuencia la idea que planteaba la obra de arte pasó a ser mucho más importante que la elaboración objetual de la misma y las categorías tradicionales de perdurabilidad del soporte, buen hacer técnico, la presentación en museos, e incluso la de ser comerciables. Dieron de este modo paso al proceso de desmaterialización del soporte y del objeto artístico.

Marchán Fiz (1986) observa que se produjo una reducción metódica casi absoluta de la alteración del material proclamando el principio de que cualquier elemento podría ser motivo de una articulación artística; la práctica artística abandona las normas académicas y comienza a

---

<sup>2</sup>. Este tipo de arte encontró sustento en las posturas idealistas de la filosofía de principios del siglo XX, donde los pensadores se basaban en el principio de que lo esencial de la obra subyace en la creación íntima de la imaginación; estas teorías contribuyeron a una conciencia a favor de la conceptualización del fenómeno artístico desplazando a un segundo plano las exigencias del tecnicismo (Castellary, 1991, p. 58).

transmitir ideas apelando a la reflexión del espectador, reinterpretando lo que el mercado producía, en definitiva, lo vuelve una herramienta crítica (p. 161). El dadaísmo y su *ready made* fue uno de los movimientos de vanguardia que logró reducir las distancias entre la obra de arte y la vida cotidiana rompiendo con la mayoría de los cánones establecidos e inaugurando los primeros rasgos del arte contemporáneo, la desaparición del objeto artístico elaborado con tecnicismo -prevalece la idea sobre su aspecto formal- y el dirigirse con la obra puntualmente a los sentidos del espectador, conectándolo directamente con la visión de la realidad que se presenta en el espacio.

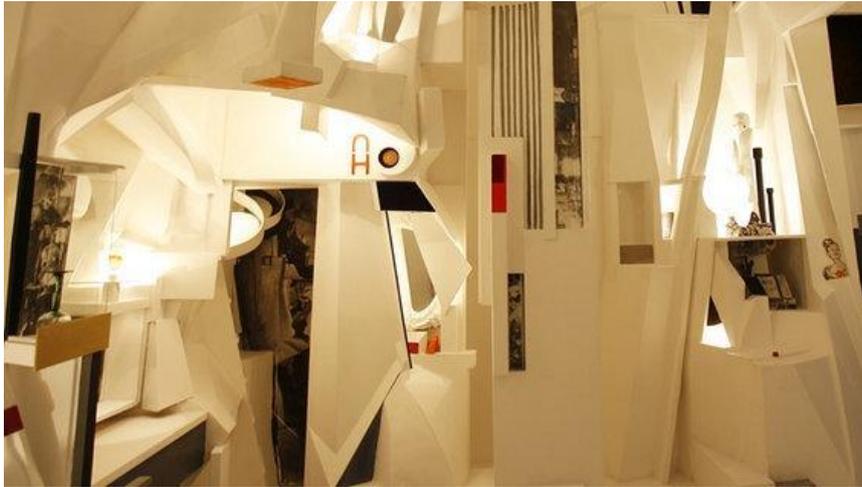
En este contexto irrumpe lo que se denomina instalación artística, con un hacer singular y con aspectos compositivos claves, un lenguaje donde predomina la experiencia del público en el espacio de exposición en relación a los objetos, presentación de materiales no contemplados para el arte dentro de un contexto institucional del tipo artístico, y una práctica que incluye al espectador y su experiencia sensorial -éste puede acceder a ella con una mirada crítica-reflexiva-. Dichas prácticas artísticas establecen aportes significativos para con ella siguiendo con la idea de unir arte y vida de las vanguardias; una de ellas, las estructuras merz<sup>3</sup>; influenciadas por el período histórico de entreguerras y el consecuente estado de ruinas, hizo uso de objetos residuales para la construcción de sus obras. Los artistas elaboraron exposiciones que coincidieran con el espacio cotidiano de vivencia. Uno de ellos, Kurt Schwitters con Merzbau-Hannover, 1919-1937, (Figura 14, Anexo B) inauguró un nuevo entorno plástico para la época que apuntaba a la obra de arte total y no entendía de límites entre el espacio y el objeto; la innovación en el uso del espacio de la exposición llevó a replantear la función del público receptor; el espectador ya no se encontraba frente a la obra sino dentro de ella y en tiempo real.

---

<sup>3</sup>. “El término “merz” usado por el artista provenía de la terminación de “commerz” (comercio) sacada de un anuncio bancario, según el propio autor y, a su vez, del comienzo de “merzbau” (ambiente) de manera que pudiera ligar a través de un viaje de vuelta al lugar del que preceden, los elementos empleados, productos de desechos y restos de la sociedad de consumo, con el resultado de la construcción de un nuevo “ambiente” que iría ocupando el espacio doméstico hasta el punto de expulsar al artista de él” (Larrañaga, 2001, p. 16).

## Figura 2

Merzbau-Hannover, 1919-1937, Kurt Schwitters, Sprengel Museo de Hannover.



*Nota:* Reproducido de <https://masdearte.com/especiales/kurt-schwitters-la-ultima-palabradadaista/>.

Larrañaga (2001) entiende que estas ampliaciones ambientales, junto con la incorporación de espacios cotidianos, estuvieron vinculadas a la participación cada vez más numerosa de los artistas en ferias internacionales, exposiciones, muestras vinculadas al diseño, la arquitectura, moda y hasta producción industrial (p. 13). El arte, afirma, comienza a coincidir con la vida y surgen propuestas artísticas como los ambientes<sup>4</sup>, los espacios de exposición se convierten en lugares que se recorren, formas que pueden tocarse, objetos con los que el público puede relacionarse de diferentes maneras; hay como una insistencia sobre la integridad de todos los materiales posibles, junto con todas sus relaciones posibles dentro de un espacio (p. 17). En otra obra, *Primero Papeles del surrealismo*, 1942, de Marcel Duchamp, el espectador se ve atrapado dentro de una especie de tela de araña que atraviesa toda la habitación de una residencia con paneles, muebles, pinturas y objetos que componen la exposición (Figura 17, Anexo B). Estos son aspectos compositivos que la instalación retomará para su propio hacer artístico, la inclusión del espectador como pieza compositiva, en configuración diversa y permanente, el proponer una amplitud espacial que tienen como efecto sumergirlo dentro de la obra, la utilización de estrategias de montaje estableciendo una

---

<sup>4</sup>. Según Fiz (1986), “El término ambiente (environment) puede emplearse como mera referencia a la inclusión y apropiación creativa de las dimensiones físicas reales del espacio circundante, adquirir una carga, un clima psicológico, o limitarse a un sentido arquitectónico rígido y una extensión hacia el exterior (...) Este espacio, configurado como medio visual, afecta con una intensidad compleja a la actividad sensorial del espectador. Este se verá envuelto en un movimiento de participación e impulsado a un comportamiento exploratorio respecto al espacio que le rodea y a los objetos que se sitúan en él” (p. 173).

conexión entre los materiales, el espacio y la recepción del público, y la interrelación entre dichos elementos que permiten el devenir al público en aspecto compositiva de la obra.

### **Auge y ocaso de las vanguardias. Neo-vanguardias e instalación**

La apertura de un campo experimental en el proceso de producción artístico que llevó a los artistas a explorar por fuera de los márgenes institucionales tiene, sin dudas, sus orígenes los movimientos de vanguardias. Sin embargo, como describe Foster (2001), al finalizar la segunda guerra mundial, su capacidad crítica se agotó al ser absorbida por el museo y terminaron siendo valorizadas por el mercado; a pesar de la insistencia en destruir al museo las vanguardias fueron absorbidas por él, el *ready made*, 1936, de Duchamp no tardó mucho en ir a parar al museo de siempre como obra de arte en exposición permanente (pp. 22-23).

El contexto de posguerra alcanzó el lado más oscuro, describen Casullo et al. (1999), los países europeos entraron en una crisis económica, social, política y cultural que abrió paso a nuevos horizontes artísticos; la crisis despertó una gran desconfianza en el proyecto modernista cuyos principios e ideales de verdad, razón, universalismo, metarrelatos se tornaron insuficientes ante los avances tecnológicos, la globalización y las múltiples relaciones culturales y las desigualdades socio-económicas; se produjeron una serie de hechos que modificaron las relaciones del sujeto con el mundo, las diferentes crisis provocaron el quiebre y el desequilibrio del sistema capitalista, el gran desarrollo de productos se redujo y decayó por efectos de las contiendas, el socialismo se erigió como alternativa al capitalismo, degradándolo, la sociedad basada plenamente en el trabajo y el aumento de las fuerzas productivas entró en decadencia con la llegada de los avances tecnológicos y las variantes de recambio productivo, la emergencia de un tiempo cultural de reconversión tecnológica y de revolución tecnológica tuvo gran incidencia en todas las esferas de vida -produjo un fuerte quiebre en las lógicas productivas a causa del reemplazo del trabajo manual por la labor maquinaria o tecnológica-, se deformaron las formas de administración de mundo -ya no era necesaria una reunión de mandatarios, al disponer de computadoras que podían unificar la Bolsa de Tokio, Hong Kong y Washington-, la instrumentación cultural desde los poderes del capital -que tienen posesión del mensaje de masas, informativo, publicitario, ficcional, de entrenamientos, deportivos, sobre lo social- apuntó a la creciente circulación de imágenes que produjeron los avances tecnológicos como la televisión, el cine, la imagen publicitaria, entre otros, y la distribución de la información con alcances mundiales, globalizantes y homogeneizantes, generaron un fuerte impacto sobre el individuo transformando su identidad en un sujeto del consumo. (pp. 200-202)

La introducción de anuncios con la televisión, la difusión incontrolable de los medios de comunicación, el crecimiento de las interrelaciones por redes de autopistas, la era de la globalización y la sociedad de consumo capitalista configuraron una nueva realidad de carácter múltiple y complejo; surgen una pluralidad de relatos parciales, de razones circunstanciales y lenguajes variables que sirven circunstancialmente -en términos de eficacia- para cada una de las situaciones que transita el sujeto (Calinescu, 1991, p...).

Casullo et al. (1999) remarcan que el ámbito del arte no fue ajeno, los artistas viraron la creación hacia lo diverso, hacia pequeñas historias heterogéneas, locales y, a menudo, de naturaleza paradójica; una nueva oleada de géneros híbridos, técnicas y formatos basados en la apropiación de operativas de épocas pasadas abarcan las referencias, los comentarios alusivos, las citas, la transposición y mezcla de dos o más modos históricos, estilísticos o recursos expresivos dentro de una misma producción artística que tienen como finalidad la reflexión de la historia (pp. 104-106).

Para Foster (2001) Estas producciones artísticas fueron denominadas como neovanguardias, se dieron a conocer rápidamente a causa de la incontrolable difusión de los medios de comunicación provocada por la globalización, permitiendo que Estados Unidos, América y Francia compartieran ideas en lo artístico; se trató de un agrupamiento no muy compacto de artistas norteamericanos y europeos occidentales que retoman los procedimientos de las vanguardias de los años veinte -el collage, la escultura construida, el ready-made-, pero a diferencia de éstas, no rechazan el museo, el mercado ni la institución sino que se adaptan a ellos; con una posición menos traumática y de carácter participativo innovaron con propuestas artísticas de entretenimiento hacia un público general, uno de los objetivos era que las obras pudieran ser disfrutadas y comprendidas por todos (p. 27).

La diversidad, las múltiples combinaciones de lenguajes de estas producciones provocaron el abandono total de aquellos criterios universales y totalizantes del arte; en su lugar, la identidad de la obra pasó a un estado indeterminable.

### **Neovanguardias e instalación artística**

En este período se ubica la revitalización de producciones que son prácticas de instalación; definir las se vuelve una tarea compleja de concebir porque paradójicamente abunda en definiciones. Se efectuará un breve recorrido por aquellas características más significativas de su implantación, los movimientos que le fueron precursores en lo artístico y sus aspectos compositivos, la combinación de lenguajes en un mismo medio, la consecuente indefinición que produce, la reconsideración del espacio, su vínculo con lo artístico, la

implicación del hecho artístico en el entramado social, la voluntad de reconsiderar los límites entre arte y vida, la crítica a las condiciones de su presentación, y la mediación del entramado cultural en la relación con el público.

El pop art en Estados Unidos, surgido en ese mismo contexto, es un movimiento que se caracterizó por la apropiación de imágenes de la cultura popular y la industria del consumo; el objetivo de los artistas era ampliar los límites de la obra de arte mediante la eliminación de las referencialidades historicistas de la imagen, es decir, acabar con la representación tradicional por completo; con *Brillo Box*, 1964, Andy Warhol, en un hecho artístico singular, logró una desvinculación total de la obra de su representación historicista y, en simultáneo, llegó a su grado máximo de mimetismo; Danto y Neerman (1999) exponen que esto demuestra que el interés del movimiento apuntaba a hacer visible la cultura de su tiempo, la cultura popular, y la trataba de igual a igual; a partir de allí, la obra de arte ya no pudo ser deducida de sus aspectos físicos y tampoco respondía a una necesidad interna de desarrollo; este hecho fue discutido por investigaciones sobre la identidad de la obra de arte basada en estilos y etapas históricas (p. 35).

Se puede considerar al pop art como movimiento que prepara el terreno para el desarrollo de la instalación porque eliminando las referencias históricas de las obras, los artistas se vieron obligados a elaborar producciones desde aspectos como el entretenimiento o lo sensorial y, precisamente, es a esto a lo que apuntan las instalaciones.

También pueden considerarse a los ensamblajes; en *Monograma*, 1959, Robert Rauschenberg combinó escultura, pintura y objetos residuales -una rueda donde se encuentra atrapada una cabra disecada- (Figura 18, Anexo B) ; según Marchán Fiz (1986) es un intento por superar los límites escultóricos y plásticos, desde una liberación del marco y el pedestal exploraron nuevos espacios expositivos como el suelo, el techo o la pared, ampliando los límites espaciales de la obra de arte; las composiciones de materiales u objetos, preferentemente de origen industrial destruidos o a medio destruir, -agrupados azarosamente, despojadas de su valor utilitario y de composiciones preestablecidas- abundaban en este tipo de arte (p. 164). Rauschenberg estableció así una serie de antagonismos que luego se van a manifestar en los aspectos compositivos de la instalación, el recupero del deshecho de una cultura material mediante una técnica artística, el producir-componer desde la razón y las estructuras jerárquicas mediante el resultado de lo aleatorio o el azar, y que la originalidad de la obra radique en hacer pie en aquello que intenta eliminar, el registro de la figura del autor-creador.

### Figura 3

Monograma, 1959, Robert Rauschenberg. Moderna Museet, Estocolmo.

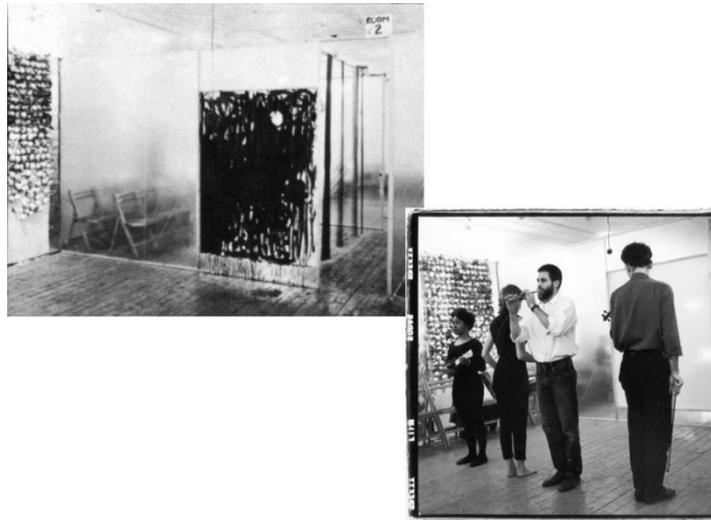


*Nota:* Reproducido de <https://historia-arte.com/obras/monograma>

La instalación también se motiva en el happening, heredado del Action painting, un movimiento artístico donde importaba más la acción pictórica que el producto terminado, colocaba en el primer plano a la acción por sobre el producto, eliminando la capacidad crítica de reflexión; el creador y el espectador perdían con esto protagonismo. Su intención era liberar al espectador a través de expresiones emotivas y representaciones colectivas donde se desarrollaban una serie de gestos y movimientos que el público debía realizar, por lo general, estaban guiados por instrucciones y duraban un período de tiempo; innovó en propuestas espaciales y corporales de entretenimiento; *18 happenings in 6 parts*, 1959, de Allan Kaprow es una producción que representa el espíritu de este movimiento; incluye proyecciones de diapositivas, esculturas de ruedas, música concreta, monólogo, movimientos de baile; también un cuadro que era realizado durante la demostración (Figura 19, Anexo B); todo funcionaba como estrategias para atraer, activar sensorialmente al espectador y que éste participe como co-creador de la obra de arte. Diversas disciplinas y materiales heterogéneos convierten al happening en una producción multidisciplinaria y, a su vez, trabaja desde el acercamiento sensorial en lugar de un concepto de arte cerrado o complejo de entender.

#### Figura 4

18 happenings in parts, 1959, de Allan Kaprow



*Nota:* Reproducido de <https://archive.org/details/18-happenings-in-6-parts-allan-kaprow>

Producir un tipo de obras artísticas corporales y efímeras que proponen un acercamiento sensorial en lugar de conceptos difíciles de comprender es algo que la instalación rescata como técnica; otro aspecto compositivo es la utilización de diversos lenguajes artísticos -montaje pinturas, música, teatro- durante un lapso de tiempo determinado; lo que pone de manifiesto, a su vez, la insistencia en la combinación de diversos formatos artísticos en un mismo medio, sus posibilidades de ser interconectados dentro de una propuesta única y cómo éstos potencian la propuesta artística volviéndola portadora no de unos sino de múltiples significados.

Siguiendo con las descripciones de Marchán Fiz (1986) se indagará ahora en el Arte povera de Italia, los artistas incursionaron en el empleo de materiales pobres, tierra, troncos, arena, piedras, hilos, grasa, hierros, papeles y cera para la producción de sus obras; empleaban procesos de articulación como el ensamblado, la yuxtaposición, el amontonamiento, donde cada material determinaba sus propiedades plásticas en base a sus propiedades activas como por ejemplo, maleabilidad, la rigidez, la conductibilidad, la flexibilidad y otras reacciones químicas de los minerales, troncos y vegetales (pp. 211-212). El artista Mario Merz, en su obra *Acqua scivola*, 1969, construye un iglú a partir de una estructura metálica donde mezcla fragmentos de diversos materiales como arcilla, vidrio y piedra; podemos identificar la incorporación de algunos propios de la vida cotidiana y del mundo orgánico que, a su vez, apelaban a la reflexión sobre la deshumanizante naturaleza de la industrialización y del consumismo capitalista (Figura 20, Anexo B). Este fue uno de los aportes más significativos para el lenguaje de la instalación porque a diferencia de otras producciones artísticas, introdujo de manera simbólica y temática el uso de elementos pobres en las galerías de arte y en museos; en sus aspectos compositivos

advertimos similitudes con el lenguaje de la instalación, la incursión en las propiedades físicas de los materiales, el transformar los objetos residuales en objetos estéticos, eliminar las barreras entre arte y vida y situar un nuevo punto de vista crítico y reflexivo sobre la realidad.

Son comunes algunos rasgos entre los artistas, otorgarle mayor importancia al acto de presentación dejando en segundo plano a la representación -que mucho tiempo ocupó un lugar central en el arte-, fijar un proyecto fundado principalmente en la actividad procesual basada en la libre elección de elementos y materiales, e incluir aquellos materiales residuales dentro del universo de la obra de arte. Es este último rasgo el que se va a hacer presente en las instalaciones de manera legítima.

Estas neovanguardias establecieron un vínculo con la industria cultural y transformaron lo antiestético en artístico, lo no convencional en institucional y lo transgresor en espectacular, no obstante, al igual que las primeras vanguardias acabaron siendo absorbidas por la institución museo. Casullo et al. (1999) sostienen que los procesos artísticos y la autocrítica de las primeras vanguardias capacitaron las neovanguardias y que estas últimas sometieron a la institución del arte a un examen deconstructivo que permitió ampliarla; en otras palabras, las producciones artísticas posteriores no condenaron a las vanguardias pasadas sino que se inspiraron en ellas para producir una crítica reflexiva de la institución y, por consiguiente, lograron un proceso de institucionalización de formatos artísticos transgresores, multidisciplinarios y heterogéneos trasladándolos al museo años posteriores.

Marcel Broodthaers, por ejemplo, decide otorgar una nueva vida a los objetos que habitan en su casa y crea la instalación *Cuadro y taburete con huevos* en 1966, realizada íntegramente con cáscara de huevos pintadas sobre un lienzo y un taburete; su exposición cuestionó la idea del museo como espacio neutro, como institución que acoge el arte y pretendió convertirlo en un espacio de simulación movible e itinerante, lo posicionó como centro de críticas (Figura 37, Anexo B). Este proceso de institucionalización permitió establecer un análisis creativo sobre las limitaciones de la vanguardia histórica y de las neovanguardias, a fines de continuar explorando los viejos paradigmas artísticos que revelaban y ocultaban, al mismo tiempo, los parámetros de la producción y de la recepción artística.

Larrañaga (2001) remarca que la institución frente a este tipo de prácticas reaccionó favorablemente, los museos permitieron la integración de una reflexión sobre la mediación y la construcción de su propio significado de la obra; más tarde evolucionó en relación al espacio expositivo y la crítica del arte eliminando los intermediarios y otorgando la gestión

del espacio expositivo a los creadores de las obras. A partir de allí se le concedió mayor importancia a los intereses personales del artista, sus ideas subjetivas y a la libertad de creación; sin embargo, estas prácticas no se encontraban legitimadas en su totalidad como obra de arte en aquel entonces, la institución del arte no estaba muy definida debido al desorden que provocaban las obras (p. 22).

Una última conexión entre el arte de la instalación y este tipo de exploraciones de los marcos institucionales es precisamente el de los modos que asume el lenguaje, ambos trabajan constantemente desde las posibilidades de su amplitud espacial, conceptual, receptiva y reflexiva de la obra de arte.

### **Emergencia del arte contemporáneo: revitalización de prácticas de instalación artística**

El arte contemporáneo no hace referencia a un nuevo estilo artístico, sino a una manera de utilizar los estilos anteriores, no existe un manifiesto pronunciado, su inicio no es decretado por un crítico o un historiador, sin embargo, la mayoría de los teóricos coinciden en que los años sesenta fue una etapa de transformaciones radicales en donde el arte contemporáneo comenzó a tomar forma, para luego consolidarse en los años noventa. El período de posguerra sembró un enorme vacío a nivel mundial el cual, según Giunta (2011) influyó en el ámbito artístico al punto de que las producciones de arte dejaron atrás la idea de evolución para convertirse en simultáneas, esto produjo cambios en los modos de producción, “La vida ingresa en el mundo del arte con pocas mediaciones, cuando cambia el concepto de espectador, cuando empiezan a ser significativos términos como participación” (p. 12). Estos cambios en el rol del espectador se vinculan con el nacimiento del hacer artístico de la instalación, puesto que ésta insiste en la participación del público en la obra para lograr experiencias sensoriales de primera mano.

En 1989 irrumpe la era de internet, esta innovación penetró en la vida cotidiana y alteró profundamente el modo de vida, generando un gran proceso de globalización que dio como resultado la circulación de información intercultural a gran escala y transformó todos los accesos y producción de información, las relaciones humanas y los modos de compartir experiencias. Las ciudades ya no operaban en función de la cultura, la política o la economía de sus propios países, sino que forman parte de un complejo sistema de negociación del capital global, es decir, no se encuentran anclados a un espacio y pueden operar desde distintas terminales. Casullo et al. (1999) señalan que a raíz de esta innovación surgen nuevas maneras de afrontar la realidad, por ejemplo, la pluralidad de relatos no totalizadores,

parciales, de razones circunstanciales, de lenguajes combinados y variables que funcionaban circunstancialmente en términos de eficacia para cada una de las situaciones que transitaba el sujeto en aquel momento, esto provocó la liberación de las estructuras políticas y sociales que limitaban la creatividad de los artistas en toda su extensión, dándole paso a la diversidad, a pequeñas historias heterogéneas y locales. Desde el campo específico del arte, se expanden los formatos de las bienales, la circulación de información se acelera y la obra de arte llega a ser visualizada desde todas partes del mundo en simultáneo; gracias a los avances tecnológicos las obras podían ser promovidas desde metrópolis muy diversas, como desde focos considerados periféricos (p. 210-211). En esta misma época se reformula la plena integración de las artes con la tecnología, desde el campo artístico; se expanden los formatos de bienales y se multiplican los síntomas contemporáneos; los artistas comienzan a viajar y a traer ideas de todas partes del mundo, lo que resulta en prácticas de artes combinadas, que logran imbricar diversas culturas, estilos y técnicas de múltiples lenguajes artísticos.

Este arte contemporáneo se despoja de estilos definidos y de categorías tradicionales, los artistas se enfocan en llevar la práctica artística a su tiempo actual con el objetivo de reflejar las condiciones de vida de su presente. Groys (2009) afirma que “En la actualidad, el término ‘arte contemporáneo’ no designa sólo al arte que es producido en nuestro tiempo, más bien demuestra cómo lo contemporáneo se expone a sí mismo (el acto de presentar el presente)” (p. 71). Es el mismo modo en que opera la instalación artística, exponiendo elementos tomados de la vida cotidiana que se disponen en un espacio y una extensión determinados durante un período de tiempo, es decir, trabaja sobre el presente instalando objetos dentro del universo de arte situado en lo contemporáneo.

### **Obra híbrida y arte contemporáneo. Hibridación e instalación**

Se pueden identificar los primeros síntomas del formato de hibridación desde el collage, en el momento en que Pablo Picasso combinó pintura, escultura y objetos residuales en sus collages para una nueva forma de representar la realidad (Figura 13, Anexo B).

En la era contemporánea la hibridación se consolida luego de diversas teorías que la amparan, Queiroz et al. (2018) refieren a la hibridez como parte de los procesos de la creación artística del diseño cinemática, un modo de producción no como sistema cerrado sino como mecanismos preliminares para la creación mediante la mixtura entre diversos procesos de producción artística, arte digital, fotografía, grabado, escultura, pintura y otros; se trata de un modo de producción artística que busca trascender las fronteras y categorías artísticas, generando nuevas formas de expresión y enriqueciendo el panorama del arte puesto que en

sus mezclas y combinaciones producen múltiples sentidos e interpretaciones posibles y demuestran su potencial heurístico (pp. 27-28). La noción de hibridación en las artes hace referencias a las mezclas y combinaciones de diferentes estilos, técnicas y medios, es decir, una fusión de elementos de diferente naturaleza en una sola obra; emergió con el contexto de globalización y los avances tecnológicos. Lo híbrido fue conceptualizado por García Canclini (2012) en sus estudios culturales, tomándolo como procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas diversas que existían por separado, se entremezclan y combinan generando nuevas estructuras como consecuencia de la era globalizante (pp. 36-39).

Se considera que un formato diferente de organización, elaboración y circulación de objetos culturales producto del desarrollo tecnológico y los movimientos migratorios –por ejemplo, el de las bienales- alienta la hibridez. En la Argentina lo híbrido se manifiesta a partir de la emergencia de colectivos artísticos. En el año 2000 Giunta (2014) apunta que realizaban micro-eventos multidisciplinares y simultáneos en distintos puntos de la ciudad de Buenos Aires: “Los artistas consolidan una comunidad experimental en forma de red constituido por artistas, intelectuales, tecnólogos y científicos para estimular las conexiones entre personas cuyas actividades se desarrollan en ámbitos diferentes” (p. 61). Esto llevó a pensar en el proceso creativo de la obra de arte contemporánea a partir de las discusiones grupales, internet, o el trabajo colectivo donde se intercambian ideas en lugar del trabajo manual con pincel o el lienzo, localizado en un taller personal. El hecho de tomar decisiones grupales disuelve la categoría del creador individual y la obra se convierte en un compilado de ideas y aportes de diversos participantes que deriva en una producción artística de carácter híbrido; un ejemplo de ello es la instalación artística. Durante su proceso de creación interviene un grupo de personas y, si bien, es el artista quien diagrama la exposición de la obra, cada ayudante, ya sea de montaje, sonido, selección de objetos, curaduría, realiza cierto aporte desde su perspectiva personal, estableciendo así un modo de creación híbrido que permite comprender a la práctica artística en su desarrollo y sus transformaciones en un mundo cada vez más interconectado.

Las prácticas artísticas híbridas transformaron el estatuto de la obra de arte, ampliaron el campo de interpretación de la obra y los artistas pudieron expandir sus posibilidades de experimentación e innovación; se entremezcló lo hegemónico con lo popular, lo culto con lo masivo, lo mítico con lo tecnológico, entre otras combinaciones que llevaron a resultados híbridos cuestionables por sus contornos borrosos e inestables. En estas combinaciones se celebraron alianzas azarosas que aplanaron las situaciones intermedias, eliminaron el imaginario conceptual entre el arte académico y lo popular y las diferencias entre elementos

de diferentes naturalezas. En *Mi Reina* de Figueroa, por ejemplo, se observa este tipo de confluencias entre lo popular y lo clásico, las iconografías canónicas de la historia del arte plasmadas en un soporte de materialidad cotidiana como lo es la chapa de zinc, cuya superficie acanalada altera y desvía las imágenes de supremacía, provoca un juego de tensiones y una atmósfera ambigua dentro de una propuesta artística que es al mismo tiempo clásica y popular; esta combinación devalúa el carácter distintivo de la muestra y la convierte en candidata a innumerables reinterpretaciones posibles.

La noción de hibridación responde a la fusión de lenguajes y elementos artísticos en un mismo medio o soporte con el fin de involucrarse en el complejo entramado del presente contemporáneo globalizante renovando constantemente las lógicas desde las que operan los artistas evitando así el desgaste de éstas, y cruzar lenguajes y combinaciones de múltiples elementos para expandir las posibilidades de creación e innovación en el arte contemporáneo, elevar el potencial de la obra para competir en definiciones del sentido del presente, ampliando su campo reflexivo y crítico.

Se considera para el presente análisis que justamente este formato de creación se vincula directamente con el lenguaje de la instalación que se reconoce como conformado principalmente por la mezcla, el cruce entre disciplinas, elementos de diversas naturalezas en un espacio-tiempo determinado con el fin trascender las fronteras, las categorías artísticas, generando nuevas formas de expresión y un enriqueciendo el panorama artístico.

### **Objetos residuales, objeto artístico e instalación**

El arte contemporáneo trabaja con el presente desde un lugar de libre experimentación. Sus artistas manifiestan, expresan su contexto actual, y si bien la dependencia de la obra con respecto a su contexto de circulación dificulta el movimiento o gesto de quiebre hacia adelante que supieron llevar a cabo las vanguardias, eso les permite proponer una visión de mundo que también apela a la reflexión y no sólo sobre la época, Laddaga (2006) lo describe así

el presente de las artes está definido por la inquietante proliferación de un cierto tipo de proyectos, que se deben a las iniciativas de escritores y artistas quienes, en nombre de la voluntad de articular la producción de imágenes, textos o sonidos y la exploración de las formas de la vida en común, renuncian a la producción de obras de arte o a la clase de rechazo que se materializaba en las realizaciones más comunes de las últimas vanguardias, para iniciar o intensificar procesos abiertos de conversación (de improvisación) que

involucren a no artistas durante tiempos largos, en espacios definidos, donde la producción estética se asocie al despliegue de organizaciones destinadas a modificar estados de cosas en tal o cual espacio, y que apunten a la constitución de “formas artificiales de vida social”, modos experimentales de coexistencia. (p. 21-22)

El autor, desde el ámbito de las ciencias sociales transpone la idea de cualidad ecológica al análisis de la práctica artística y replica las enunciaciones que algunos teóricos y artistas venían desplegando desde los años ‘50, señala que se puede notar la emergencia de proyectos y experiencias artísticas que, inspirados en los movimientos de protesta global de los últimos veinte años, han procurado construir “ecologías culturales”, lo que quiere decir, plataformas de tiempo prolongado y espacio difuso donde se dan

formas de colaboración que permiten asociar... a números grandes de individuos de diferentes proveniencias, lugares, edades, clases, disciplinas, inventando mecanismos que permiten articular procesos de modificación de estados de cosas locales y la producción de ficciones, fabulaciones e imágenes, de manera que ambos aspectos se reforzaran mutuamente. (p. 8)

Laddaga observa como en estas prácticas culturales se da la conformación de espacios des-jerarquizados, plataformas que “intensifican procesos abiertos de conversación que involucran a no artistas [...] reduciendo la distinción estricta entre productores y receptores” (2006, 21, 41- 42). Con esto se intenta disminuir o alterar la distancia tradicional de separación artista-autor del público-receptor, y se establecen marcos de trabajo donde el proceso de colaboración intenta imprecisar esa relación. La materialidad objetual la obra es la que se niega y se reconocen sus relaciones paradigmáticas, se excluye al objeto artístico tal cómo se lo venía concibiendo anteriormente.

Por otra parte, destaquemos que frente a esta problematización del objeto artístico, en la escena contemporánea ingresaron a la obra toda suerte de objetos, Bourriaud (2004) refiere cómo los artistas contemporáneos incorporan obras realizadas por otros artistas, reeditan y reutilizan materiales culturales vinculados al mundo de la televisión, cine y el video, al mismo tiempo, incluyen en el proceso de elaboración toda suerte de objetos residuales; esto demuestra un interés por devolver a la vida los desechos del progreso con la intención de sacar a la luz una imagen oficial del presente y en un contexto marcado por las amenazas de las dinámicas de producción-consumo contemporáneas sobre el planeta (p. 7); este autor, una década después, (2015), afirma que los artistas se dedican a dotar de valor estético a aquellas formas ocultas por la sociedad o desechadas, trasladándose de ese lugar marginal hacia otros

niveles sociales que les permita visibilizar su papel en la construcción de nuestro presente; es lo que denomina el mundo de las exformas, consiste en la recuperación de objetos residuales con el objetivo de desestabilizar la linealidad del proceso histórico dominante (p. 91). En el mismo estudio describe cómo la penetración de objetos plásticos, metálicos y todo lo que sea considerado como residuo industrial refleja el incremento de la complejidad de los procesos contemporáneo, el estilo de vida de exceso resultante del capitalismo avanzado, la saturación de las áreas de almacenamiento y los efectos dominó causados por los desperdicios industriales en la atmósfera o en los mares (p. 93).

Se considera que ya con las vanguardias artísticas hubo un intento por llevar lo desclasado a la cultura y lo devaluado a las obras de arte; lo excluido pasó del lado del poder, a través del ingreso de materiales que eran vistos como residuos de la cultura de consumo como ocurrió con las obras de Duchamp; también el arte povera de Italia, incorpora a la obra elementos residuales -trazando un diálogo con el rechazo de la industria del consumo-, restos de materiales innobles -vinculados con las fuerzas de la naturaleza, lo ecológico- y objetos desechados que se relacionan con la desarticulación de la jerarquía de los materiales. Hay otros casos, John Miller con *Sin título*, (1999), presenta una obra compuesta de varias cosas sin valor como juguetes de plásticos, objetos de pacotilla y dispositivos pequeños funcionales; reúne estos materiales de manera sencilla pegados en un cuadro y unifica todos estos elementos con una capa de pintura marrón que le otorga un aspecto repugnante a la composición en general (Figura 28, Anexo B); el artista entabla un diálogo con el residuo de la producción, demostrando que la esfera de lo útil ve al arte como algo repulsivo, descartable; Diego Bianchi con *Imperialismo Minimalismo*, una instalación consistente en un ambiente saturado de objetos tomados de la cultura contemporánea, representando discusiones sociales como la sobreabundancia de oferta de productos y la identificación social a partir del consumo excesivo de marcas, lo consigue a través del uso de materiales que contienen etiquetas de marcas -Coca Cola, Pepsi, zapatillas Nike-, telas y calzados que remiten a la forma de vida de los barrios más carentes, entre otros elementos, objetos y materiales (Figura 26, Anexo B). En estos casos se puede observar el uso de lo residual desde diferentes diálogos con el contexto contemporáneo social, cultural y de consumo.

Los objetos residuales ingresan a la obra de arte desde principios del siglo XX con las vanguardias y están presentes en las obras de arte contemporáneo. Pueden indicarse algunas características de esta instrumentalización: la inscripción de estos elementos se funda desde un vínculo con un contexto capitalista, tecnológico y globalizado; crea límites difusos respecto a un lenguaje concreto -se trata de objetos que han perdido su funcionalidad y se

encuentran en un estado de inutilización-; implica un efecto desconcertante para el público, también el provocar un impacto visual de formas en el espacio, un poder de enunciación con otros alcances pragmáticos y un impacto social; tramar una compleja densidad narrativa y una inscripción histórica; reflexiona y muestra ese lado del sujeto, prefiriendo lo extra-estético antes que lo bello -en oposición a las representaciones del arte clásico que ocultaba el lado oscuro del ser-, y contribuye a que el arte pierda su materialidad de belleza y su buen hacer técnico priorizando las condiciones y los efectos del discurso antes que la coherencia del lenguaje.

Retomando el estudio de Bourriaud (2004), se pueden señalar, en los años '90, peculiaridades nuevas en los aspectos compositivos de las obras, un conjunto de actividades artísticas están ligadas al mundo del reciclaje; los artistas indagan en materiales que ya no eran materia prima; hay un abandono de la idea de producción desde material en bruto; una focalización en la crítica de las formas contemporáneas mediante relaciones entre la cultura en general y la obra de arte en particular; un empleo de obras realizadas por otros artistas o productos culturales disponibles que elimina por completo las distinciones tradicionales entre producción y consumo, creación y copia, *ready made* y original; también los objetos que anteriormente eran utilizados de acuerdo con el concepto para el cual fueron producidos encuentran nuevos significados dentro de la propuesta artística, y, como resultado de todo lo anterior, las nociones de originalidad y de creación se diluyen. Son éstos los mismos aspectos que pueden ser identificados en una instalación artística.

Estas prácticas artísticas heterogéneas inscriben la obra en el interior de una red de signos y significaciones, en vez de considerarla como único, como objeto de forma autónoma y original; el paisaje cultural de los noventa queda configurado por la selección de objetos culturales insertados dentro de contextos definidos, ante la emergencia de estos formatos artísticos híbridos y heterogéneos -que configuran una red compleja de interrelación entre los elementos que componen la propuesta artística- los teóricos coinciden en buscar una categoría diferente que pueda adecuarse al contexto. Entonces se empieza a hablar de arte contemporáneo.

No hay un punto de partida preciso, pero sus inicios se pueden identificar entre los años cincuenta al setenta dado que no existe un hecho demarcatorio y único que fije el nacimiento del arte contemporáneo, en una etapa posterior a los movimientos de vanguardia, se extiende hasta la actualidad, Bishop hace hincapié en que se diferencia de los movimientos y estilos anteriores porque se dirige, directamente, a la presencia efectiva del espectador en el espacio junto con un modo de creación artística, en modos de expresar, interpretar y entender

el proceso creativo desligado de una disciplina específica, un estilo en particular o una técnica precisa y que las combinaciones de artes que se dan propician el enriquecimiento del proceso, ampliando sus horizontes creativos y cognitivos desde la interpretación que experimenta el espectador corporeizado a través de sus sentidos (Reiss, 2001, citado en Bishop, 2008, p. 46). Los artistas contemporáneos se preocupan por la reflexión del presente inconstante, retoman los paradigmas de vanguardia que les permite alcanzar ese estado crítico a través de sus obras de arte; uno de los aspectos es el uso de materiales inusuales, objetos residuales y su combinación con otros lenguajes.

En nuestro país se puede identificar como punto inicial al año 1961 cuando Kenneth Kemble, del movimiento informalista en Argentina, asume la autoría de *Arte Destructivo*, en Galería Lirolay, Buenos Aires (Figura 38, Anexo B); una experiencia que se presentó en el espacio como reflejo de la violencia política que se vivía en aquella época, su denominación y sus elementos compositivos anunciaban un trabajo sobre la ruina y el desecho. En esa experiencia el artista desplegó un espectáculo sonoro y visual que proponía fotos, objetos, composiciones musicales y literarias destruidas, se citaban fragmentos de objetos encontrados en un nuevo contexto semántico; los elementos quemados, rotos y salpicados con pintura daban cuenta y se conectaban con el entorno humano, con los artistas y los críticos de arte; tanto su temática como los objetos y la combinación de lenguajes de los sesenta se consolidarán luego en el arte contemporáneo nacional en los años noventa.

He aquí otra cuestión, cómo analizar este tipo de prácticas, Laddaga (2006) sostiene que

Sabemos cómo hablar de [ellas] (...). Sabemos cómo leer los productos que resultan de esas estrategias que consisten en componer libros, esculturas o pinturas (entidades más o menos definidas, más o menos sostenidas sobre sí) destinados a ser puestos en circulación en bibliotecas, museos, galerías, y que reclaman la atención de un individuo momentáneamente silencioso, al que se le propone que se sustraiga de su entorno inmediato en la observación de una aparición que se sustrae [porque] Hemos adquirido este saber en el curso de dos siglos de crítica artística y literaria. Sabemos, incluso, cómo leer las producciones de las vanguardias clásicas: las de Marcel Duchamp o Macedonio Fernández, Kaszimir Malevich o Antonin Artaud. [Pero] No sabemos, verdaderamente, cómo hablar de proyectos como los que me interesa analizar: proyectos irreconocibles desde la perspectiva de las disciplinas -ni producciones de “arte visual”, ni de “música”, ni de “literatura”... -que, sin

embargo, se encuentran inequívocamente en su descendencia; producciones de las cuales es difícil decidir a qué tradición nacional o continental pertenecen -si se trata de arte “argentino”, “americano”, “francés”...- y donde, sin embargo, se interroga la relación entre la producción de representaciones y de imágenes y las formas de la ciudadanía, sólo que ahora en más de una lengua, en más de una tradición, en más de un sitio. (pp. 10-11)

El arte contemporáneo fue construyendo sus rasgos y modos de producción a partir de la crisis y las transformaciones de distintas nociones del arte tradicional; las redefine en función de los cambios sociales, históricos, tecnológicos y culturales. El formato de la instalación y sus inclinaciones hacia la presencia de un público en un espacio, su carácter efímero, emergido también en este contexto, ocupa un lugar favorecido dentro del contexto contemporáneo; es un modelo señero de producción artística que le permite al espectador recuperar el ritual de asistir a una exposición y, además, ser partícipe.

Para el análisis aquí desarrollado se intentó la revisión de la aplicabilidad de tres rasgos, el de hibridación, desarrollado anteriormente y el de desmaterialización que se expuso en este apartado (para desarrollarlo con más detalle se ha considerado oportuno la inclusión de un autor que no estaba en la versión anterior de la tesina porque no se ahondaba en las características del mismo) y el de inespecificidad que se desarrollará a continuación, para considerar cómo es posible observar, por ejemplo, lo que *Arte destructivo* tiene en común con la instalación artística, particularmente con *La Revolución de Durlock*, incluir diversos lenguajes artísticos que se combinan entre sí durante un tiempo determinado en un espacio expositivo determinando una crítica del presente y la introducción de todo tipo de elementos culturales como un aspecto formal compositivo útil para la reflexión del contexto situado generando un debate mucho más enriquecedor por su contenido polifacético. Rasgos que conectaremos, inmediatamente después, con la relevancia de la figura del espectador/público para democratizar el arte.

### **Inespecificidad, interdisciplinaridad en el arte e instalación**

Las prácticas de arte contemporáneo ponen en crisis las categorías teóricas que durante mucho tiempo se consideraron definitorias: autenticidad, especificidad y pertenencia; conjugando apuestas por diversos medios y combinaciones de disciplinas artísticas. Los artistas de la segunda mitad del siglo veinte exploraron la combinación de diversas disciplinas artísticas en un mismo medio y el trabajar elementos de diferentes naturalezas, reutilizados, ensamblados, dejando sin efecto las estructuras del arte tradicional. No sólo cuestionan la

especificidad del medio sino también lo extienden hacia el interior de un mismo lenguaje o soporte. Inespecificidad y la no pertenencia son las nociones que permiten dilucidar un estado actual en el arte según Garramuño (2015), quien define así a este tipo de prácticas porque en ellas ningún lenguaje es subsidiario del otro, todos se encuentran intercalados en la construcción de un discurso único que, al mismo tiempo, prolifera y se abre cada vez más gracias a cierta independencia de cada uno de ellos y que a su vez, mantienen una comunidad de sentido, forma otros itinerarios en los que deja ver las transformaciones en las posibilidades de creación, producción y exposición; constituyen lugares de mediación, una especie de pliegues en que varios materiales confluyen pero no llegan a fundirse (p. 15)

La autora señala que el entrecruzamiento de lenguajes produce una mezcla de soportes, figuras y diversos objetos que dificultan la tarea de definir o categorizar a un medio o lenguaje específico; este aspecto inespecífico es compartido por las prácticas artísticas actuales puesto que la mayoría combina una serie de materiales diferentes que se enlazan entre sí, optan por soportes, formas diversas, mezclas, combinaciones inesperadas, saltos, fragmentos, marcas, descalces de espacios de origen y disciplinas; transgreden fronteras y límites disciplinarios propiciando modos de organización que ponen en crisis la idea de pertenencia, especificidad y autonomía en el arte contemporáneo. Pero esta cuestión inespecífica no refiere únicamente al debilitamiento de la autonomía y la individualidad, sino que permite indagar profundamente en las posibilidades de confluencia entre diversos lenguajes, propiciando el formato de artes combinaciones dentro de una misma propuesta, los límites difusos abren paso a novedosas construcciones reflexivas para el arte y permiten el ingreso de materiales tomados de la basura, cuestión que se desarrollará a continuación (p. 28)

Se considera para el análisis que la instalación como formato, y la de Matta estudiada puntualmente, comparte esta densidad inespecífica, constantemente se cuestiona su estatus de una forma de arte en particular ya que el material que constituye su medio es el espacio mismo; y puede ser un museo, una galería, un espacio privado, también una casa; todo espacio puede ser transformado en el sitio de una instalación y al documentar el proceso de selección privado o institucional -diferente de los medios artísticos tradicionales que sí se definían por un material específico para el medio, por ejemplo, el lienzo en la pintura-; pero esta práctica se vuelve aún más inespecífica al incorporar todo tipo de cosas e imágenes que circulan en nuestra civilización: pintura, dibujo, fotografía, video, films, grabaciones y toda suerte de objetos.

## **Aspectos compositivos del arte contemporáneo y figura del espectador**

Los cambios en las categorías de originalidad y el rol del espectador dieron lugar a propuestas artísticas como la instalación que años más tarde se consolidarían como producciones de arte contemporáneo que emerge del proceso de transformación de las nociones tradicionales; el desmantelamiento de la categoría le restó importancia al tecnicismo de renombre que encasillaba a la obra y trasladó el centro de atención a estructuras abiertas, garantizando de alguna u otra manera la existencia del espectador y su participación dentro de la misma. Ésta fue una de las características que años más tarde se convertiría en uno de los ejes de prácticas como la instalación.

El concepto de originalidad en el arte se debilitó radicalmente con la destrucción simbólica de la figura del artista creador, Barthes (1987) señala que esa noción de único creador, capaz de colocar el sello del original y autenticidad funciona como condicionante del significado de la obra porque consiste en el resultado único y exclusivo de sus intenciones; en contraste, plantea que toda obra se constituye como tejido de citas y referencias a innumerables centros de la cultura, donde el autor es sólo una localización y donde las formas de expresión se cruzan continuamente; perdido ese sello de originalidad la validez otorgada a la obra cobra mayor importancia como generadora de sentido; no interesan tanto las intenciones del autor y el espectador -que hasta entonces era un simple observador- se convierte en un verdadero actor e interpretante; éste es quien debe realizar las conexiones entre los tejidos de citas y comprenderlos según sus conocimientos y su propia cercanía con los temas expuestos (pp. 3-5). Se produce entonces una sustitución de roles, la interpretación de la obra pasa a tener mayor relevancia que lo que pueda decir el autor de ella; ya no se trata de comprenderla como una extensión de la voz del autor sino como una voz autónoma de autoría. La obra pasa a tener sentidos en función de las interpretaciones del público y hace valer una multiplicidad de significados.

Por su parte Eco (1990) describe que los artistas comenzaron a producir obras que apelaban a la intervención interpretativa del usuario dejando de lado su rol de genio creador y el tecnicismo que sostenía la originalidad del arte tradicional y se traslada hacia la producción de propuestas artísticas donde el espectador pueda intervenir en ellas tanto física como cognitivamente (p. 31); el proceso de creación de la obra se transforma y cobran relevancias los proyectos artísticos dirigidos a la intervención del espectador, con una “(...) particular autonomía ejecutiva (...) no sólo es libre de entender según su propia sensibilidad (...) sino que debe intervenir francamente en la forma de la composición” (p. 32). Se trata de un tipo de estructura abierta que le otorgó al espectador un papel importante en la construcción de

sentido y liberó a la obra del orden singular situándola en un estado caracterizado por la pluralidad de sentidos; cada una de las posibles lecturas convierte a la obra desde una perspectiva diferente ampliando su campo de interpretación y posibles sentidos.

En los años noventa surgen medios, redes de reproducción y distribución de comunicación en masa que producen una creciente circulación de información a nivel mundial; su uso les permitió a los artistas acceder y apropiarse fácilmente de imágenes, sonidos, textos y otros recursos que se podían hallar, con conexión a internet, desde cualquier parte del mundo en el mismo momento. Dejó de ser posible apreciar una obra de arte sólo por su valor de exhibición, produciendo la pérdida de su contexto situado, el cual le otorgaba valor y autenticidad a las propuestas artísticas. Fue necesario redefinir la noción tradicional de originalidad en función de las novedades tecnológicas de la época. Groys (2009) fue uno de los teóricos que se ocupó de esta tarea y re-examinó las condiciones del original en el contexto de arte contemporáneo, el autor afirma que “(...) el original posee un aura porque tiene un contexto fijo, un lugar bien definido en el espacio; y por medio de ese lugar está inscrito también en la historia como un objeto singular y original” (p. 73), a partir de lo mencionado, este autor considera que la obra de arte posee un elemento temporal, un aquí y ahora, que la vuelve única, pero sumado a la presencia del espectador en ese presente donde se exhibe; Bishop (2008) refiere que para que una obra de arte se convierta en original es necesario asistir físicamente al lugar y su durabilidad tiene un comienzo y un final: “La obra de arte se desmontaba y, a menudo, se destruía apenas acababa el período de exposición” (p. 46). La obra de arte contemporáneo recupera su originalidad sólo al ser expuesta en un lugar y un tiempo específico y, al mismo tiempo, se encuentra anclada significativamente a las condiciones contextuales de dicho momento.

Importa para este análisis considerar que la instalación, y específicamente *La Revolución de Durlock*, comparten con los modos de producción contemporánea su carácter efímero; e insisten aún más en la experiencia literal del espectador; esto la convierte en un formato artístico por excelencia del arte contemporáneo por varias particularidades, porque se encarga de combinar todo tipo de materiales encontrados, grabados, técnicas y estilos en un mismo medio; se presenta en un determinado espacio institucional durante cierto período de tiempo; lo hace en un momento histórico, puntual, que la contextualiza; se centra puntualmente en la construcción de esquemas para ser interpretada de diferentes maneras, y con este acto cognitivo direcciona una reflexión acerca del presente.

## **Participación activa del público en la instalación**

A partir de lo expuesto sobre la instalación como formato, se puede decir que la práctica artística se dirigió a un lugar de experimentación con el público, su rol se vio afectado, los artistas exploraron sobre su participación desde diversas estrategias. Mediante la instalación, la presentación de los objetos y su puesta en escena se activa la atención del participante y sus sentidos a través de la sorpresa, la evocación, la seducción estética; la participación pasiva del espectador que respondía únicamente a la contemplación visual de la técnica, las características físicas del objeto o la lectura lineal de una historia se trasladó a una participación activa que implicaba un acto de reflexión conceptual en relación al contexto de vida.

La presencia del espectador en la obra de arte desde dentro -tanto por su participación física como intelectual- se vuelve uno de los rasgos principales del arte de la instalación, como un aspecto compositivo que marca la diferencia en relación a los formatos tradicionales; según Bishop (2008) en vez de representar texturas, espacios, luz, entre otros, presentan estos elementos de modo directo para que el espectador los experimente de forma directa (p. 46); su participación activa implica un rol importante -a diferencia del que encarna el público de arte tradicional del cine o la pintura, que no reclaman una presencia física en el espacio para que la obra se active- y requiere que la construcción de sentido no pertenezca únicamente a lo que quiera transmitir el artista sino a su universo y a las conexiones que pueda formar. La ausencia del autor terminó instaurándose como paradigma de creación en los años noventa cuando los artistas pusieron mucho más énfasis en la participación activa del espectador para generar el significado de la obra.

Las instalaciones acuden recurrentemente a la presencia del espectador de primera mano, si bien en estos ejemplos nombrados la exigencia participativa es primordial existen otras que apelan a un espectador activo más ligado a lo interpretativo y sensorial; estas experimentaciones lograron acortar las distancias entre la obra de arte y el público se convierte en un co-creador. Se taren, como referencia, otros ejemplos, en *Werktische* (1995), el artista Philippe Parreno le pide a una decena de personas que acudan el día del trabajador a practicar su pasatiempo favorito, es un proyecto artístico en el que se fabricaron bancos el 1 de mayo de 1995 y fueron colocados a disposición del público para poner en práctica diversas artesanías durante la exposición (Figura 40, Anexo B); Rirkrit Tiravanija en *Untitled*, (1992), recreó su departamento en la galería alemana Kunstvereiny y lo dejó abierto durante 24 horas al día, invitando a los participantes a comer, dormir, bañarse, ver televisión (Figura 41, Anexo B); con *Mi reina*, Figueroa construye un espacio simbólico a partir de objetos y pinturas que

apela a la reflexión mental del público, mediante un diálogo que crea entre lo clásico y lo popular. En los tres casos, el énfasis no recae sobre la apariencia visual del espacio, sino más bien en el uso que hacen de él los visitantes.

Siendo expresión de artes combinadas, la instalación utiliza como soporte al medio, convirtiéndolo en un espacio simbólico para representar una idea o un mensaje; articula las condiciones del lugar junto con los objetos que también funcionan como soporte y mediadores del discurso propuesto por el artista. Reiss (2001) afirma que la presencia literal del espectador en el espacio es una característica clave de la instalación, y agrega que la forma de incluir al público dentro de la obra puede variar mucho de un artista a otro, existen algunas opciones donde las obras pueden ofrecer actividades específicas involucrándolo de lleno, como también puede exigirse que el espectador circule por el espacio observando los componentes o simplemente se enfrente a lo que hay allí. Las configuraciones del espacio que lleva a cabo el artista no siempre apelan directamente hacia una participación transformadora y necesariamente activa por parte del público, pero si debe permitir en menor o mayor medida una especie de ingreso al juego mediante diferentes modos de interpretación e interpelación que pueden estar indicados o no en el espacio; se requiera la presencia activa y sensorial del sujeto dentro de la instalación y es tan indispensable al punto de que sin la participación del público la obra no funciona como tal (p. 8).

El requerimiento de un espectador dentro de la instalación tiene la intención de que éste complete el sentido de la obra, para ello ésta se provee de múltiples posibilidades semánticas que se activan mediante la interacción entre sujeto y los elementos que la componen. En este sentido, Larrañaga (2001) apunta que esta práctica artística puede ser más o menos abierta, lo cual implica que la participación del público en el proceso representativo varía de intensidad (p. 44).

Se considera en este análisis que los artistas -como Matta con *La Revolución de Durlock*- trabajan desde ofertas estéticas donde ofrecen al espectador una obra por acabar, sabiendo que no perdurará por su condición efímera, la instalación toma una postura mucho más humana y provoca una experiencia estética total, por su apertura sensorial al espectador, exigiendo su participación activa, que éste la complete, transite y signifique.

### **La instalación artística y sus principales características**

Su carácter plural no impide observar en ella ciertas características en común, las observaremos en relación a sus aspectos compositivos compartidos y que analizaremos, más adelante, en la obra de Matta. Larrañaga (2001) indica que el término proviene del inglés, de

*installation*, y puede traducirse en dos acepciones, como instalación y como investidura; la primera se refiere al trabajo de montar y ensamblar una construcción de carácter productivo, establecer criterios de orden y de distribución en un espacio -preparar un lugar para que pueda ser usado por el usuario de una manera determinada-, la segunda, a una forma de conferir dignidad o importancia al espacio que inviste al espectador como eje del proceso de construcción.

En cuanto a su significado artístico se puede decir que estas dos formas se fusionan, el montaje de objetos se encuentra a disposición del público en un espacio distinguido para ser ocupado por el espectador. Antes de que el término se convirtiera en un modelo de producción artística contemporánea existía la expresión *medio ambiente* fundada por Allan Kaprow y puede ser considerada uno de los antecedentes directos, más cercano porque se trataba de exposiciones en espacios no convencionales cuyo objetivo era reflexionar sobre el espacio físico y el compromiso con la participación del público en la obra como en *Yard*, (1961) (Figura 29, Anexo B). Esta práctica, afirma Reiss (2001), evolucionó hacia la instalación, “(...) entró en boga durante la década de 1970 para un ensamblaje o entorno construido en la galería específicamente para una exposición en particular” (p. 71). Desde entonces los artistas comenzaron a explorar y especializarse en la construcción de instalaciones como modo de producción recientemente nacido.

Actualmente es un término relativamente inespecífico, debido principalmente al contexto de su surgimiento y a los cambios radicales en la civilización occidental desde finales de la segunda guerra mundial. El arte se alimenta de la cultura donde se origina y todos aquellos valores sobre los que se levantó la sociedad luego de la contienda dejaron de ser fijos, estables, pasaron a ser un conjunto de circunstancias, de condiciones contingentes constantemente rechazadas y criticadas; estas transformaciones provocaron la proliferación de lenguajes y tendencias que promovieron el empleo de herramientas y significados híbridos a menudo procedentes de disciplinas solapadas. Según Reiss (2001) la convergencia en ella de las interrelaciones de una amplia gama de prácticas artísticas –en ocasiones hasta superpuestas- donde se incluyen el movimiento Fluxus, el videoarte, la performance y el arte conceptual, que hacen difícil su categorización. La presencia de combinaciones y entrecruzamientos de lenguajes artísticos involucrados en la instalación implica permanentes relecturas e interpretaciones que imposibilitan definiciones unívocas sobre esta práctica artística (p. 8).

## **Espacio como soporte**

Uno de los aspectos compositivos que caracteriza a las instalaciones es su empleo del espacio expositivo. Desde sus inicios se han cuestionado su concepción y los límites de la obra de arte; en las vanguardias, los artistas exploraron las parcelaciones y las ampliaciones del espacio desde el ready made hasta los enviroments de Kurt Schwitters (Figura 15 y 16, Anexo B), y en la posmodernidad se continuó esa exploración y su amplitud física -aparecen cambios radicales como los que se dieron a partir de los aportes del artista argentino Lucio Fontana. Sus obras realizadas en lienzos intervenidos por tajos de cuchillos efectuados manualmente transgredían de manera simbólica la noción del espacio expositivo. En *Concepto espacial, espera* (1942-1956), logra transformar la representación bidimensional del cuadro en una presentación del espacio, es decir, ubicó la representación pictórica en un espacio real; con este gesto produjo una eliminación de la dimensión espacial ilusoria del cuadro tradicional y la situó en el espacio real que deja ver entre los huecos provocados por los cortes (Figura 39, Anexo B) que evidencia la intención por incluir el espacio real a la obra de arte y presentar, también, ese espacio real al espectador. Este último es un recurso que más adelante las instalaciones lo utilizarían como elemento fundamental y se convertiría en el verdadero soporte de la obra.

Asimismo la conquista espacial era patente en las exposiciones y la apropiación del entorno, casi total, se puede observar en la exposición *Primero Papeles del surrealismo*, Duchamp utilizó varios metros de cinta, enrolló con ella todas las obras que constituían la exposición obstruyendo el paso y la visualidad del espectador; esta manera de exponer implica la conquista del entorno circundante y también denota el rechazo en contra del buen gusto burgués. Se identifica así un nuevo modo de ocupar: activar el espacio artístico de las galerías y la inclinación hacia lo impredecible e irracional que habita en el movimiento surrealista; aspecto compositivo que más tarde también será significativo en el desarrollo de las instalaciones artísticas.

Para Larrañaga (2001) la comprensión y el tratamiento del espacio se fueron modificando y se ubicaron en un lugar privilegiado del proceso de construcción de la instalación artística, al punto de convertirse en una de las principales características que la diferencia de las demás formas artísticas, “(...) plantea inmediatamente (...) la problematización del lugar, de ese tener/lugar que es la representación, y, por lo tanto, lo que señala es el propio acto de señalar, de indicar, de referir, de representar” (p. 34). El espacio de la instalación se convierte en una estructura significativa cuando se lleva a cabo el montaje de elementos, guiados por un esquema que conduce y guía al espectador para que éste pueda

experimentarlo. Es decir, es soporte y al mismo tiempo un contenido de la obra porque en él confluyen todos los sentidos, lenguajes, referencias, percepciones y en la medida que se activa se convierte en acción (p. 38).

### **Instalaciones, exploraciones materiales, lo manual**

Desde los sesenta, describe Groys (2009) los artistas experimentaron con elementos variados, guiados por la temática que exponían seleccionaban materiales para intensificar la idea que querían presentar en sus instalaciones; con la llegada del internet y los medios de tecno-comunicación masivos en la era de la globalización, los artistas comenzaron a incluir materiales relacionados a dicho contexto: desde ordenadores, pantallas de video, grabaciones, dispositivos digitales, hasta proyecciones en salas; este aluvión de objetos digitales opacó aún más las formas plásticas experimentales y sumado a la apropiación de objetos ya realizados - también en auge- generaban distancias manuales en el hacer plástico. Aún así, en el gran contexto de multimedia que atravesamos, existe una recuperación de lo manual por parte de los artistas que trabajan la instalación, donde elaboran sus obras manualmente, utilizan sus habilidades técnicas y despliegan un manejo de diversas herramientas plásticas para moldear, intervenir o alterar las condiciones físicas de determinados objetos o materias primas con el fin de lograr una forma deseada; este aspecto destaca la particularidad de un trabajo de exploración material y meticuloso por parte de estos artistas en las instalaciones. La combinación de objetos y elementos recolectados de la cultura que conforman a la instalación pone en discusión la noción tradicional de originalidad de la obra; el autor refiere que este formato sobresale en el escenario contemporáneo como un original por naturaleza al incluir todo tipo de elementos desde la reapropiación, reedición y la recolección de imágenes de cultura de masas, instaurándolo en un tiempo y un espacio, que trabaja desde un nivel contextual y otorga a los componentes de la obra un nuevo contexto definido y particular (pp. 5-6).

Para Larrañaga (2001) su singularidad proviene de un pliegue de condiciones, de proyectos, de una partitura, de las especificaciones para una puesta en escena y no de una pieza determinada que defina su originalidad, ya que la misma se produce en cada muestra, en cada espacio, en cada puesta en funcionamiento (p. 31)

Esto último se encuentra íntimamente vinculado al carácter efímero que presentan las instalaciones, hechas para ser destruidas, se construyen y se destruyen, otra excusa que

requiere de la presencia literal del espectador en el espacio puesto que una vez que es desmontada, la obra deja de existir por más que queden registros fílmicos o fotográficos.

En ese sentido Larrañaga (2001) describe que la instalación artística presenta una existencia irrepetible vinculada a un espacio y a un contexto determinado, de manera que el “aquí y ahora” no depende su estructura física a lo largo del tiempo, o su duración material, su testificación histórica, sino de su contextualización, es ésta lo que carga de significado a la obra y permite que la experiencia artística sea única; para que sea considerada como una verdadera obra de arte, la instalación debe estar incorporada al mundo del arte, tanto en lo que respecta a su relación con un sujeto creador, como con aquellos comentarios, reportajes que dan fe de su originalidad disponiendo de un entramado publicitario y mediático que la haga circular convenientemente (p. 38).

### **El espacio en la instalación y su legitimación institucional**

El espacio físico que ocupa la instalación actualmente contiene una doble función, Larrañaga (2001) afirma que, por un lado, le confiere al espacio una dignidad especial -como centro de la propuesta plástica y como contenido específico de la misma - invistiendo al espectador dentro de ella desde lo físico y como parte de la construcción representativa; por otro instituye un espacio significativo -pone en marcha un determinado proceso y determina el carácter de éste- (p. 38)

Tanto en los espacios alternativos como en una galería prístina, blanca, las cualidades físicas del espacio que se integran a la obra presentan un rol importante, Reiss (2001) señala que a través de la decadencia exhibida en un espacio en bruto se puede representar la continuidad entre la instalación y el afuera del museo, sea la calle, un patio o una vereda. Para referenciar lo expuesto se presentan dos casos; en el año 2010, con *Too-Too, Much-Much*, Hirschhorn inunda la sala del museo Dhondt Dhaenens en Bélgica utilizando una cantidad excesiva y protuberante de objetos dispuestos por todas partes del museo simulando ser a una especie de basural; convierte aquella sala en un enorme vertedero expresando un descontento con el consumismo masivo; el público ingresaba al lugar desde la vereda del museo y por encima de una avalancha de basura plástica, objetos cotidianos como muebles, sofá y elementos comerciales como maniqués (Figura 35, Anexo B); Olafur Eliasson con *Riverbed*, 2014, expresa el mundo exterior a través de una atmósfera enrarecida dentro del museo, lleva el ambiente externo hacia el interior del museo por medio de una gran extensión de tierra, piedras, lodo y agua (Figura 36, Anexo B).

La forma en que nuestros cuerpos y pies ocupan las habitaciones –como el museo- frente a una instalación de este tipo reinventan el espacio puesto que el recorrido no es un medio para ver la obra, sino que constituye la experiencia real de la obra; la instalación vira la tradicional relación entre la obra de arte y museo poniendo en discusión la concepción institucional del espacio que ocupa la obra de arte. La validación que los artistas experimentan actualmente del uso del espacio les sirve para emplear todo tipo de operaciones que desbordan y sobrepasan los límites tradicionales, tiene sus orígenes entre los años sesenta y setenta cuando aparece la crítica a la institución que, “(...) se ha definido como la práctica artística enmarcada dentro del arte conceptual que tiene como objeto la crítica del mundo artístico representado y concretado fundamentalmente en el museo y en las galerías que son la cara vista ese mundo” (Fernández, 2011, p. 346).

El museo fue el principal foco de esta crítica, a partir de allí se produjeron transformaciones en sus estructuras jerárquicas, según Fraser (2017) pasó de ser considerado como espacio de legitimación, que determinaba la producción, exhibición y validación de la obra, a incluir como parte del sistema del arte no sólo al museo, los ámbitos de producción, distribución y recepción del arte, sino que comprendía la totalidad del campo del arte como universo social, abarcando todo tipo de espacios como el museo, la galería, las oficinas de las empresas, el hogar de los coleccionistas e incluso espacios públicos; también incluyendo a los lugares de producción del arte como los catálogos, el taller, la oficina, los congresos, las conferencias; y a los lugares de producción de los productores de arte como la curaduría y los programas sobre talleres formativos de arte (p. 16) El museo entonces pasó de ser una serie de lugares, organizaciones e individuos específicos, a una concepción de la misma como un campo social amplio, a partir de los años noventa, en donde se producen diálogos entre el público, el espacio y la obra como sucede en las instalaciones que son presentadas en dichos espacios institucionales.

Larrañaga (2001) entiende que la instalación se incorporó a este sistema artístico institucional con mayor facilidad que otras manifestaciones contemporáneas por dos motivos, “(...) es una forma de expresión que tiene como espacio natural el de las Instituciones en general y el del museo en particular, y (...) sus dimensiones y su construcción se encuentran cercanas a las necesidades espectaculares de la trama cultural” (p. 62). Mientras que el museo, por lo general, actuaba como un contenedor, un marco alrededor de las obras expuestas, actualmente puede identificarse en las obras –como las citadas- que es la instalación la que expone al museo. El contenido de la exposición no es más la representación de un paisaje de río o un basural en forma aislada; sino la situación, nueva y específica que emerge en la

comunidad entre museo, obra y visitante; el formato de este tipo de producciones donde se producen confluencias de objetos, experiencias sensoriales y escenografías de gran tamaño permite un encuentro entre todo ese gran sistema que conforma al museo: el ámbito del arte contemporáneo en sí, es decir personas con cierta formación artística, ejercicios curatoriales, vínculos entre el espacio museográfico y un público espectador partícipe.

Para Fraser (2017) el marco institucional, actualmente, valida las producciones artísticas de arte contemporáneo, como la instalación, porque el arte es arte cuando existe para distintas prácticas y discursos que lo reconocen como arte, lo valoran, lo evalúan y lo consumen como tal, trátase de un objeto, un gesto, una representación o tan sólo una idea. La institución del arte no es algo externo a toda obra de arte sino la condición irreductible de su propia existencia como arte -sin importar lo pública que sea su ubicación, su inmaterialidad, su transitoriedad, su carácter relacional, cotidiano o incluso invisible- todo aquello que se anuncia y percibe como arte está ya institucionalizado de antemano, por el sencillo motivo de que existe dentro de la percepción de los participantes del campo de arte como arte -una percepción no necesariamente desprovista de carácter estético, pero fundamentalmente social en su determinación- (p. 17).

Dickie (2005) en su texto *Teoría institucional del arte* reconoce -dentro de este complejo sistema que actualmente conforma al arte contemporáneo- ciertas reglas que le confieren a la producción artística su estatus de obra de arte. Regla uno: una obra de arte es un artefacto de una clase creado para ser presentado ante un público del mundo del arte; esto significa que la definición de obra de arte no se reduce a su materialidad como un objeto presentado sino como una producción hecha para un público específico del arte dentro de un sistema del arte que va a incluir también a su artista creador. Regla dos: un artista es una persona que participa con entendimiento en la confección de una obra de arte, esta afirmación hace hincapié en que el artista no es un mero artesano que confecciona un objeto de arte sino que se trata una persona experimentada en conocimientos sobre el arte que utiliza recursos y técnicas previamente estudiadas, analizadas y aprendidas para luego aplicarlas sobre la obra. Regla tres: un público es un conjunto de personas, cuyos miembros están preparados hasta cierto grado, para comprender un objeto que les es presentado. Los conocimientos sobre el arte que tenga el espectador que asiste a la muestra, pueden estar dados por el espacio de presentación de la obra y, de alguna manera, alcanzan un público que tiene cierto vínculo con el arte, algunos de ellos pueden ser centros culturales, bienales, ferias de artes donde convocan a un gran grupo de personas que forman parte del sistema del arte -curadores, productores, publicistas-, también podemos señalar a ciertas instituciones donde se dictan

clases de diversas disciplinas artística. Estas personas, de alguna manera u otra se encuentran conectadas con el ambiente del arte y esto incide directamente en la recepción que van a tener de la muestra. Regla cuatro: el mundo del arte es la totalidad de todos los sistemas del mundo del arte; esto apunta a lo expresado con Fraser (2017): el sistema del arte engloba a todos aquellos sistemas que de alguna u otra manera se vinculen con la práctica artística, las personas a cargo de la producción y publicidad de una muestra, el curador de la obra, el artista y su equipo de trabajo y montaje, aquellas a cargo de la institución donde se lleva a cabo, la temática del marco de presentación de la obra que puede ser una convocatoria regional, nacional; o también puede estar dirigido hacia un tipo de producción como por ejemplo audiovisual, plástica y sonora. Regla cinco, un sistema del mundo del arte es un marco para la presentación de una obra de arte por un artista ante un público del mundo del arte, significa que ese sistema del arte que venimos desarrollando en las anteriores reglas planteadas por el autor es precisamente lo que va a validar y legitimar a la producción artística como tal (p. 21)

Se identifican algunas de estas reglas planteadas por el autor en la producción de la instalación analizada de Matta, se las examinarán más adelante atendiendo a las relaciones que existen entre los participantes de esta obra, el personal a cargo de la exposición, el contexto situado y la difusión de la obra.

### **Apropiación y crítica institucional**

A partir de los '90 hay una revitalización de producciones artísticas con materiales reutilizados, Bourriaud (2004) lo denomina como postproducción, noción que amortigua el ingreso de objetos de descartes a la obra de arte, la apropiación, la re-utilización de materiales que contienen una significación de origen pasan a significar de manera diferente en la obra permitiendo así la captura de elementos que provienen de la basura para la construcción de una obra (p. 7) como sucede en la instalación analizada, esta re-contextualización que experimentan los objetos les permite multiplicar sentidos y significados sin que ninguno sea definitivo porque ostentan una ausencia de significación en el proceso de apropiación donde pierden su significado original.

Los cambios que atravesaron la institución de arte y la crítica a la institución iniciaron con las disconformidades y el rechazo hacia todo el sistema del arte que manifestaron las vanguardias, puntualmente hacia el espacio del museo, la concepción del espacio expositivo de la obra de arte contemporánea tiene allí sus precedentes y la instalación analizada es un caso singular que sirve de ejemplo. Fraser (2017) sostiene que la crítica siempre estuvo dirigida hacia la especificidad reglamentaria institucional, al conjunto de relaciones que se

dan en él, pero que una de las más importantes fue la cuestión expositiva de la obra de arte (p. 21). Dicho esto se puede señalar que los artistas insistieron sobre los espacios de exhibición alternos. La crítica de las vanguardias, según Larrañaga (2001) también favoreció a futuro al universo institucional del arte, lo que comenzó como un rechazo absoluto se transformó en modificaciones de ciertas estructuras dominantes, específicas y cerradas de la institución, dando lugar a un arte mucho más ligado a la vida cotidiana, con más alcances formales y experimentales que se dirigen al público desde nuevos mecanismos sensoriales (p. 20), en aquella redefinición, Fraser señala un vínculo con el contexto, donde éste llega a convertirse en contenido, en decir, pasa a ocupar el papel de la institución que antes enmarcaba y se apoderaba de las reglas de la obra.

El carácter ambiguo de las producciones artísticas contemporáneas que comparten las instalaciones artísticas crea un sinfín de posibilidades en las que el museo debe ser un lugar apto para la confrontación, la crítica y la discusión, además de funcionar como contexto de reflexión y diálogo. En este sentido las teorizaciones de Dickie y de Fraser pueden funcionar como guías de reconocimiento para determinar si una obra pertenece a este gran sistema del arte contemporáneo y puede ser considerada como tal.

### **TERCERA PARTE**

#### **Análisis de la instalación *La Revolución de Durlock*, de Julián Matta**

Por el giro que se detalló al inicio sobre el rumbo que tomó esta investigación se adecuó el planteo original y se derivó hacia el análisis de la instalación como formato –y, particularmente, la que se estudia aquí de Matta- dentro del campo experimental de las artes combinadas, atendiendo a las interconexiones de diversos lenguajes que presenta como tal. Al hacerlo se tuvo en cuenta el esquema de indagación teórica alcanzando en esa primera versión, también la información contextual y se advirtió la necesidad de incorporar un autor que desarrolle en más detalle una de esas categorías, la segunda. Se describe, analiza e interpreta el orden de los elementos identificados en la obra, la relación institucional y el contexto situado, más la relevancia de la figura del espectador, dado que resultan pertinentes y funcionales para la propuesta del presente análisis.

En este sentido se considera al intento anterior una indagación tentativa e introductoria sobre las prácticas de artes combinadas propias del arte contemporáneo, dado que se habían revisado los aspectos compositivos, los antecedentes artísticos y el lenguaje de la instalación puntualmente. Dimensiones que se retomaron ahora para focalizar y establecer algunas de las nociones aquí trabajadas, como así también promover futuras investigaciones relacionadas a

la temática propuesta, abriendo y expandiendo la posibilidad de continuar su desarrollo en posteriores observaciones vinculadas a las instalaciones artísticas contemporáneas.

### **La instalación como expresión de artes combinadas**

Las características que pueden identificarse en la instalación indicada como discurso estético del artista Julián Matta forman parte del formato de producción de artes combinadas en el contexto de arte contemporáneo local, sus aspectos compositivos de heterogeneidad, hibridez, dematerialidad e inespecificidad abren la obra hacia múltiples sentidos e interpretaciones potenciándola y convirtiéndola en una pluralidad de significados.

El artista en *La Revolución de Durlock* amalgama, junta y yuxtapone objetos; encima elementos, mezcla trabajo artesanal con dispositivos como tv, radio y el uso de coordenadas visuales desligadas de lo académico tradicional, lo que permite reconocer en ella una práctica que está inserta, como lo describe Oliveras (2019), en el ámbito de procesos socioculturales en los que la construcción de sentido o el entendimiento del mundo desde las grandes narrativas históricas han quedado atrás y en su lugar aparecen micronarrativas que profundizan formas híbridas donde afloraron aún nuevos campos superhíbridos (p. 17); como una práctica artística que se construye a partir de operaciones alejadas de narrativas lineales clásicas que direccionan el significado hacia un solo sentido.

Se analiza esta instalación en el contexto del arte contemporáneo local porque se considera que pone en juego operativas y recursos plásticos experimentales donde entran en juego signos corporales, lo manual, el tacto, lo auditivo que, sin hacer referencias a un común; presenta un formato de obra donde no se permiten descensos a niveles de narración lineal, se trata de gestos que provienen de una actitud sensorial desligada de condicionantes, en los que participan lo accidental y lo controlado hasta cierto punto permitiéndole al artista captar aspectos de la realidad sin caer en un significado singular ni estructural.

### **La Revolución de Durlock y las cinco reglas de Dickie**

En relación a lo expuesto anteriormente, y porque ayuda a una primera descripción e interpretación en el contexto situado de la obra, se identifican algunas de las reglas planteadas por Dickie (2005) en la producción de la obra, examinando las relaciones que existen entre los participantes de esta producción de artes combinadas, el personal a cargo de la exposición y la difusión de la obra; el contexto de presentación es uno de los elementos que se considera como parte fundamental del proceso. Se explicará a continuación como cada regla puede ser demostrada en este caso para verificar las condiciones que hacen posible la presentación de

esta obra y, por consiguiente, el desarrollo de todo el equipo de trabajo implicado, que también conforman al gran mundo del arte que refiere Dickie y que constituyen a las exposiciones de arte contemporáneo que dibujan el paisaje artístico local.

Regla uno, el estatuto de obra de arte de esta instalación es conferido una vez que la misma se expone en la sala Iván Sagarduy del Centro Cultural Nordeste (CCN) de Resistencia, Chaco para ser visitada por un público del arte y el contexto de presentación bajo el cual se expone la obra lo habilita una convocatoria abierta de esta misma institución en el marco de su vigésimo quinto aniversario de creación; las distintas publicidades e invitaciones para el evento -por diferentes medios de comunicación y redes sociales en internet beneficia a la acción de convocar un público de arte, el espacio institucional funciona como mediador entre la obra de arte y su público posibilitando la participación de numerosos espectadores, diarios locales como Diario Chaco<sup>5</sup>, Data Chaco y Diario 21 realizaron publicaciones de la muestra invitando a todo el público a asistir a la misma; el artista y la montajista Lucia Saravia hicieron su parte en la promoción, ésta describió su trabajo con ilustraciones de fotografías, esquemas y demás; circularon fragmentos audiovisuales sobre la muestra en el canal de YouTube, volantes impresos que repartían con personal del centro cultural; Matta en ese momento era docente en FADyCC-UNNE, lo cual favoreció aún más la asistencia de un espectador familiarizado con el arte las artes combinadas; el marco de convocatoria de la obra mediada por la propia institución que oficia para la exposición sumado a los trabajos publicitarios que de allí se desprenden promueven y potencian el acercamiento del público le otorgan validez a esta instalación como obra de arte.

Respecto de la regla dos, la familiaridad del artista que aquí se alude, con el universo del arte, se puede identificar su recorrido teórico y práctico artístico a lo largo de su carrera como artista y como profesor de artes, sus estudios y prácticas cinematográficas, su desarrollo pictórico y de dibujo, y las clases y talleres que tomó con el artista Diego Figueroa. Lo cual indica que las intervenciones plásticas que utiliza para la construcción de su obra se encuentran directamente vinculadas a los conocimientos que fue adquiriendo en el tiempo -la tendencia hacia lo experimental con bases del lenguaje audiovisual, el carácter, la elección de trabajar con un grupo de personas para el montaje de los objetos, la narrativa ficcional, el trabajo sonoro, lumínico, su comprensión- con su trayectoria profesional y en el mundo del arte, que a su vez le otorgan cierta autoridad para trabajar con recursos y temáticas que lo simbolizan a nivel personal.

---

<sup>5</sup> <http://www.diariochaco.com/noticia/se-viene-la-muestra-la-revolucion-del-durlock-del-artista-julian-matta-en-el-ccn>

En cuanto a la regla tres, al nivel de comprensión de los espectadores que asisten a la exposición, el centro cultural donde fue montada la instalación analizada es un espacio institucional en el que se dictan clases de diversas disciplinas artísticas como artes visuales, música, fotografía, escultura, entre otros, y como dato curioso en el momento del desarrollo de esta investigación se encontraba ubicado frente a esta facultad; el público que asistió provenía del mundo del arte y todos los profesionales que estuvieron detrás del programa artístico, curadores, directores, ayudantes de montaje de la obra, artistas se encontraban también presentes durante su exposición, no sólo como figura de artista sino también como parte del público, reflexionando en paralelo a los espectadores favoreciendo los modos de apertura a las interpretaciones y sentidos de la obra.

Respecto de la regla cuatro, un gran sistema de agentes culturales crea una trama en la que los representantes de cada área se relacionan entre sí y funcionan en conjunto a fin de sentar bases para que esta instalación pueda ser exhibida, asistida, validada y legitimada como obra de arte. En este sentido se considera al artista en primer lugar y a la participación de todas las personas que estuvieron involucradas, ya sea desde un vínculo más cercano con la institución, como directivos, profesores y galeristas, hasta aquellos que se encontraban por fuera, pero que se vinculaban de alguna manera al trabajo desarrollado dentro de la institución de arte: familiares, artistas y alumnos de otras carreras: Matta formaba parte de diversos ámbitos del arte, profesor adjunto en la Facultad de Artes -Tecnologías aplicadas al arte II: Tecnologías del espectáculo y Seminario taller de artes combinadas I: Imagen y sonido-; hizo la carrera de dirección de la Dirección de Cinematografía en la Universidad del Cine, de Buenos Aires –produjo audiovisuales, pinturas, dibujos, instalaciones-. Su perfil se vincula con múltiples ramas del arte donde se encuentra permanentemente en contacto con personas que del mismo circuito artístico y docentes de diferentes disciplinas artísticas que producen/jeron junto a él; también contó con un grupo de trabajo que, en aquel momento, estuvo conformado por Gustavo Yuda, artista sonoro, en el nivel sonoro; Lucia Saravia y Pedro D' Agosto, directores de arte en cine, en montaje y ambientación; Lyon Fernández, plástico, en fotografía de programa y para difusión Leonardo Guardianelli, plástico y estudiante de la carrera, en fotografía fija de la muestra; la curadora, Luisa Bancalari; en el desmontaje, Cristian Cochia, artista sonoro y Pablo Sánchez, ilustrador; cada uno de ellos cumple un rol en el desarrollo de la muestra, todos provienen de distintas ramas del arte y juntos constituyen ese gran sistema del arte dentro del cual sobreviene esta instalación, los medios que colaboraron con la difusión de la exposición también forman parte del sistema del arte haciendo llegar la información al público y promoviendo el consumo artístico.

Para concluir con la referencia a las reglas de Dickie, en la número cinco puede evidenciarse la existencia de condiciones necesarias para que *La Revolución de Durlock* sea validada como obra de arte, bajo ciertas pautas institucionales que han sido dadas y respetadas para su presentación, a partir de lo cual puede afirmarse que el formato de la instalación, con sus lenguajes combinados y materiales heterogéneos, se encuentra regulada bajo un contexto institucional que hace posible su legitimación como propuesta artística contemporánea en este contexto situado y local.

**Otros aspectos compositivos. La consideración de lo manual-analógico como procedimiento. Híbridez en el montaje**

Se puede vincular esta instalación de Matta con las características descritas y los antecedentes artísticos del trabajo con lo manual; hay en esta obra una fuerte presencia de su recuperación como procedimiento y, sobre todo, destacable ante un contexto donde la tecnología abunda y las técnicas de reproducción de imagen rebasan la cultura. Esta decisión operatoria le imprime un gesto singular al manejo de los recursos plásticos que el artista emplea para la construcción, que provienen de una labor artesanal propia, en la que emplea diversas técnicas como el collage, y recursos como el trazo y la mancha. Matta los hace funcionar como medio para la elaboración pictórica que se contrapone a las reglas académicas y da cuenta de un contexto de producción artístico-experimental alejado de los modos tradicionales y clásicos, como ser la línea de fuga, el significado del color y el orden de las líneas, por mencionar algunos.

Se considera aquí que el tipo de recursos plásticos implementados en esta instalación particular de Matta tienen la capacidad de ser leídos de múltiples maneras y en conexión de con los demás elementos constitutivos de la obra, no representan singularidades, más bien abren el espectro de interpretaciones enriqueciendo la percepción de la obra, su uso le permite al artista no seguir un procedimiento técnico específico, los resultados que van surgiendo generan expresiones que se actualizan en cada operación manual realizada y adquieren distintos sentidos en vinculación con los demás, sin recaer en formas que remitan a significaciones únicas.

Tanto el trabajo del collage como del trazo y la mancha carecen de un empleo determinado y responden a formas básicas espontáneas y sugestivas con las que se van configurando ideas tentativas, construyendo formas de manera progresiva, sin precisiones ni condicionantes que determinen su manejo; implica una instancia creativa donde surgen gestos genuinos para la producción sin que se pueda determinar una única lectura de la obra. En la

ambientación utiliza trazos y manchas que no representan figuras sino que simulan efectos de humedad y deterioro en las paredes de la sala, manifiestan acciones manuales que se encuentran desencadenadas de coordenadas visuales y de toda subordinación que provenga de ciertas normas restrictivas. El artista se vale de estos recursos para oscurecer ciertas zonas en tonos grises, negro y marrón; el empleo del trazo y la mancha reflejan un abandono del tecnicismo moderno donde las acciones manuales se ven condicionadas por las concepciones de las herramientas pictóricas de la época.

Por otra parte, los elementos no se encuentran aislados, forman parte de un todo, prima la interconexión; las relaciones de cercanía entre un objeto y otro la posibilita: rayas aleatorias en la pared principal se encuentran próximas a un colchón con marcas de uso excesivo y repleto de hojas con escritos; trazo y manchas potencian sus habilidades de ser fusionados con otros objetos al no remitir a ciertas formas en particular, los rayones junto al colchón se interpretan como deterioro o como marcas efectuadas por quien también en algún momento habitó ese colchón; las manchas, un reflejo del afuera, de la fragilidad de los cimientos, como así también cierta dejadez respecto del orden y el aseo.

Uno de los trabajos manuales operaba sobre la pared principal, en ese espacio el artista realizó recortes manuales de los rasgos faciales que pertenecen a diversas figuras políticas formando un gran rostro sobre la pared y dejando a la vista la palabra pavimento, es una alusión a las épocas de elecciones políticas, tanto la superposición de capas de papel, como los fragmentos de rostros de personas y el componente literario de la palabra “pavimento” constituyen un trabajo plástico que responde a la técnica del collage, el recorte de los papeles que lo componen fue realizado completamente a mano y da cuenta de esta preferencia técnica frente a todo el bagaje tecnológico que maneja habitualmente el artista en sus producciones audiovisuales, de los cuales se aleja en la instalación prefiriendo alterar de este modo el espacio; es un gesto que se considera en esta investigación como ajustado a la producción artística contemporánea.

### **Figura 5**

La Revolución de Durlock, 2015, Collage sobre pared.



*Nota:* Reproducido con autorización del artista

Por último, también se destaca la hibridez, se la considera desde el punto de vista del montaje curatorial de la obra porque este recurso es aplicado-instalado con el lenguaje mismo de la instalación: el soporte del collage es la misma pared que la constituye; es algo similar a lo que ocurre con la obra pictórica colocada por el artista sobre la pared de al lado.

### **Figura 6**

*La Revolución de Durlock*, 2015, Obra pictórica.



*Nota:* Reproducido con autorización del artista

Hay una deliberada alteración en el empleo del lenguaje pictórico y una modificación de las condiciones tradicionales de la pintura, la altura a la que está colgada la obra no es la correspondiente, ni mucho menos el lugar que ocupa obra -se encuentra por detrás de un mueble- para quitarle protagonismo y presencia a la misma; la iluminación direccionada hacia

la parte superior, únicamente, acentúa y remarca el hecho de la obra se presenta como objeto desplazado de su lugar privilegiado, pasando a un segundo plano, borrando la jerarquía de la obra y sumándola al montaje, dejándola al mismo nivel que los otros objetos componentes de la instalación – se destaca también el hecho de que se trata de una pintura de su autoría-; con este gesto, lo que también se observa, por parte del artista, es lo afirmado por Laddaga (2006) “(...) su resistencia a comunicar ningún mensaje [entiéndase uno solo y cerrado porque la obra es una acción que abre a distintas discusiones, no sólo la política], (...) su insistencia en no instruir, (...) su consagración a la igualdad de los temas que niega que haya relaciones necesarias entre formas y contenidos” (p. 247). El autor lo explica desde la literatura, más específicamente desde *Madame Bovary* de Gustave Flaubert

(...) y se pregunta si esta indiferencia no es en definitiva sino la igualdad misma de todo lo que adviene sobre una página de escritura, disponible. Pero, al mismo tiempo, esta autorización que asocia originariamente la literatura [la instalación] a la democracia constituye paradójicamente al autor en alguien que no es responsable frente a nadie, ni siquiera frente a sí, de lo que hacen o dicen, por ejemplo, los personajes de sus obras. (pp. 247-248)

El poliuretano, utilizado en la hechura de cuerpos deformes, es un material que le permite al artista la espontaneidad de la labor, al tiempo que descubre nuevas formas y gestos imprecisos; procede con él en la parte superior de una estructura metálica que simula ser una especie de lámpara sobre la radio del archivero que, a su vez, presenta un cuerpo ovalado de poliuretano en su parte superior.

### **Figura 7**

*La Revolución de Durlock*, 2015, Esculturas de poliuretano.



*Nota:* Reproducido con autorización del artista

Hay una figura sin forma precisa en la silla que se encuentra junto a la mesa, un bloque color naranja hecho de poliuretano, y sobre la mesa, pequeños restos amorfos blancos del mismo material, otros, dispersos por el suelo; al acentuar la estética decadente de la obra la combinación del poliuretano con los objetos de uso cotidiano crea un diálogo que oscila entre las figuras convencionalmente reconocidas -árbol de navidad, lámpara, silla- y un cuerpo deforme voluptuoso que se entromete produciendo un efecto de desconcierto, no responde necesariamente a una falta de lógica sino más bien a la posibilidad de ser diversamente interpretada, cada material atraviesa su significado convencional y el de estos objetos, los desterritorializa, en función de una nueva reterritorialización mediante la combinación; hay un desplazamiento semántico producto de la simbiosis que crea el artista.

Matta, con esta instalación, es un referente del formato de producción de artes combinadas en el contexto artístico contemporáneo local porque trabaja desde una instancia material con la cual los recursos que contienen un uso habitual, jerárquico y común son desplazados hacia un lugar más experimental, en ese espacio se vale de manualidades, trabajos con manchas, trazos arbitrarios, no controlados, de manera que lo resultante sean nuevos gestos artísticos, no una mimesis, un relato histórico único y cerrado que encasille un solo significado como sucedía en el arte tradicional. Hay una relación entre la construcción a partir de múltiples materiales y el contexto hiperglobalizado y multicultural actual donde se producen numerosos nexos entre diversas clases sociales, culturas y géneros; habitamos un ámbito culturalmente híbrido, conformado por procesos globalizantes; la labor extra-estética que concreta en esta instalación el artista no deja de ser un gesto de época.

### **Operaciones contemporáneas en el hacer artístico de La Revolución de Durlock**

La instalación artística pone en discusión las fronteras de los lenguajes quebrantando sus lindes mediante operaciones y técnicas que conforman al estado del arte contemporáneo. Las operaciones con el material, los elementos y objetos como recursos estéticos formales no son, ninguno de ellos, portadores de una condición específica y cerrada; el artista opera un manejo libre que se apoya en las categorías de hibridez, heterogeneidad e inespecificidad; el resultado es una instalación artística que contiene en germen la posibilidad de abrir sentidos, no limitar el objeto artístico ni presentar una obra con estructura o disciplina cerrada.

Todos los componentes pueden ser modificados, el collage, por ejemplo, incluye todo tipo de imágenes en su estructura, en él pueden crearse combinaciones diversas; el poliuretano con su efecto incontrolable genera formas accidentales, y la presentación de la obra pictórica responde a un gesto azuzado desde las vanguardias. En este sentido puede advertirse un

desplazamiento en la base de estos procedimientos artísticos, la instalación de Matta *La Revolución de Durlock* altera los mecanismos específicos de cada técnica o lenguaje para su elaboración y acerca su trabajo operacional al contemporáneo; al transgredir límites y principios del espacio institucional, pero de una manera válida dentro del universo artístico; el caos, en esta instalación puntual, no responde al desorden que se observa en el espacio, sino que refiere a un rigor mucho más exigente, autoimpuesto en el artista para elaborar nuevas formas en el espacio, físico y simbólico.

La combinación de técnicas de collage, las tonalidades de luces que remiten al teatro, la utilización de recursos cinematográficos como la puesta en escena, el paisaje sonoro y los objetos producen una deconstrucción de lo propio y estable, las interconexiones que se producen a partir de estos componentes heterogéneos no permiten encasillar a la instalación dentro de una categoría específica o un medio en particular; la obra analizada combina diversos lenguajes, con sus respectivos recursos expresivos, produciendo una mezcla transdisciplinaria de lenguajes con el que altera el orden habitual; un plus es la incidencia del lenguaje cinematográfico, funciona como disciplina base que alberga los demás lenguajes y técnicas en el espacio, porque abarca y constituye mayormente a la instalación superponiendo la plástica, lo sonoro y el collage.

Se considera, esta descripción mediante, que en la instalación de Matta, por lo expresado anteriormente, ninguno de estos lenguajes y técnicas es subsidiario del otro, se cumplen en la instalación el aspecto de inespecificidad y la noción de no pertinencia descritas por Garramuño (2015), la puesta escénica actúa como una mediación y no como un lenguaje superior, se producen pliegues donde los materiales confluyen sin llegar a conformar jerarquías ni fusiones, cada elemento de la instalación puede funcionar como aglutinante de sentido por sí mismo en el mismo nivel de importancia que los otros; se expanden gracias a la independencia de cada uno y a la interdependencia con los demás, componen manteniendo una comunidad de sentido con la totalidad; pues la de la instalación es una construcción de sentido en la que convergen diversos materiales y lenguajes que pueden ser leídos aisladamente y en conjunto. La autora señala que la combinación de componentes heterogéneos propicia un orden de sentido que puede prescindir de aspectos específicos y de una identidad singular debido a que los lenguajes presentes desbordan todo tipo de barreras de contención (p. 19), con el manejo del lenguaje pictórico se propone un desprendimiento del marco en cuanto a los trazos y manchas que se extienden por todas partes de las paredes del espacio representando una expansión y superación de los límites del recuadro. También hay una ruptura con las fronteras del espacio de la instalación, por ejemplo desde la iluminación

de la sala, una luz focal dirigida hacia las paredes de los costados, izquierda y derecha, se encuentra por fuera de la escenografía, señalando que ese afuera es un componente en la obra.

*La Revolución de Durlock* es manifiestamente una obra de arte interdisciplinaria y contemporánea, dan cuenta de ello sus aspectos compositivos, las operaciones con los recursos artísticos y plásticos, las crisis de nociones de pertenencia y definición; la hibridez, la inclusión de toda suerte de objetos recolectados de la vida cotidiana -escalera, muebles una silla, colchón, alfombra, cajón de madera, valija, estufa, imágenes de publicidades políticas, plásticos, cables y de dispositivos de comunicación como una radio y dos televisores encendidos- y la indefinición al combinar distintos lenguajes y técnicas artísticas.

Inespecificidad, heterogeneidad e hibridación se identifican presentes en el proceso de construcción de *La Revolución de Durlock* de manera legítima, dentro del marco institucional del Centro Cultural del Nordeste, los cuales responden a un estado actual del arte contemporáneo que se funda en una serie de hitos históricos-culturales que develan su procedencia y, al mismo tiempo, ayudan a comprender el contexto operacional del caos trabajado por el artista, los desplazamientos de objetos residuales en su obra y la participación del público, entre otros aspectos, con la finalidad de, como indica Laddaga (2006), intensificar procesos abiertos de conversación [sobre ese contexto situado] que involucren a no artistas (p. 41).

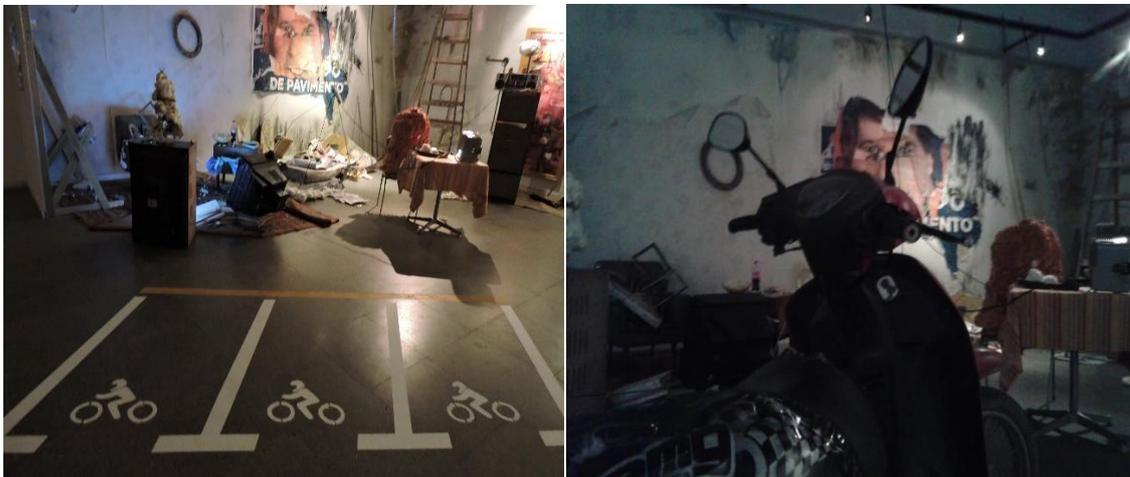
### **El lenguaje de la instalación en Matta**

Las obras, con la inclusión del contexto en el circuito de arte institucional, están habilitadas a reflejar cuestiones vinculadas a los sucesos que atraviesan los artistas en determinado momento, *La Revolución de Durlock* intervino la sala del Centro Cultural Nordeste expresando lo que se vivenciaba en ese momento; los papeles de publicidades políticas sitúan casi en simultáneo el momento de las elecciones políticas del año 2015; en la sala un estacionamiento de moto alude a ese exterior donde habitualmente la vereda de este centro funciona como estacionamiento colectivo de bicicletas y motos que pertenecen a los estudiantes, al personal del establecimiento y personas en general; durlock en el nombre de la instalación simboliza la cantidad de este material utilizado en la construcción de viviendas, oficinas privadas, estatales y hasta en escuelas. Matta manifiesta una visión de la realidad que lo rodea, los acontecimientos cotidianos, las elecciones políticas, los volantes políticos y religiosos, la construcción de obras en épocas de elecciones, el estacionamiento de motocicletas que el artista recorre diariamente camino al dictado de sus clases en la facultad.

Como apuntaba Groy (2009), los aspectos que considera quien compone para la construcción de una obra reflejan un trabajo artístico desde el nivel contextual (p. 6), las obras de arte contemporáneo incluyen elementos que circulan constantemente en nuestra cultura, principalmente la instalación porque el formato le permite incluir todo tipo de elementos y objetos que se transitan en la vida cotidiana; en la instalación estudiada confluyen afiches propagandísticos, volantes religiosos, paredes de durlock, archivero, cables de luz, caños de luz rotos, entre otros elementos y manifiestan el flujo constante del entorno que rodea diariamente al artista.

**Figura 8.**

La Revolución de Durlock, 2015, Estacionamiento de motocicletas.



*Nota:* Reproducido con autorización del artista

Con el uso de objetos de la calle, la alteración física de la sala y la inclusión de motocicletas que reflejan una transfiguración del espacio institucional Matta, con esta instalación, muta hacia la exhibición de prácticas experimentales propias del arte contemporáneo, autorizado institucionalmente –en términos de Dickie (2005)- y creando una definición del arte desde una teoría basada en lo cultural, definiendo a la obra de arte a partir de un sentido descriptivo, como artefacto, como objeto fabricado con cierta técnica sobre la cual la sociedad -un subgrupo de la sociedad- le confirió el estatus de arte.

Hay un trabajo con el contexto en donde, en simultáneo, se desarrollaba un período electoral, el artista incluyó prácticas artísticas heterogéneas, híbridas y multidisciplinarias que le permitieron operaciones para alterar y modificar las condiciones físicas del espacio institucional y contextual, apostando a nuevas experiencias artísticas que generen un impacto

sobre el público y habiliten interpretaciones reflexivas mucho más amplias de esta obra de arte en particular y potencien su expresividad.

El amontonamiento desordenado como forma de representar sobre el espacio no refiere necesariamente a lo disparatado ni mucho menos a lo ilógico, sino a los conocimientos específicos que de ciertos materiales tiene el artista al momento de tratarlos -la espuma de poliuretano, por ejemplo, implica el estudio de conceptos como el derrumbe, el material en desuso, el desgaste del material orgánico e inorgánico y los efectos que estos producen en el espacio-; más bien es un trabajo con el caos que demanda un universo teórico, cada artista se auto-impone un rigor, una exigencia en la elaboración de la obra a presentar, con cierto nivel de organización, coordinación regulado, medido y disciplinado

### **Narrativa de la instalación y pluralidad de significados**

Matta en esta instalación construye ficción en el espacio, simula ser el interior de un hogar con efecto decadente y lúgubre donde conviven artefactos cotidianos, televisores, sillones, mesa, silla, radio, archivero; materiales residuales y fragmentos de partes heterogéneas de antiguos conjuntos ahora irreconocibles (Figura 9); el uso de materiales de descartes y la composición con elementos tomados de la basura descartes responden a la falta de una narrativa lineal donde la construcción de un relato se torna ambigua e imprecisa; aunque es posible realizar una lectura asociada al interior de un hogar, al hallazgo de indicios de que alguien pudo haber habitado ese espacio, que permitió que ese lugar se convirtiera en un ambiente descuidado y de aspecto decrepito.

### **Figura 9**

*La Revolución de Durlock 2015, Ambiente lúgubre.*



*Nota:* Reproducido con autorización del artista

Ese bosquejo narrativo manifestado en el espacio mantiene al relato ficcional sobre un nivel de incertidumbre, obstruido todo el tiempo por todo tipo de lecturas porque se halla medularmente compuesto por objetos que captan la atención, papeles, maderas, cables, elementos metálicos, bandejas corroídas, colchón roto, juego de mesa, marcos, juguetes, cubierta de automóvil, archivero repleto de papeles antiguos, diario, caños de luz quebrados, entre otras partes que no se puede precisar de donde provienen; los elementos son ubicados en el espacio mediante el amontonamiento desordenado, el colchón está lleno de objetos en su superficie, se apilan papeles y diarios en varias partes del sueño de la obra; el sofá, repleto de marcos, juego de mesa y restos de materiales de inclasificable (Figura 10), la disposición de los televisores apoyados sobre una pila de archivos que, a su vez, se enfrenta a un sillón; una mesa donde también hay objetos acumulados en ellos y apoyados sobre una alfombra desordenada con restos de comida que denotan un efecto de amontonamiento y superposición de objetos.

### **Figura 10**

La Revolución de Durlock, 2015, Acumulación de objetos



*Nota:* Reproducido con autorización del artista

La silla y la mesa junto con el mantel, la radio, una bandeja oxidada y los objetos de poliuretano también se encuentran encimados unos con otros; de modo igual el archivero cuenta con objetos acumulados -el cuerpo de poliuretano en su superficie, junto con una radio, una cáscara de banana y por detrás una obra pictórica abstracta- (Figura 11); en la esquina, una escalera con una valija, un cajón de madera y una estufa atravesados por un gran enmarañado de cables que, si bien está presente en todo el escenario, es en ese sector donde se intensifica la carga de líneas que los atraviesan.

## Figura 11

La Revolución de Durlock, 2015.



*Nota:* Reproducido con autorización del artista

Los objetos están situados en el espacio según una lógica que estructura la sala de manera tal que remita a una casa, pero las operaciones de superposición, amontonamiento y acumulación azarosa desalinean la lectura del relato; la carga excesiva de objetos residuales y su disposición caótica construyen un discurso que se torna impensable dentro de una narrativa lineal imposibilitando una interpretación definida de la historia que, sugiere una narrativa, pero produce un efecto ambiguo y desconcertante tensando las formas cotidianas con las formas monstruosas de aspecto lúgubre; se acentúa mucho más con el sonido de la muestra, se oyen múltiples ruidos que no se sabe con exactitud de donde provienen, voces lejanas, golpes, ruidos metálicos, chorro de agua, galope de caballos, martillazos, murmullos, grifo, pasos, tos y otros sonidos; el efecto de confusión que produce sumado a toda la estética decadente, a la combinación de lenguajes y técnicas torna aún más inteligible la atmósfera de la obra.

### **La Revolución de Durlock, hipersensibilidad como obra abierta**

Una totalidad híbrida, inespecífica y heterogénea es esta instalación de Julián Matta y se considera, en el análisis planteado aquí, que estas categorías descritas anteriormente le sirven al artista para que mediante una obra que tiene las características que Laddaga (2006) refiere como inscritas en “el presente de las artes” y de los artistas que “renuncian a la producción de obras de arte o a la clase de rechazo que se materializaba en las realizaciones más comunes de las últimas vanguardias, para iniciar o intensificar procesos abiertos de conversación (de improvisación)” (pp. 21-22), porque es voluntad expresa del artista generar tensiones en el espectador con técnicas tradicionales que se convierten en formas accidentales y apuntan a conseguir cierto impacto visual y cognitivo –mediante la intromisión del afuera en el adentro y el uso de imágenes deformadas- diferente del que se logra, por ejemplo,

mediante la publicidad política –en el contexto situado de la obra- y esto alude a la multiplicidad de sentidos e interpretaciones propios de una obra abierta.

*La Revolución de Durlock* permite múltiples itinerarios narrativos y ninguno definitivo; la ausencia de un significado único y de un usuario ideal hace que cualquier historia sólo pueda ser aproximada y a través de conjeturas, no trata de establecer definiciones cerradas; es la estética de un caos abigarrado que resiste a una visión apresurada; no se reduce a un golpe de vista, sino que oscila alrededor de una voluntad representativa que acaba por esconder al espectador esa misma certeza, volviéndose una especie de mancha o trazo que vuelve a ingresar a lo informe.

La combinación de objetos y disciplinas artísticas presentes en su realización no encierran a la obra dentro de una estructura de lógicas binarias, construye un discurso de formas diversas y ambiguas provocando un desorden en los sentidos del espectador y una desarticulación de la conciencia tanto interpretativa como corporal, tal como lo plantea Bishop (2008) cuando manifiesta que las instalaciones contemporáneas apelan a un espectador fragmentado y múltiple, tal y como sucede con el público contemporáneo, inmerso en un contexto hiperglobalizado y multicultural, fragmentado y heterogéneo (p. 47). Toda la carga de materiales y recursos expresivos presentes en este proyecto artístico alteran los modos tradicionales de percepción y apelan a una interpretación del espectador que va a estar directamente influenciada por los saltos, quiebres y efectos de shock que se establecen producto del exceso de sensibilidad que encarna la estética de la obra.

Esta hipersensibilidad en la obra es lo que le permite al artista que la construcción de sentido sea de carácter abierto y múltiple, en palabras de Eco (1990), y conduce a pensarla como una construcción entre el sujeto creador y el receptor, considerándola construcción conjunta, plural, abierta (p. 32). El fin, en términos de Casullo et al. (1999) de “las narraciones que soportan la historia” en coincidencia con esa característica antinarrativa de la instalación no pretende romper con la noción tradicional del arte de manera que pierda su significación por completo, lo que sucede es que el proceso, que presenta la obra de Matta, genera una tensión entre lo reconocido y lo desconocido, entre lo íntimo y el afuera; hay una acción del afuera entrometido en el adentro; para cerrar con un ejemplo, se puede atender a la multiplicidad de sentidos e interpretaciones que implica ese colchón remitiendo a lo íntimo y a lo personal, pero a su vez, esta imagen se topa con el poster de una publicidad, con los objetos del afuera que se encuentran sobre el piso; cierta tirantez es el efecto, en este caso entre lo urbano, lo político y la intimidad, lo que sumado al amontonamiento de imágenes no permite fijar la vista en un solo punto, la obra se mantiene abierta.

## CUARTA PARTE

### Conclusiones

Esta tesina tuvo una primera presentación de la que el jurado destacó, a través del dictamen, que la información de contexto era la que operaba como uno de los acentos destacados de la indagación, remarcando el hecho de que la noción deleuzena de diagrama, operacionalizada entonces y en relación con la instalación, resultaba insuficiente e inaplicable; asimismo evidenciaba la necesidad de focalizar en los elementos puntuales de la obra analizada de Julián Matta. En consecuencia se adecuó ese planteo original, suprimiendo el desarrollo conceptual desplegado en ese sentido y derivó en el análisis de la instalación dentro del campo experimental de las artes combinadas.

Se ha explorado sobre su formato artístico, las interconexiones de los diversos lenguajes, sus antecedentes, los alcances y la incidencia que tiene en el contexto del arte contemporáneo y sus aspectos compositivos para arribar a las siguientes conclusiones.

*La Revolución de Durlock* es una expresión como obra interdisciplinaria de las artes combinadas, presenta un formato compuesto por la interrelación y el cruce de los lenguajes intervinientes -pictórico, teatral, objetual, sonoro- con algunos recursos narrativos del cine, el guión, la iluminación, la disposición de los elementos en el espacio- y con los componentes que la conforman, elementos de descarte, piezas sonoras, obra pictórica, collage, mural, entre otros. El formato de la instalación escogido por el artista le permite desplegar un modo de producción propio del arte contemporáneo con las características principales de su lenguaje que la convierten, además, en una producción interdisciplinaria y es la crítica institucional la que permite posicionar a esta instalación en particular como obra de arte.

Se reconocen, en la producción de la obra, una dinámica cooperativa de aspectos compositivos que cooperan entre sí desde las operaciones de su hacer artístico hasta el momento de su exposición, se observan intervenciones de montaje, una construcción de la escena a partir de objetos residuales, una alteración del espacio mediante la intervención manual, la superposición de objetos y la falta de una narrativa lineal. Se ha notado que la apuesta del artista es hacia la multiplicidad de sentidos e interpretaciones, consecuentemente, esta instalación es, manifiestamente, una obra abierta, híbrida, heterogénea e inespecífica.

## ANEXO A. Material de obra en progreso y de la muestra

### Figura 12

#### Guión instructivo de *La Revolución de Durlock*

<p>GUIÓN/INSTRUCTIVO: PARED. INT. NOCHE:</p> <p>Presentar un panel de Durlock que en su centro esté agujereado con un mazazo. El diámetro de hueco remite a una ventana por la cual se puede visualizar toda la instalación como un voyeur.</p> <p>GUIÓN/INSTRUCTIVO: SALA. INT. NOCHE:</p> <p>Ubicar dos televisores parados de manera vertical, uno junto al otro. Los televisores estarán prendidos, uno mostrando la "lluvia" y el otro agarrando por antena algún canal local. Frente a estos, un cómodo sillón de lectura desmembrado por un gato y una mesa ratona sobre la que encontremos paquetes de comida chatarra, publicidades de iglesias evangélicas y juegos de mesa ("el juego de la vida").</p> <p>GUIÓN/INSTRUCTIVO: CALLE. EXT. NOCHE:</p> <p>Realizar una composición collage sobre la pared de carteles con rostros de políticos en campañas. Al pié de esto situar un colchón roto y sucio, invadido por mugre, cartones, diarios, dibujos arrugados y juguetes.</p> <p>GUIÓN/INSTRUCTIVO: ESTACIONAMIENTO DE MOTOS EXT. NOCHE:</p> <p>Establecer sobre el piso líneas que delimiten lugares para estacionar motocicletas. Convocar a la población para que ocupe el espacio con sus motos en horarios de actividad laboral.</p> <p>GUIÓN/INSTRUCTIVO: COMEDOR INT. NOCHE:</p> <p>Ubicar una bandeja oxidada sobre una mesa individual con un mantel moderno y un poco sucio, poner dentro del plato sobras de comida (como si a alguien se le hubiera pasado el hambre). Junto a este ubicar un repasador-escultura.</p> <p>GUIÓN/INSTRUCTIVO: OFICINAS ESTATALES INT. NOCHE:</p> <p>La radio sonando en amplitud modulada (AM). Sobre una pared colgar una pintura enmarcada en un pomposo frame dorado. Delante de esta, casi tapándola y ensombreciéndola, ubicar un fichero de chapa, un poco herrumbrado y golpeado, con cajones abiertos de los que brotan carpetas, sobres y papeles correspondientes a trámites e información propia de organismos públicos. Decorar con pila de diarios.</p> <p>GUIÓN/INSTRUCTIVO: SALA DE MUSEO INT. NOCHE:</p> <p>Apuntar una luz hacia una de las paredes de la sala -pared que llamaremos la cuarta pared- con la intención de evidenciar el espacio de la sala.</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

*Nota:* Reproducido con autorización del autor.

**ANEXO B. Obras mencionadas e instalaciones de otros artistas**

**Figura 13**

*Muchacha con una mandolina,*  
1910, Pablo Picasso



**Figura 14**

*Naturaleza muerta con silla de rejilla,* 1912



*Nota:* Reproducido Sin Permiso de Foster et al. (2006). Arte desde 1900 (Vol. 19). Ediciones Akal.

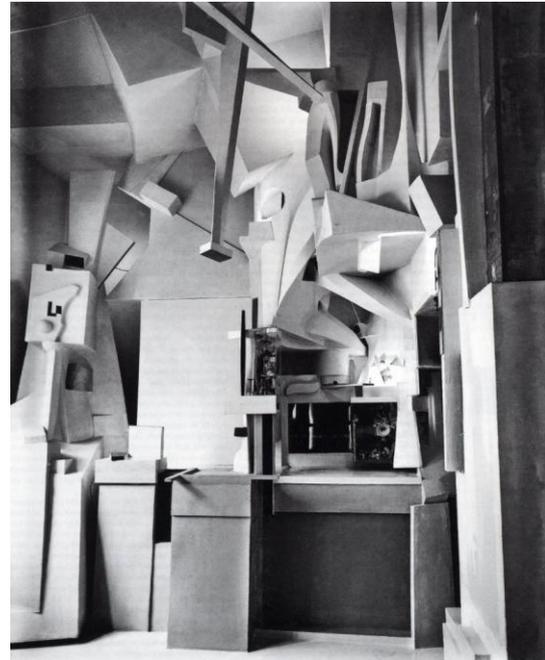
**Figura 15**

*Merzbild-Rossett,* 1919, Kurt Schwitters



**Figura 16**

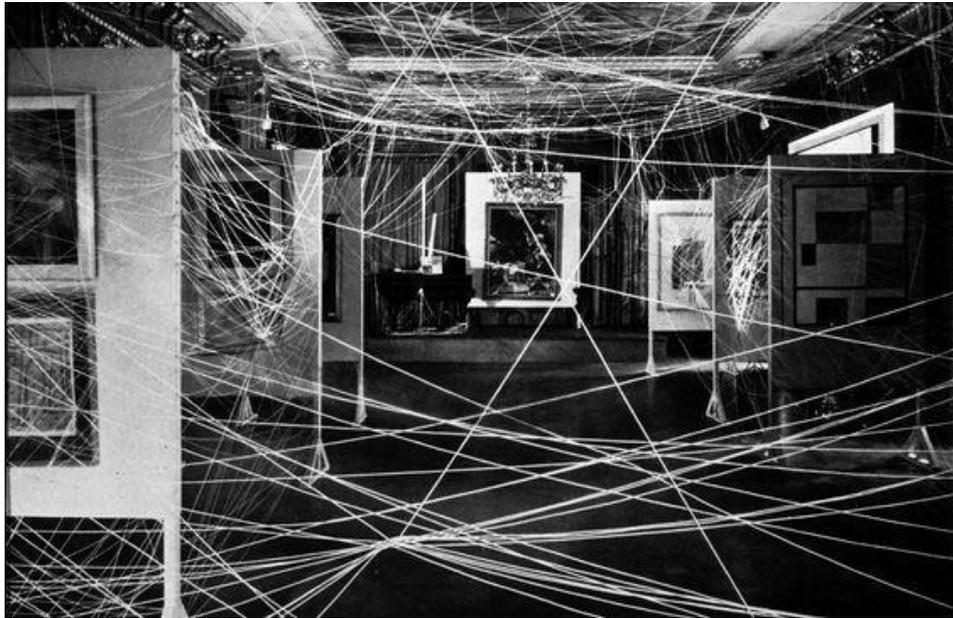
*Merzbau,* 1919-1937, Kurt Schwitters



*Nota:* Reproducido Sin Permiso de Foster et al. (2006). Arte desde 1900 (Vol. 19). Ediciones Akal.

**Figura 17**

*Primeros papeles del surrealismo* 1942, Marcel Duchamp



*Nota:* Reproducido Sin Permiso de Foster et al. (2006). *Arte desde 1900* (Vol. 19). Ediciones Akal.

**Figura 18**

*Monograma*, 1959. Pintura combinada, Robert Rauschenberg.



*Nota:* Reproducido Sin Permiso de Foster et al. (2006). *Arte desde 1900* (Vol. 19). Ediciones Akal.

**Figura 19.**

*18 happenings in parts*, 1959, Allan Kaprow.



*Nota:* Reproducido Sin Permiso de Foster et al. (2006). *Arte desde 1900* (Vol. 19). Ediciones Akal.

**Figura 20**

*Acqua scivola*, Mario Merz, 1969.



*Nota:* Reproducido Sin Permiso de Foster et al. (2006). *Arte desde 1900* (Vol. 19). Ediciones Akal.

**Figura 21**

*Quiero ver mis montañas*, 1950-1971, Josep Beuys.



*Nota:* Reproducido Sin Permiso de Foster et al. (2006). *Arte desde 1900* (Vol. 19). Ediciones Akal.

**Figura 22**

*Tropicália*, 1967, Helio Oiticica, Vista de la instalación: “Museu é o mundo” en el Museu Histórico do Estado do Pará, Belém, Brasil, 2011.



*Nota:* Reproducido Sin Permiso de Foster et al. (2006). *Arte desde 1900* (Vol. 19). Ediciones Akal.

**Figura 23**

*Edén*, 1969, Helio Oiticica. Vista de la instalación: “Museu é o mundo” en el Museu Nacional da República, Brasilia, en 2011.



*Nota:* Reproducido Sin Permiso de Foster et al. (2006). *Arte desde 1900* (Vol. 19). Ediciones Akal.

**Figura 24**

*El karma de ciertas cosas*, 2010, Diego Bianchi, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.



*Nota:* Reproducido Sin Permiso de Foster et al. (2006). *Arte desde 1900* (Vol. 19). Ediciones Akal.

**Figura 25**

Diego Bianchi, *El presente está encantador*, 2017. Museo de Arte Moderno, Buenos Aires



*Nota:* Reproducido Sin Permiso de Foster et al. (2006). *Arte desde 1900* (Vol. 19). Ediciones Akal.

**Figura 26**

*Imperialismo minimalismo*, 2006, Diego Bianchi. Galería Alberto Sendrós, Buenos Aires



*Nota:* Reproducido Sin Permiso de Foster et al. (2006). *Arte desde 1900* (Vol. 19). Ediciones Akal.

**Figura 27**

Wikipedia, 2017, Diego Bianchi,. Feria de arteba, La Rural de Palermo, Buenos Aires.



*Nota:* Reproducido Sin Permiso de Foster et al. (2006). Arte desde 1900 (Vol. 19). Ediciones Akal.

**Figura 28**

*Sin título*, 1999, John Miller, Pintura. Dimensiones: 152,4 x 121,9 x 35,6 centímetros (60 x 48 x 14 pulgadas).



*Nota:* Reproducido Sin Permiso de Foster et al. (2006). Arte desde 1900 (Vol. 19). Ediciones Akal.

**Figura 29**

*Antología genética*, 2016, Nicanor Aráoz, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires.



*Nota:* Reproducido Sin Permiso de Foster et al. (2006). *Arte desde 1900* (Vol. 19). Ediciones Akal.

**Figura 30**

*Yard*, 1961, Allan Kaprow, Patio vecinal Martha Jackson Gallery, Nueva York.



*Nota:* Reproducido Sin Permiso de Foster et al. (2006). *Arte desde 1900* (Vol. 19). Ediciones Akal.

**Figura 31**

*Entreveros*, 2017, Luis Felipe Noé. De la muestra “Mirada prospectiva”, expuesta en el Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.



*Nota:* Reproducido Sin Permiso de Foster et al. (2006). *Arte desde 1900* (Vol. 19). Ediciones Akal.

**Figura 32**

*Soplo*, 2019, Ernesto Neto, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.



*Nota:* Reproducido Sin Permiso de Foster et al. (2006). *Arte desde 1900* (Vol. 19). Ediciones Akal.

**Figura 33**

*Mi reina*, 2018, Diego Figuroa. Expuesta en galería de arte contemporáneo, Buenos Aires, Argentina.



*Nota:* Reproducido Sin Permiso de Foster et al. (2006). *Arte desde 1900* (Vol. 19). Ediciones Akal.

**Figura 34**

*Liminal*, 2019, Erlich Leandro. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.



*Nota:* Reproducido Sin Permiso de Foster et al. (2006). *Arte desde 1900* (Vol. 19). Ediciones Akal.

**Figura 35**

*Too-Too, Much-Much*, 2010, Thomas Hirschhorn. Museum Dhondt Dhaenens en Bélgica.



*Nota:* Reproducido Sin Permiso de Foster et al. (2006). *Arte desde 1900* (Vol. 19). Ediciones Akal.

**Figura 36**

*Riverbed*, 2014, Olafur Eliasson. Louisiana Museum of Modern Art, en Humlebæk, Dinamarca.



*Nota:* Reproducido Sin Permiso de Foster et al. (2006). *Arte desde 1900* (Vol. 19). Ediciones Akal.

**Figura 37**

Cuadro y taburete con huevos, 1966, Marcel Broodthaers



*Nota.* Reproducido de <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/panel-eggs-and-stool-panel-huevos-taburete>

**Figura 38**

Arte Destructivo, 1961, Jorge Roiger, Kenneth Kemble, Galería Lirolay, Buenos Aires



*Nota.* Reproducido de <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/arte-destructivo-destructive-art>

**Figura 39**

*Concepto espacial, espera*, 1942-1956, Lucio Fontana



*Nota.* Reproducido de <https://www.mondomostre.it/lucio-fontana-retrospective.html>

**Figura 40**

*Werktische*, 1995, Philippe Parreno



*Nota.* Reproducido de <https://www.estherschipper.com/exhibitions/646-werktische-philippe-parreno/>

**Figura 41**

1992, Rirkrit Tiravanija, galería Kunstverein

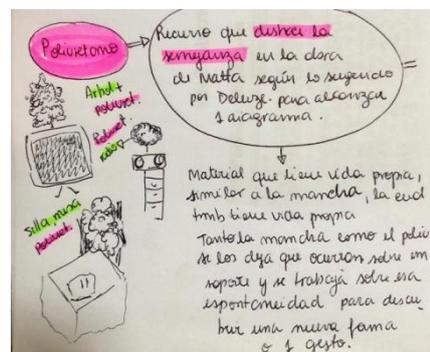
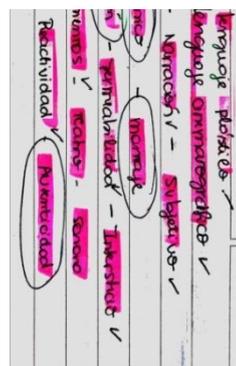
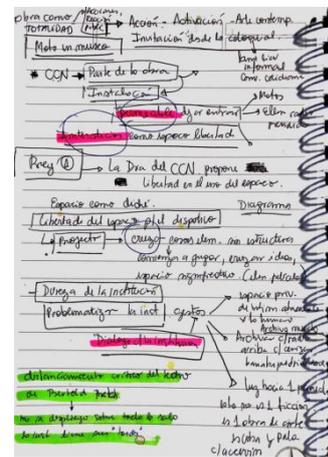
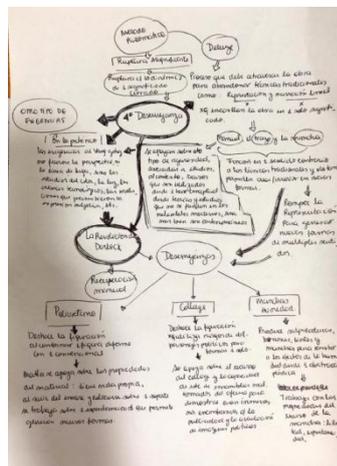
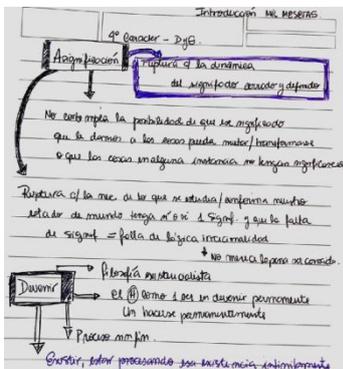
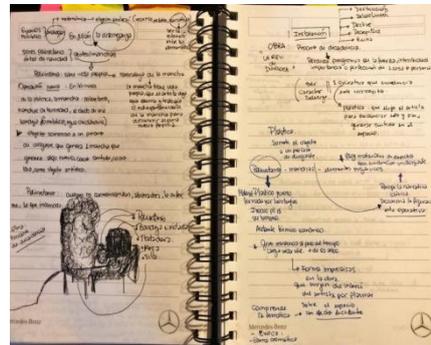
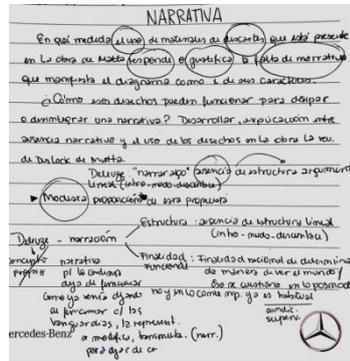


*Nota.* Reproducido de

<https://proyectosgiroeducativo.wordpress.com/2014/05/07/untitled/>

# ANEXO C. Esquemas, mapas y guías de la investigación preliminar

Figura 42  
Bosquejos, Grnja



Nota. Reproducido de registros de la autora de la tesina.

## REFERENCIAS

- Barthes, R. (1987). La muerte del autor. El susurro del lenguaje, 2.
- Bishop, C. (2008). El arte de la instalación y su herencia. Revista Ramona, (78).
- Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. Cairon: Revista Deficiencias de la danza, 13, 25-46.
- Bourriaud, N. (2004). Postproducción, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2015). El arte, el trabajo y el desecho. En *La exforma*. 1ª ed: Buenos Aires: Adriana Hildalgo.
- Bürger, P. (1987). Teoría de la vanguardia.
- Calinescu, M. (2002). Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo (Vol. 9). Tecnos.
- Canclini, N. G. (2012). Culturas híbridas. Debolsillo.
- Casullo, N. A., Forster, R., & Kaufman, A. (1999). Itinerarios de la modernidad: corrientes del pensamiento y tradiciones intelectuales desde la ilustración hasta la posmodernidad.
- Civale, C. (2017). Laberinto de Pasiones, Página 12, Suplemento RADAR. Reproducido de: <https://www.pagina12.com.ar/41894-laberinto-de-pasiones>
- Danto, A. C., & Neerman, E. (1999). Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia. (No Title).
- De Micheli, M., Sánchez Gijón, Á., & Linares, P. (1979). Las vanguardias artísticas del siglo XX. (No Title).
- Deleuze, G. (2007). Pintura: el concepto de diagrama (No. Sirsi).
- Dickie, G. (2005). El círculo del arte. Barcelona: Paidós.
- Eco, U. (1990). Apertura, información, comunicación. Obra abierta. 3ª ed. Barcelona: Ariel, 135-192.
- Fernández, I. (2010). La nueva crítica institucional. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 343-354.
- Fiz, S. M. (1986). Del arte objetual al arte de concepto (Vol. 4). Ediciones Akal.
- Fraser, A. (2017). De la crítica institucional a la institución de la crítica. Siglo XXI Editores México.
- Foster, H. (2001). El retorno de lo real (Vol. 8). Ediciones Akal.
- Foster, H., Bois, YA, Buchloh, BH y Krauss, RE (2006). Arte desde 1900 (Vol. 19).
- García, C. (2016). La obra interdisciplinaria y su dinámica procesual – posmedial como

- experiencia vital. Congreso Internacional de Artes, FADyCC – UNNE, Resistencia, Chaco. Reproducido de <https://www.youtube.com/watch?v=zGp81gwL-Ng&t=3791s>
- Garramuño, F. (2015). Frutos Extraños. Prácticas de la no pertenencia en la estética contemporánea. Actas del III Congreso Internacional Cuestiones Críticas.
- Geat, A. (2017). Historias del arte chaqueño. Identidades e imaginarios del Siglo XX. 1ª, Chaco, ConTexto Libros.
- Giunta, A. (2011). Escribir las imágenes: ensayos sobre arte argentino y latinoamericano. (No Title).
- (2014) ¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? Fundación arteba.
- Groys, B. (2009). La topología del arte contemporáneo. Trad. Ernesto Menéndez-Conde, 1. (2014). Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea. Caja Negra.
- Larrañaga, J. (2001). Instalaciones. Arte Hoy. España: Nerea SA, Guipúzcoa. Ediciones Akal.
- Noé, F. (2018). Mirada prospectiva. Neuquén, Museo Nacional de Bellas Artes.
- Oiticica, H. (1974). Experimentar o experimental. Arte en revista, (5), 50.
- Oliveras, E. (2019). La cuestión del arte en el siglo XXI. Paidós Argentina.
- Ortín Jiménez, L. M. (2014). Dos nuevas tipologías por la inmersión de lo digital y la pérdida de lo analógico: arquitectura diagrama y arquitectura fenómeno. [I2] Innovación e Investigación en Arquitectura y Territorio. Revista Científica., (1), 1-25.
- Queiroz, J., Paiva, F., García-Gil, T. F., Apolónio, L., Gonçalves, S. M. L. P., Rauscher, B. & Campoy, R. (2018). Croma: vol. 6, nº12 (Jul./Dic. 2018).
- Reiss, JH (2001). Del margen al centro: Los espacios del arte instalativo. Con prensa.
- Rocca, A. V. (2013). Arte conceptual y posconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus. Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences, 37(1).
- Urda Peña, L. (2015). El espacio público como marco de expresión artística (Doctoral dissertation, Arquitectura).