

6
24
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES ARAGÓN



**ARTE - INSTALACIÓN:
CANAL COMUNICATIVO DENTRO DE
LA PLÁSTICA CONTEMPORÁNEA EN MÉXICO**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LIC. EN COMUNICACIÓN Y PERIODISMO

P R E S E N T A

MARÍA DEL MAR CANDELARIA ALVARADO

ASESOR DE TESIS: LIC. EDGAR ERNESTO LIÑAN AVILA

FALLA DE ORIGEN



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

PARA LA REALIZACIÓN DE ESTE TRABAJO CONTÉ CON EL DECIDIDO APOYO DE MUCHAS PERSONAS, PERO QUIERO AGRADECER DE MANERA ESPECIAL EL TIEMPO Y LOS INVALUABLES CONOCIMIENTOS QUE ME BRINDARON: ELOY TARCISIO, FELIPE EHRENBURG, HELEN ESCOBEDO, MARIS BUSTAMANTE, MÓNICA MÁYER Y PAUL ALARCÓN (en orden alfabético). TODOS ELLOS AMPLIAMENTE RECONOCIDOS POR SU TRAYECTORIA ARTÍSTICA EN MÉXICO Y EN EL EXTRANJERO.

AL LIC. EDGAR ERNESTO LINÁN ÁVILA,
QUIEN ME ENSEÑÓ Y DIRIGIÓ EN LA CONSECUCIÓN
DE MI PRIMERA META PROFESIONAL, MI RESPETO.

A MI PADRE:
ELVIO CANDELARIA CRUZ
POR EL RETO A LA VIDA.

A LA MEMORIA DE MI MADRE: IRENE ALVARADO DE CANDELARIA Y DE
MI HERMANO: CUAUHTÉMOC CANDELARIA ALVARADO.

**EL TRABAJO QUE TIENES EN TUS MANOS NO ES UN MERO
TRÁMITE PROFESIONAL; ES LA TRANSFERENCIA DE UN
SUEÑO A REALIDAD EN LA CUAL DE UNA FORMA U OTRA
TÚ HAS CONTRIBUIDO. CURSÉ ESTA CARRERA CONVENCIDA
DE LA FUERZA DE LAS PALABRAS, PERO HOY ELLAS ME
RESULTAN INSUFICIENTES PARA EXPRESARTE MI GRATITUD;
MAS ESO NO ME PREOCUPA PORQUE TÚ Y YO HEMOS
TRASCENDIDO ESE LENGUAJE.**

ÍNDICE	Pág.
Prefacio	2
Crónica de una instalación	6
Breve explicación del arte contemporáneo	8
El Arte instalación y su significado	43
Concepciones diversas para la creación de instalaciones	50
La instalación como recurso expresivo	64
Foros de exposición	79
Breve recuento de algunas instalaciones expuestas en 1994	94
La visión del artista contemporáneo: Alarcón, Bustamante, Ehrenberg, Escobedo, Máyer y Tarcisio (en orden alfabético)	103
Conclusiones	135
Bibliografía	137

PREFACIO

Vivimos una época de cambios vertiginosos en todos los campos humanos; la innovación constituye la constante de vida, por lo mismo, el mundo nos exige estar cada vez más preparados para enfrentarlo. Ante la imposibilidad de volvernos "todólogos" necesitamos ciertas claves que nos ayuden a jerarquizar y a seleccionar la información y las herramientas que nos permitan "sobrevivir". La especialización se nos ofrece como una opción, el problema es que cada vez es más difícil determinar el campo de estudio de cada ciencia, por lo que se hace más patente la necesidad de un saber conjunto, interdisciplinario, en donde lo mismo un arquitecto se sirva de la Computación, que un doctor de la Química; de igual manera, un Comunicador puede auxiliarse del Arte y ver a través de su espejo lo que al ser humano le acontece pero, este reflejo no es nítido, se encuentra empañado, distorsionado y necesita de ciertas claves para apreciarlo y evitar que nos rebase. De ahí mi convencimiento de la importancia del arte como recurso expresivo. Como periodista considero mi deber colaborar para difundir la producción artística contemporánea, particularmente cuando ésta se refiere a propuestas innovadoras como las **instalaciones**.

Desde siempre el ser humano ha buscado comunicarse con sus semejantes para lo cual el arte ha resultado ser un excelente lenguaje. Sin embargo, el artista al huir de la expresión cotidiana y tratar de buscar por sí mismo una nueva manera de comunicarse, maneja códigos poco accesibles al grueso de la población, lo que hace que muchas veces sus obras sean rechazadas o totalmente ignoradas. Es ahí, en donde radica la aportación del presente trabajo. En forma sencilla y breve pretendo poner de manifiesto algunas características del arte actual particularizando en el llamado **Arte-instalación**, modalidad de las artes plásticas prácticamente inexplorada y de la que ocasionalmente tenemos conocimiento por alguna nota en el periódico o por alguna breve reseña en radio y televisión. No obstante, tales apariciones, lejos de despertarnos el interés por conocerlo o mínimamente explicarnos su contenido, se limitan a reseñarnos el evento como una crónica de sociales, comentándonos qué personalidades asistieron y el ambiente que prevaleció entre el público, dejando de lado las características

y el valor de la obra. Si bien es cierto que el periodismo incluye dentro de sus noticias la gama completa del arte, no debemos olvidar que el periodista al abordar en sus escritos temas como: danza, escultura, pintura, etc., necesita además de su sentido de la noticia y su perspicacia reporteril, una cierta comprensión del arte del que se ocupa, así como un conocimiento lo más completo posible de su historia y técnicas.

No se trata de volverse un especialista sobre el tema, pero sí, al menos de conocer de lo que se está hablando; recordemos que el periodista es un vocero del acontecer y que su mensaje va dirigido a un público masivo; sin embargo, ¿cómo estudiar o conocer un tema, si ni siquiera muchos de quienes lo trabajan saben de que se trata? El problema del **Arte-instalación** es doble para aquél que quiera conocerlo, pues no sólo hay que enfrentarse a la memorización o comprensión del tema, sino que existe el serio problema de la falta de documentación o siquiera la mínima información sobre el asunto. El término **instalación** resulta muy vago y por él mismo no nos dice mucho sobre arte. Inclusive no se encuentra registrado en ningún libro de arte, al menos en México no lo encontré. Además, por ser una palabra de uso cotidiano en la vida común (*Instalación*.- acción y efecto de instalar: la instalación de un almacén / Conjunto de aparatos y conducciones de los servicios de gas, electricidad, aguas, etc.),¹ en repetidas ocasiones cuando requería información en algún museo sobre la obra de **instalación** que en ese momento ahí se exhibía, la gente me remitía a la instalación eléctrica o simplemente me miraban como si hablara otro idioma. Son contadas las personas que han oído sobre el tema, y el número de quienes intuyen su definición es menor aún. Por todo ello, a través de mi investigación, observación y con base en entrevistas a personas familiarizadas con el género, me propongo esclarecer el **Arte-instalación** como género plástico del arte contemporáneo, y confirmar que en México éste surge como respuesta a las necesidades comunicativas del artista plástico actual. Lo haré de manera descriptiva, ya que mi pretensión no es llegar a un público especializado en arte, por el contrario, quiero acceder a un público neófito en la materia pero con el interés y la capacidad necesarios para apreciar este arte. Además, confío en que mi trabajo sirva para despegar más profundas investigaciones.

¹ Definición del Pequeño Larousse Ilustrado p. 583.

Mi tesis la he desarrollado a manera de ensayo por ser, como diría Martín Vivaldi " un género literario y periodístico en el que se estudia, didácticamente, un tema cultural, sin agotarlo, sin llegar al tratado exhaustivo. En ocasiones más intuitivo que erudito, más sugerente que definitorio. Podría ser considerado como el bosquejo de un libro, de un tratado."² O como señala Souto: "El ensayo es un escrito en prosa por lo común breve, original y subjetivo, sin el aparato ni la extensión que requiere un tratado completo sobre la misma materia. Su propósito no sólo es informativo, sino también polémico. Su estilo debe ser claro y personal..."³ Por carecer de una completa formación artística el ensayo representa el vehículo adecuado para manifestarme en una materia que considero inherente al hombre, con la exposición de elementos subjetivos y una valoración más libre, como corresponde a una actividad que emana del sentir, sin que por ello demerite el contenido del ensayo. Cada idea, cada concepto expresado en él se encuentra precedido por múltiples intelectos que a lo largo de la historia han aportado su particular enfoque de la vida, enfoques que me han servido de guía para formar el mio propio en el terreno del arte y explorar algunas de sus manifestaciones. Si partimos de que un ensayo es ya una interpretación, dejo abierto este escrito para que cada quien genere sus propias visiones. De sobra sé la inevitabilidad de captar en palabras más que un débil reflejo de la vida, y si este ensayo consigue enclavar una sola idea en la mente del receptor, habrá valido la pena. "El ensayo no aspira a definir verdades definitivas, sino a remover la inteligencia, a inquietar los espíritus... Su objeto no es dar pensamientos hechos sino hacer pensar. Un ensayo que no perturbe al lector -sea a favor o en contra-, pierde casi por completo su propósito y significado."⁴

Para el desarrollo de mi ensayo preferí dividirlo en apartados y no en capítulos. Tal vez para muchos sea cuestión de nombres, puede ser, pero el término capítulo imprime un matiz de solemnidad que no deseo, además, dividirlo así, le cortaría un poco el ritmo a la lectura. En la carrera de periodismo, una de las primeras lecciones que nos dieron fue cuestionarnos el qué, cómo, por qué, dónde, cuándo y quién de un asunto, para poder informar al público de manera efectiva. Pues bien, para comprender el **Arte-instalación** así lo he hecho; las preguntas que planteo las resolví básicamente con el apoyo de una bibliografía artística dirigida en gran medida hacia la pintura, cuyas reflexiones resultan muy pertinentes para mi investigación. También me auxilié de diversas técnicas periodísticas: periódicamente acudí a

² Martín Vivaldi, Gonzalo. *Géneros periodísticos*. México, Ed. Prisma, 1972; 394 pp.

³ Souto, Arturo. *El ensayo*. México, ANUIES, 1973; 50 pp.

⁴ *Ibidem*

los museos (mi principal fuente) en busca de información; recabé notas de periódicos, revistas y catálogos; entrevisté a estudiantes, artistas, espectadores; asistí a conferencias, cursos, **instalaciones**, etc. El tratamiento que le di a la información que obtuve confluye en tres vertientes: la primera de ellas refleja mi pensamiento en los cuestionamientos del qué (*El arte instalación y su significado*), cómo (*Concepciones diversas para la creación de instalaciones*) y por qué (*La instalación como recurso expresivo*) refiriéndome al arte en general, aunque siempre con las **instalaciones** como hilo conductor; las siguientes dos preguntas dónde y cuándo (*Foros de exposición* y *Breve recuento de algunas instalaciones expuestas en 1994*) son el seguimiento y registro del **Arte-Instalación** durante 1994 en diferentes espacios. Mientras que en la última cuestión, el quién (*La visión del artista contemporáneo...*), cedí la palabra a aquéllos que materializan las **instalaciones**: los artistas. El lector encontrará que las interrogantes están precedidas por una *Breve explicación del arte contemporáneo* en la que abordo antecedentes básicos para entender cómo cobraron vida las **instalaciones**; pero antes he querido empezar con una crónica de uno de los primeros contactos que tuve con el **Arte-instalación** y que realmente me desconcertó:

Boletín de prensa

En X'TeReSa ARTE ALTERNATIVO, LUNES 13 DE JUNIO A LAS 19:30 HRS.

.OÍR NO ES VER, INSTALACIÓN Y LIBRO DE SAÚL VILLA Y ROBERTO ECHAVARREN.

.EN LA INAUGURACIÓN LECTURA DE POESÍA, PROYECCIÓN DE LA PELÍCULA ATLANTIC CASINO Y EL GRUPO NO EN CONCIERTO.

CON LA INSTALACIÓN Y LA PRESENTACIÓN DEL LIBRO OÍR NO ES VER DE SAÚL VILLA Y ROBERTO ECHAVARREN SE ABRIRÁN DE NUEVA CUENTA LAS PUERTAS DE X'TERESA ARTE ALTERNATIVO. EL ESPACIO REACONDICIONADO PARA LAS NECESIDADES DEL ARTE ACTUAL.

CONTÓ CON EL PRESUPUESTO DEL PROGRAMA DE REMODELACIÓN DEL CENTRO HISTÓRICO DE LA CIUDAD DE MÉXICO DEL D.D.F.

LA NOCHE DE LA INAUGURACIÓN SE ESCUCHARÁN FRAGMENTOS DEL POEMA "VEO A TRAVÉS DE TI" EN LAS VOCES DE LORENA GLINZ, SURYA MACGREGOR Y EL GUITARRISTA JORGE CRUZ , Y LA PROYECCIÓN DE ATLANTIC CASINO; POEMA Y PELÍCULA DE ROBERTO ECHAVARREN, PARA CERRAR LA NOCHE CON EL GRUPO "NO" EN CONCIERTO.

"OÍR NO ES VER" FUE PATROCINADO POR EL FONCA (PROGRAMA DE APOYO A PROYECTOS ESPECIALES), X'TeReSa ARTE ALTERNATIVO Y SAÚL VILLA.

Lo anterior corresponde a un fragmento del boletín de prensa que se envió a diversos medios de comunicación para cubrir el evento. ¡vaya que fue cubierto!

La noche del lunes nos dimos cita en el ex-Templo de Santa Teresa, ubicado en Lic. Verdad # 8 en el Centro Histórico: periodistas, artistas, amigos de los expositores, público que gusta del arte contemporáneo y alguno que otro curioso atraído por el bullicio.

Gritos, cabello, estoperoles, luces, orejas y más cabello, sirvieron de marco a la inauguración de la instalación "Oír no es ver" de Saúl Villa en colaboración con el poeta Roberto Echavarren, ante un público atónito que no dejaba de comentar: "*¡Es una tomada de pelo!*", "*¡no entiendo nada!*", "*¡que desperdicio de sonido!*", "*¡eso es masoquismo!*", "*¡la esquizofrenia total!*", "*¡estas son m...!*", y una constante de frases similares; no resultaba difícil entender la reacción de la gente: el hermoso templo que alguna vez sirvió para meditar y encontrar paz espiritual, ahora albergaba una monumental muestra del llamado "arte alternativo".

Al cuarto para las ocho iniciamos el recorrido por la instalación. De entrada promete mucho, pues hay inscripciones en la pared a manera de instrucciones que nos invitan a abrir los sentidos, para viajar a "una invención sensual sin distancias, con un alto grado de intensidad"⁵. A medida que avanzamos, nos topamos con: fotografías de cantantes de rock cubiertas por resina, plomo fundido en el piso, pendiendo del techo un imponente manojito de hilo de caña amarillito (que figura ser una rubia cabellera), pedazos de tela pegados en la pared, torsos de maniqués desnudos (algunos rasgados, otros tatuados), cuero, orejas, cadenas; todo ello intercalado con poemas. Seguimos avanzando con mucho cuidado de no enredarnos con los "cabellos" que imperan en el lugar. Al fondo de la primera sala se encuentra una escultura de una mano como de tres metros de altura, con las uñas pintadas de un rojo intenso. Ocho treinta de la noche, en otra sala, da comienzo la proyección de la anunciada película: "Atlantic Casino". Con una enorme y sintética cabellera gris que funge como cortina, la pequeña pantalla empieza a transmitir escenas de "punks" homosexuales vestidos de cuero negro con clavos y cadenas tocando vísceras. Ahora, un *close up* a unas rojas tripas que mas bien parecen gusanos; la gente entra y sale, pocos aguantan más de tres minutos adentro. Son ya las nueve, el público se congrega en la nave principal del templo para escuchar la lectura del poema. Domina la oscuridad pese al juego de luces establecido, se escuchan unos acordes de guitarra eléctrica seguidos de quince minutos de gritos sin ton ni son ...

De nuevo el silencio, "*¡que bueno que terminó!*" comenta alguien por ahí e inmediatamente una reportera se lanza a pedirle su opinión: "*no me quemes, son mis amigos*" le responde la voz.

⁵ Palabras textuales del instalador, Saúl Villa, en una entrevista que le hicieran para el programa de televisión "Hoy en la cultura", pero que por problemas de imagen nunca salió al aire.

Breve explicación del arte contemporáneo

(A manera de introducción)

"El arte es una de las expresiones de ese genio que empuja sólo al hombre, entre todos los seres de la naturaleza, a reproducir en los mil aspectos de su actividad el gesto del Demiurgo⁶, y le condena, por los siglos de los siglos, a una perpetua superación." Benjamin Germain.

"El arte es siempre un producto de la actividad humana, pero particularmente libre y desinteresada, cuyo fin no es la satisfacción de una necesidad inmediata, sino el despertar en nosotros un sentimiento, una emoción viva (la admiración, el placer, la curiosidad y a veces el terror)." Reinach Salomón.

"Arte: lenguaje mediante el cual el hombre hace asequible una imagen al material y a la forma". Raquel Bolaños Cadena.

"El arte es un producto de la actividad espiritual del hombre y debe ser considerado ante todo como un fenómeno de la cultura, no como un fenómeno natural". Samuel Ramos.

"El arte es una manera de ver la realidad, de relacionarse con el mundo externo y expresar el propio mundo interno. Hacer arte, es una manera de compartir con los otros ideas, sentimientos y conceptos."

Arte: "aquellas actividades humanas que tienden a la consecución de una finalidad de orden estético". Diccionario Enciclopédico Espasa.

No existe una definición estricta del concepto arte; sólo demarcaciones que nos hablan de un objeto o de un sujeto y su existencia de acuerdo a su naturaleza y a su tiempo. Hasta ahora no se ha podido implantar una sola forma de arte, no existe un sólo contenido. Existen variadas definiciones como producto de las diferentes maneras de concepción, de comprensión y de sus respectivas representaciones en la humanidad. Desde la antigüedad el término arte (en latín *ars*, del griego *techné-téxun*) ha sido muy amplio y engañoso y lo mismo se refiere a actividades como la agricultura, la

⁶ Demiurgo: Nombre del dios creador en la filosofía platónica.

medicina y la carpintería; como a la literatura, la música, la danza, el teatro, la arquitectura, la pintura, la escultura, la cerámica, etc. En todas sus múltiples manifestaciones implica capacidad de razonar y de ejecutar. Dado que hay que partir de algo, la acepción que emplearé es la de **arte como un lenguaje mediante el cual el ser humano expresa una concepción estética valiéndose de la materia, la imagen y/o el sonido**. Por tanto, es toda obra del hombre en contraposición a las de la naturaleza, y aunque son muchas y variadas las facetas del arte, todas juntas revelan las aspiraciones e impulsos básicos del hombre.

Se han escrito múltiples y variados tratados de arte, algunos son muy estrictos y otros tantos muy ambiguos en sus definiciones, seguramente algunos son más acertados que otros y para nuestra época, realidad social y conveniencia personal, algunos nos serán de mayor utilidad y podremos emplearlos como apoyo y luz para forjar una concepción propia del arte. Pero el que nos identifiquemos con ciertas ideas no significa que debemos desechar por completo otras visiones. Felizmente el arte no es una materia absoluta, exacta, por el contrario nos representa múltiples caminos, tantos como sueños ha concebido cada hombre en este mundo. He ahí la conveniencia de ampliar nuestro entender, de abrir nuestros sentidos y tratar de develar este lenguaje; en la medida en que lo hagamos podremos comprender el medio que nos rodea y sobre todo, descubriremos a nosotros mismos. Decía Vasconcelos: "yo creo que corresponde a una raza emotiva como la nuestra sentar los principios de una interpretación del mundo de acuerdo con nuestras emociones. Ahora bien, las emociones se manifiestan no en el imperativo categórico, ni en la razón, sino en el juicio estético, en la lógica particular de las emociones y la belleza".⁷

Sin embargo, ¿cómo hacerlo si hoy en día el quehacer artístico muestra una marcada tendencia hacia el cambio extremo en la constitución de la obra, desde el punto de vista estético? Partamos de que la estética investiga la naturaleza del arte, su percepción y los criterios que se aplican para formar un juicio sobre él (el concepto clásico de arte como imitación de la naturaleza, sostenido por los antiguos, fue superado hace tiempo por los filósofos modernos, desde Kant y Schelling hasta Benedetto Croce y Jorge Santayana, al destacar los aspectos creativos y simbólicos del arte). El problema central de la estética sigue siendo el de la belleza, su carácter esencial, las

⁷ Vasconcelos, José. *Indología. Una interpretación de la cultura iberoamericana*. Agencia mundial de Librería, París. 1927. pág. 137.

características por las cuales se reconoce y se juzga, y sus relaciones con la mente humana.

No obstante, las obras de hoy no sólo se alejan del concepto común de belleza y las formas tradicionales, sino que se constituyen en un desconcertante rompimiento.

Testimonio de este hecho en el arte lo constituye su historia: tanto en la música, como en la plástica y aún en la poesía, se ha llegado nuevamente al enfrentamiento con el estímulo puro; a la percepción de lo informe. El decir frontal, tradicional, explícito, ha desaparecido en el arte para dar paso a la recepción abierta que nos caracteriza actualmente. En la pintura la figura se torna abstracta; en la música, cada vez más se compone electrónicamente; la antaño sólida escultura, hoy sólo dura unos instantes y en su elaboración los desperdicios industriales constituyen su materia prima; la danza es cada vez más independiente de la música; y los diálogos en el teatro (cuando existen), se tornan absurdos. "Las palabras, que son logaritmos de las cosas, ahora son meras sonoridades solitarias evocadas sin correspondencia unitaria" como diría Ortega y Gasset.⁸

Spengler llamó decadencia a este estado de la civilización y lo describió como la era de *la inutilidad del arte*, el que sería suplantado por la ciencia y la técnica. "El *homo technicus* actual, ha llegado hasta el desconcierto al buscar de manera nihilista una imagen de su mundo interior en consonancia con el salto que ha dado. En la pintura la obra de Picasso: 'Guernica' sintetiza el irreversible cambio en la visión humana al desintegrar las figuras para reorganizarlas dentro de un ritmo mixto, despidiéndose definitivamente de un mundo cuyas normas y conceptos son en gran medida meros cadáveres".⁹

No es de asombrarse que el arte realizado en nuestros días provoque encendidos debates. Críticos, historiadores, público y artistas no acaban de ponerse de acuerdo y muchos aún se cuestionan el valor artístico de las "nuevas formas" desde su concepción misma. Algunos, como el historiador de arte Marc Le Bot, sostienen que de "tanto querer forzar el arte hacia 'ideas' no visuales, algunos acaban por caer en un ludismo insignificante, en un chamanismo de pacotilla, en el espectáculo mediatizado, si no, en la escatología infantil que obliga a considerar un urinario o una lata de mierda de artista como obras de arte. Esta pretendida 'nueva estética' es perversa. Instituye una comunicación cultural generalizada en la que

⁸ Flanagan George. Como entender el arte moderno. Ed. Nova segunda edición, México, 1971. pág. 16.

⁹ Casas, Antonio M. El arte de hoy y de ayer. Nueva colección Labor. 1971. México, pág. 21

todo equivale a todo, donde todo es aceptable mientras circula a través de los medios masivos de comunicación, pronto, y por todas partes ... " ¹⁰

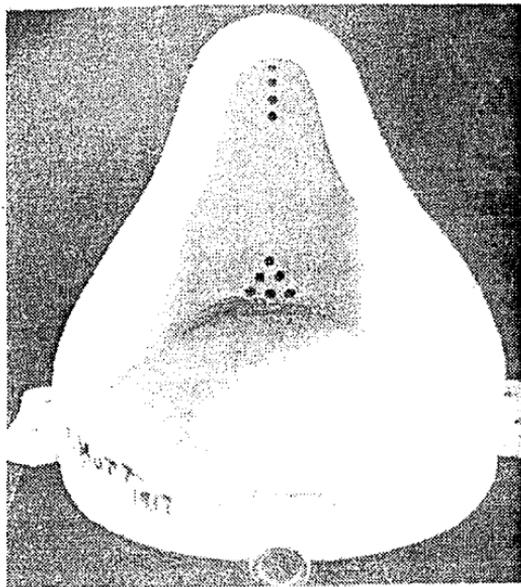
Algunos otros opinan que: "los discursos de la nostalgia nos hablan en realidad de un mundo que nunca existió, que ni siquiera tiene un lugar conceptualmente en él. La mala fe, por así decirlo, por lo tanto es doble: propone una ficción y, aún más, la propone en un estado intelectual y social que ni siquiera puede admitir tal ficción. Sean cuales sean las críticas que engendran la producción artística contemporánea, valora por lo menos la fragilidad y la diversidad: las variaciones ínfimas de un monocromo de Ryman valen el fervor de "La Madonna" grávida de Piero Della Francesca. Ahí esta la sutileza, y también el placer. " ¹¹

La polémica enfrenta detractores y defensores del arte contemporáneo en una época de grandes cambios en la comunicación; una batalla de ideas tradicionalistas contra las vanguardistas. Para poder entender mejor esta polémica es conveniente mirar un poco al pasado.

En la historia del arte hay veces que los hombres parecen "ver" de un modo completamente distinto a sus semejantes de otras épocas. Estas épocas en la historia del arte, en que los hombres parecen ver igual, se llaman periodos. Es difícil decir donde comienzan o terminan, tampoco es posible decir si es mejor o peor. Pues no hay una norma de progreso en el arte como ocurre en la ciencia práctica. Y en cada periodo, cada concepción estética tiene sus propias reglas de lo que es "arte" de lo que no lo es, y estas reglas pueden chocar violentamente con las de otros periodos.

¹⁰ Curare, La Jornada. Boletín trimestral, 2a. época No. 3, Junio 1994, México.

¹¹ *Ibidem*.



**Marcel Duchamp: Fountain. 1917. Versión
de 1964. Milán. Galería Schwarz.**

Estos períodos, o mejor dicho estilos, resultan fácilmente identificables en el pasado: Arte Precolombino, Arte del Renacimiento, Manierista, Barroco, Rococó, Neoclásico, Romanticismo, Impresionismo, Modernismo... pero es a partir de este siglo que surgen una gran variedad de corrientes y tendencias, las cuales para un mejor estudio se han agrupado mediante "ismos": Fauvismo, Expresionismo Alemán, Expresionismo de París, Cubismo, Futurismo, Abstraccionismo, Dadaísmo, Surrealismo, Constructivismo, Funcionalismo, etc. Por supuesto, estas clasificaciones que menciono son relativas a las artes plásticas, debido a que mi objeto de estudio: el arte-instalación pertenece a ellas. Dentro de las artes plásticas, es decir la reproducción de las formas, la pintura ocupa un lugar preponderante, es como la madre generadora de otro tipo de obras. Para realizar una instalación primero se planea, se "dibuja", y podríamos decir que ella es una pintura en tres dimensiones; por ello me apoyaré en buena parte de los estudios que sobre pintura se han hecho y que bien pueden aplicarse al arte-instalación. Para empezar mencionaré algunas características de los más importantes estilos que de una forma u otra han influido en las instalaciones plásticas.

Arte Modernista

Partamos del periodo artístico moderno, en él hay una brusca reacción contra la narración en la pintura. Desde sus comienzos, aprox. 1870, el Arte Moderno se aparta cada vez más de la narración, (como también se aparta del realismo) hasta que finalmente, en el cubismo extremo y las abstracciones no-objetuales, no hay prácticamente ningún contenido narrativo. La pretensión del Arte Moderno es que el cuadro en sí tiene que ser interesante, no la historia que narra.

Cuando el movimiento moderno nació, en la década de 1870, y durante los primeros años de su crecimiento, en las décadas de 1880 y 1890, la larga marcha del arte hacia el realismo había llegado a su culminación. Por fin era posible pintar un cuadro tan perfecto en su realismo -tan preciso fotográficamente- como cualquier ser humano podía esperar razonablemente pintar en una superficie plana. Como prueba de ello basta ver la obra de Michael Harnett (1848-1892), un ex grabador que pintaba óleos con asombrosa semejanza. Cuando Harnett pintó un violín pendiente de un muro, hacía falta muy poca imaginación para creer que se estaba mirando un violín

real, no simplemente una imagen pintada. La obra de Hanett es sólo un ejemplo entre muchos. La última mitad del siglo XIX y los comienzos del siglo XX, presenciaron la pintura de miles de cuadros infaliblemente precisos, fotográficamente realistas. En veces delicadamente infundidos de sentimiento, otras, unidos a la idea de una narración interesante; ni dudar, el realismo estaba a la orden del día.

Poco antes había tenido lugar un acontecimiento que vendría a marcar la historia del arte: el descubrimiento de la fotografía. El nuevo invento hacía a la perfección, en una fracción de segundo y por poco dinero lo que el artista sólo conseguía, aproximadamente después de horas y días de arduo trabajo. Claro está, que una fotografía del siglo XIX y el cuadro de un pintor no eran exactamente lo mismo; pero la brecha que los separaba se hizo cada vez más pequeña para los artistas que pintaban cada vez más literalmente.

Por otra parte, la misma perfección de la fotografía animaba a otros artistas que no querían ser demasiado realistas y que buscaban otro valor en la pintura (inspiración individual, espíritu creador) a apartarse aún más del realismo reaccionando violentamente contra él. Veían en la fotografía una bendición del cielo que por fin venía a aliviar al arte de sus viejas tareas de proveer la propaganda a la iglesia y el estado, de registrar escenas y acontecimientos, de pintar y perpetuar los rostros de las personas que se consideraban importantes. Ahora el arte podía ser él mismo -el puro placer de pintar y dibujar- sin tener que complacer a nadie más que a sí mismo. La foto contribuyó en gran parte a acelerar la revolución artística.

Un concepto, derivado del modernismo, que impregna lo más profundo del arte en nuestro agonizante siglo es la innovación, el cambio, el rechazo a lo anterior. Quizá una de las características más relevantes del arte del presente siglo, con respecto al de etapas anteriores, sea el fenómeno de ruptura. Una de las metas esenciales de todos los artistas de principios de siglo fue incorporar lo experimental al mundo del arte. Rechazando de plano la imitación. Los grandes avances científicos y su repercusión en el progreso industrial pronto dejaron huella en el Arte Contemporáneo.

La diversidad de "ismos" es uno de los factores esenciales que configuran el mundo del arte del siglo XX, algunos de ellos son los siguientes:

Fauvismo

El concepto Fauvismo se atribuye a Louis Vauxcelles en 1905, es la primera corriente de vanguardia que rompe con la tradición, se trata fundamentalmente de un movimiento de síntesis. Los principales "fauves" fueron Henri Matisse, André Derain, Maurice Vlaminck, Raoul Dufy y Kees Van Dongen, quienes pugnaban por la no imitación alegando que al crear simplemente se debía retener aquello que constituía lo esencial del lenguaje de los maestros del pasado. Algunas obras iniciales de este movimiento emplearon la técnica divisionista, así como el uso de gruesos empastes. Pero poco a poco abandonaron el divisionismo para dar paso a pinceladas sueltas y vigorosas y a una nueva concepción del color, logrando una autonomía del color con respecto a la forma.

La premisa, ideada por el pintor y literato francés Maurice Denis, bajo la cual trabajaron los fauvistas era: "cualquier pintura, antes de ser un caballo, de ser guerra, de ser un desnudo o una anécdota, es esencialmente un plano cubierto de colores que se disponen en cierto orden. El color, por tanto, era un valor pictórico más que representativo".¹² Como los fauvistas exageraron en el uso del color, los críticos les llamaron *fauves* o "fieras".

¹² Las Bellas Artes. Tomo IV. Editorial Cumbre. 1983, México pág. 109.



*Henry Matisse: Madame Matisse
(Retrato de la raya verde). 1905.
Copenhague. Museo Real de Bellas
Artes.*

Expresionismo Alemán

El Expresionismo se basaba en la distorsión y las exageraciones para dar mayor expresividad emocional a la obra. No fue una mera corriente artística o literaria e incluso musical, sino una manera de sentir el mundo; tras sus pinturas o esculturas se esconde un grito.

Puede afirmarse que el expresionismo es una corriente de oposición que niega el positivismo. La filosofía nietzscheana se toma como plataforma para ofrecer esa visión del mundo tan plena de nihilismo. Entre sus precursores se citan a Edvard Munch y en ciertos casos a Van Gogh. Es en este movimiento que los temas sexuales pasan a tratarse en los contextos artísticos. Se utilizan colores exaltados y contrastados. Algunos de sus principales exponentes son: Erick Heckel, Franz Marc y Otto Dix Emil Nolde.¹³

¹³ *Ibidem* pág. 111 - 112.



Otto Dix: Inválidos de guerra jugando a las cartas. 1920. Constanza. Colección particular.

Cubismo

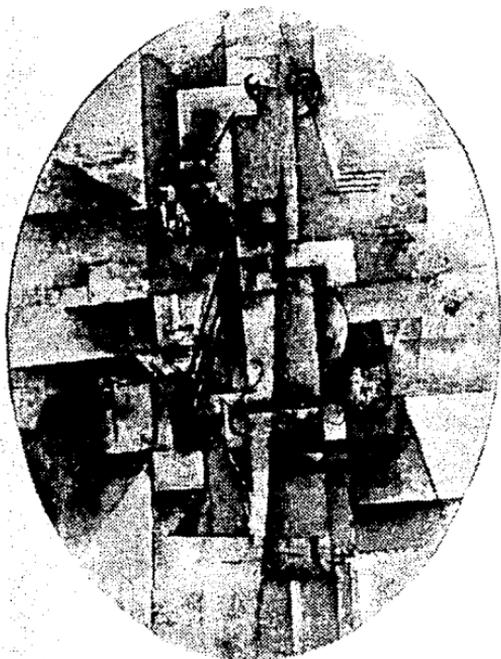
Los orígenes del movimiento cubista pueden situarse en 1907, fecha en que Picasso pintó su famoso cuadro "Las señoritas de la calle Avignon". En él esquematiza los personajes atendiendo a la composición geométrica latente. Su precursor más evidente es Cézanne al emplear en la técnica de los "passages" un claro gusto por la geometría, revolucionando el ámbito de la pintura por su modo de entender el espacio; ya que eliminó el empleo de la tradicional perspectiva lineal otorgando al color una neta prioridad al componer un espacio en profundidad. La historia del Arte Contemporáneo establece dos tipos de Cubismo: el Cubismo Analítico y el Cubismo Sintético. En las obras analíticas el artista optaba por descomponer la realidad en un proceso mental para reflejarla mediante la geometrización de las formas. Conforme transcurre el tiempo y se produce un mayor acercamiento a la realidad, debido a la inclusión de elementos reales adheridos a la superficie de los soportes, se advierte una tendencia a otorgar más importancia al objeto y a plasmarlo con una cierta fidelidad. El collage fue, así pues, la mayor aportación que hizo el Cubismo y es a partir de aquí que se denomina Cubismo Sintético. También fue importante y renovadora la tarea que llevaron a cabo los escultores cubistas al brindar una nueva manera de entender el espacio. Éste dejó de ser algo meramente compacto y macizo para comenzar a otorgar importancia a la articulación.

Se puede decir que el cuadro cubista representa un objeto formado por diferentes vistas que se ofrecen simultáneamente en una sola imagen. Esas vistas aparecen como planos que se alejan, con el extremo cercano claramente definido mientras el remoto se difumina en el espacio, lo que crea una estructura de planos que penetran unos con otros.¹⁴

¹⁴ González, Manuel. *Las claves del arte cubista*. Editorial Planeta. 1991, España pp. 78.



Pablo Picasso: *Las señoritas de Aviñón.*
1907. Nueva York, Museo de Arte
Moderno.



PABLO PICASSO - Naturaleza muerta con violín, 1911-12. Óleo sobre tela, 55 x 75 cm.
 Otterlo, Holanda, Rijksmuseum Kröller-Müller.

**Pablo Picasso: *Naturaleza muerta con violín.*
 1911 - 12. Otterlo, Holanda, Rijksmuseum
 Kröller - Müller.**

Futurismo Italiano

El movimiento surge como tal en 1909, fecha en que el ideólogo del grupo, Filippo Tommaso Marinetti, publicó el primer "manifiesto del futurismo". Quizá el elemento más destacable de este movimiento sea la negación total y absoluta de los valores del pasado, con objeto de reivindicar exclusivamente el futuro. Vinculando estrechamente la idea de modernidad. Su propósito era despertar a Italia de la apatía cultural en que estaba sumida desde fines del siglo XVIII. Atacaba a los museos y academias, al culto de lo antiguo y a todo el arte italiano de otros tiempos, exigía un nuevo concepto artístico basado en la dinámica de la velocidad. La ciudad es una fuente de inspiración inagotable para los futuristas. Utilizan la técnica divisionista, con objeto de lograr una sensación que persiguen casi obsesivamente: la de dinamismo y progreso. Para ello se sirven del simultaneísmo, por lo que repiten las imágenes de manera superpuesta constituyendo una especie de secuencia filmica. Sus principales exponentes fueron: Umberto Boccioni, Giacomo Balla y Giorgio de Chirico.

Mientras en el cubismo se ve un objeto estático desde varios ángulos moviéndose alrededor de él, en el futurismo el espectador está quieto mientras el objeto se mueve. En esencia, la pintura futurista era retrato del movimiento.¹⁵

¹⁵ -Las bellas Artes. Tomo IV Op. Cit.

-Ciriot, Lourdes. Las claves de las vanguardias artísticas del siglo XX. Editorial. Planeta. 1991, España pp. 78.



**Giorgio de Chirico: Héctor y Andrómaca.
1917. Milán. Colección Gianni Mattioli.**

Dadaísmo

Por ser el dadaísmo el medio por el cual han partido experiencias artísticas sumamente interesantes y por aportar directamente elementos de construcción al arte-instalación, lo abordaré en forma más amplia que a los otros movimientos.

Un nuevo modo de concebir la obra de arte surge con el movimiento dadaísta. En toda actividad dadaísta existe un acto de provocación, el cual aparentemente carece de finalidad pero que tiene por meta conseguir una concientización por parte de los espectadores. La mayor parte de sus artistas no se dedicaban a trabajar dentro de un ámbito artístico único, sino que experimentaban en varios terrenos al mismo tiempo: poesía, pintura, *collage*, fotografía, fotomontaje, etc., se complementaban y desencadenaban influencias recíprocas. En este movimiento la irracionalidad es exaltada hasta límites insospechados, por lo que se convierte en una auténtica vía de escape para muchos.

En febrero de 1916, el poeta Hugo Ball fundó en Zurich el cabaret Voltaire, sede del primer grupo dadaísta. En el dadaísmo se advierte desde sus inicios una clara tendencia a valorar lo subversivo, a mostrar una preferencia por lo irracional y a mantener frente a cualquier hecho una postura profundamente nihilista. En todas las composiciones dadaístas la casualidad desempeñaba un papel decisivo. El término *dadá* surgió al poco tiempo de haberse inaugurado el cabaret. Fue Tristan Tzara quien, al abrir al azar un diccionario (según él), se topó con esa palabra que, desde luego, no posee significado alguno. Tzara mantuvo siempre que no respondía a teoría preestablecida alguna y que nunca pretendió ser más que una protesta. *Dadá* carecía de programas previos, y puede afirmarse que su esencia era antiprograma. Quizás ése fue precisamente el factor que contribuyó a hacer que el Dadaísmo se propagara en todas direcciones, libre de presiones estéticas o sociales.

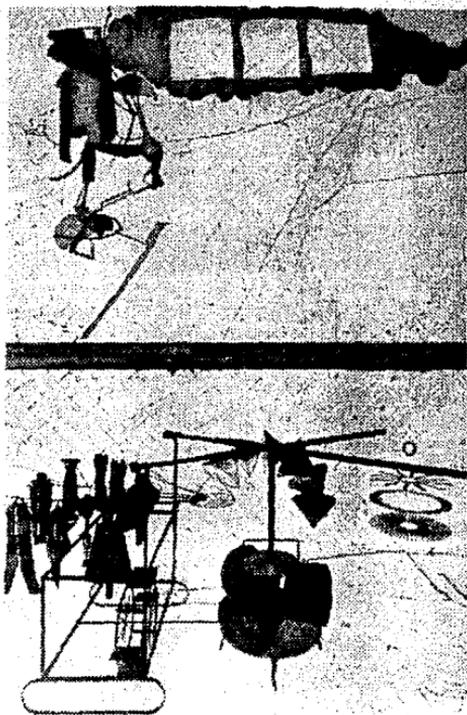


Marcel Duchamp: *Nudo descendiendo por una escalera No. 2*. 1912. Filadelfia. Museo de Arte.

Uno de los más importantes exponentes del dadaísmo, a mi juicio el característico, fue Marcel Duchamp (1887 - 1969) un controvertido artista y teórico francés. Entre otras aportaciones que hizo al arte actual se encuentra la creación de los "ready-mades" que en inglés significa listo para usarse, el cual designa un producto de consumo masivo recuperado, con fines creativos o provocativos, por artistas del siglo XX. Por ser ampliamente utilizado por los instaladores más adelante abundaré en el tema.

Muchas de las transformaciones que se operaron en el ámbito de la iconografía artística estuvieron directamente relacionadas con el advenimiento de la primera guerra mundial y sus consecuencias. Así, tenemos que para los futuristas italianos la belleza de las máquinas era evidente, mientras que para los dadaístas la máquina era sinónimo de destrucción. La guerra era un gran sinsentido, al que muy probablemente el progreso había colaborado. Por este motivo, las máquinas y todo lo que ellas representaban era rechazado. De ahí surgieron los famosos "antimecanismos" o máquinas inútiles, carentes de toda función. Los dos artistas que más reiteradamente abordaron esta temática fueron Francis Picabia y Marcel Duchamp. De todos los "antimecanismos" dadaístas el más significativo es el realizado por Duchamp entre 1915 y 1923. *La novia puesta al desnudo por sus solteros, aún...*, según la traducción del francés dada por Octavio Paz. Si no fuera porque el propio Duchamp fue redactando unos escritos, en los que explica mediante pequeños croquis algunas de las zonas que componen la obra, ésta aún sería más enigmática de lo que es. Develar el sentido o los posibles significados de esta pintura ha sido el objetivo de no pocos historiadores de arte del siglo XX y, sin embargo, el misterio aún sigue ahí. En esta obra Duchamp juega con la transparencia del soporte -el vidrio- consiguiendo fundir pintura con elementos que se perciben detrás de ella; visitantes, cuadros, paredes del museo, etc. El mismo autor declaró en 1967: "la idea de la transparencia resulta cómoda para no fijar las cosas. Si a usted le gustan los árboles, o los negros, usted los pone detrás. Esto añade una tercera dimensión artificial, pero muy seria...".¹⁶ La obra de Duchamp halló en el espíritu dada un estado de ánimo adecuado y perfecto, más que cualquier otro artista de esa corriente.

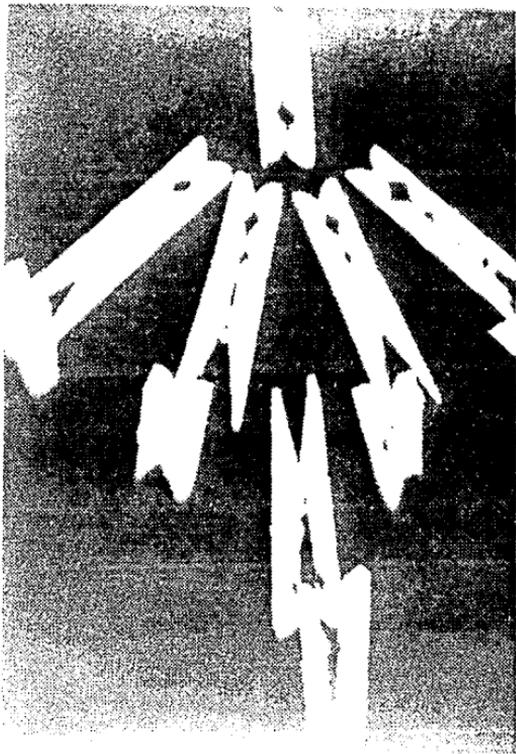
¹⁶ Saber ver. Lo contemporáneo del arte. pág. 16



Marcel Duchamp: *La novia puesta al desnudo por sus solteros, aún ... (El gran vidrio).* 1915 - 1923. Filadelfia. Museo de Arte.

Uno de los aspectos que más repercusión tuvieron en el ámbito artístico fue la declaración de Raoul Hausmann que abogó por la inclusión de nuevos materiales en los ámbitos pictórico y escultórico. Los collages y los fotomontajes adquirieron una importancia sin precedentes. Kurt Schwitters en sus *pinturas-collages* cambiaba los materiales extrapictóricos por medio de manchas de pintura con objeto de integrarlos plenamente en el contexto de la obra. También realizó composiciones en *assemblage* de maderas diferentes que poseen numerosos puntos de contacto, tanto con la estética neoplasticista como con la constructivista. Es a partir de 1922 cuando más puede verificarse la intensidad de las relaciones entre el dadaísmo y el constructivismo, básicamente en el ámbito de obras logradas por medios de reproducción. Así, los fotomontajes, los fotogramas, el cine y especialmente la tipografía dadaísta hallaron amplio eco en determinadas realizaciones constructivistas. Otro punto de contacto importante entre dadaístas y constructivistas es su postura frente a la pintura, la escultura y la arquitectura, consideradas tradicionalmente "artes nobles". Su marcada preferencia por el campo de las artes aplicadas, por la fotografía, los fotomontajes, los *assemblages* y la creación de ambientes o *environnements* (en donde el espectador debe desarrollar todo tipo de contacto vivencial con la obra, ya que no basta la mera observación para conectar plenamente con la idea propuesta por el artista), ya supone un distanciamiento evidente con respecto a las otras modalidades artísticas.

Las innovaciones técnicas fueron muy importantes en el seno del dadaísmo: tan sólo hay que recordar los famosos rayogramas de Man Ray, un artista que ya en Nueva York había realizado numerosas obras dentro de la línea de los *ready-mades* y de los *collages*. Los rayogramas son obras producidas por la técnica de la rayografía, ideada por Man Ray, que intenta hacer un sólo arte de la fotografía y la pintura, disponiendo diversos objetos sobre papel fotográfico sensible, que queda así impresionado. La modernidad de la propuesta abrió camino a experiencias posteriores como las antropometrías de Yves Klein, en las que cuerpos embadurnados de pintura se impresionan sobre el lienzo. En cierto modo, la obra fotográfica de Ray se aparta del carácter destructivo de la primera etapa del Dadaísmo, como también se apartan las pinturas de Ernst o los *assemblages* de Schwitters. Y es que, lentamente, se van imponiendo los

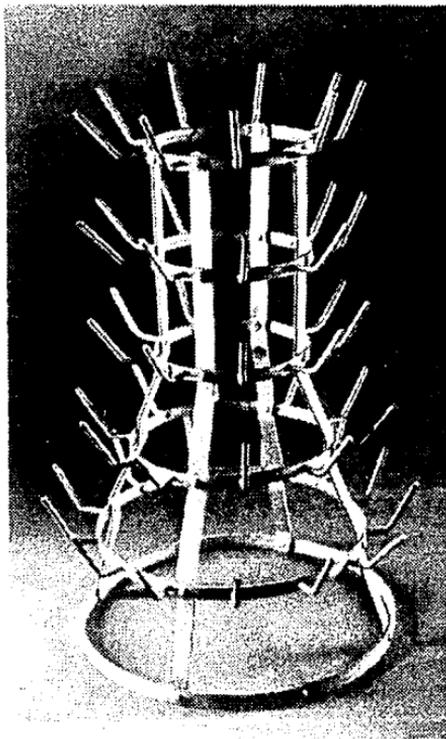


Man Ray: Rayograma. 1920.
Colección particular.

criterios de Bretón y el movimiento dadá se intelectualiza. El desorden, el caos sin motivo, la algarabía desenfrenada, el espíritu de anarquía del dadaísmo más puro van desapareciendo y en su lugar comienzan a detectarse otros factores. La mentalidad metódica de André Bretón exigía un orden, y ya en 1922 opinaba que el proceso de desintegración del arte, en el cual él había tomado parte activa, estaba llegando a su fin. Sentía ansiedad por dar un giro definitivo a las actividades dadaístas, por convertirlas en algo distinto. La provocación había dejado de interesarle. Su idea era tomar las riendas del movimiento y dirigirlo según sus criterios dando con ello inicio al surrealismo.¹⁷

A grandes rasgos he esbozado algunos movimientos artísticos conocidos también como vanguardias artísticas en el siglo XX, pero a partir de 1945, después de la segunda guerra mundial, aparecen otras tendencias artísticas que son en realidad una reactualización de las ideas desarrolladas por las vanguardias de la primera mitad del siglo XX. En ellas los artistas actuales radicalizan aún más su postura con respecto a las técnicas, los materiales y los asuntos. Llevando el fenómeno artístico hasta fines inusitados. Aunque las innovaciones artísticas se suceden vertiginosamente, éstas no son asimiladas a la par por el público. Desde el punto de vista sociológico, el arte contemporáneo ha dividido al público en dos clases: los que lo comprenden (una pequeña élite de entendidos) y los que no lo comprenden (la gran masa); las razones pueden ser varias: que este tipo de arte es muy distinto al cual están acostumbrados y no entienden de qué se trata; hoy en día, normalmente la obra es fea, deforme o simplemente incomprensible. Comúnmente se interpreta mal la intención del artista, no se entiende o se da otro sentido a lo que quiso decir y el público puede tardar algún tiempo en ver la "otra" belleza. No perdamos de vista que el arte no ha sido nunca explicado adecuadamente al público; la educación normal del hombre medio no le proporciona los arbitrios adecuados para valorar un cuadro cuando lo ve. El arte es difícil de enseñar; la gente trata de juzgar las obras de acuerdo con patrones con los cuales está más familiarizada, pero el arte actual es antipatrón. Cada uno de sus estilos requiere una explicación propia.

¹⁷ Cirlot, Lourdes. *Las claves del dadaísmo. Como interpretarlo*. Editorial Planeta. 1991, España. pp. 78.



Marcel Duchamp: Portabotellas. 1914.

Versión 1964. Milán. Galería Schwarz.

La radicalidad del arte contemporáneo ha provocado el divorcio entre el gran público y el arte, más patente en las últimas tendencias. Dentro de ellas encontramos: el Informalismo, Nueva Figuración, Arte Pop, Arte Conceptual, Happening, Hiperrealismo, Arte Cinético u Op Art, Nueva Abstracción, Minimal, Arte de la Tierra, Arte Ecológico, etc. En este caso sólo mencionaré levemente cuatro de ellas necesarias para entender el arte-instalación: Arte Pop, Arte Conceptual, el Happening y el Arte cinético.

Arte Pop

A mediados de los años cincuenta tuvo lugar la aparición de la tendencia denominada Pop Art. El término, abreviatura de la expresión inglesa "popular art", se debió al crítico británico Lawrence Alloway, que lo utilizó, en 1954, para referirse al arte popular que estaba creando la cultura de la publicidad de masas. Más tarde, en 1962, el propio autor amplió su uso para abarcar la actividad de aquellos artistas que empleaban imágenes populares dentro de un contexto de arte culto o de élite.

El repertorio temático de esta manifestación se compone de coches cromados, aviones, anuncios fluorescentes de grandes comercios, tipografías estridentes, etc. Fue en los E.E.U.U. en donde el Pop arraigó de una manera especial y significativa, adquiriendo su pleno desarrollo a partir de los sesentas. El Pop se convirtió en uno de los instrumentos imprescindibles para hacer frente al entorno urbano americano. Las grandes ciudades norteamericanas, con su acumulación abigarrada de objetos (arquitectónicos o publicitarios), constituyó una inagotable fuente de inspiración. En muchos aspectos, el fenómeno Pop se pareció al primer dadá, sobre todo por el hecho de que ambos movimientos se valieron de la recuperación de objetos triviales y "antiestéticos". Sin embargo, la diferencia entre ambos movimientos es que: mientras dadá era anti-arte, el Pop buscaba la reivindicación artística de algunos elementos formales de los medios de comunicación de masas. El Pop representaba un medio para crear obras de arte casi totalmente a partir de elementos preexistentes, donde la contribución del artista estaría más en el hecho de establecer conexiones entre objetos yuxtaponiéndolos, que en hacerlos.



Andy Warhol: Marilyn Monroe.
1967. Colección particular.

Entre los artistas más representativos del Pop, Andy Warhol es quizá, la personalidad más enigmática. Sus primeros trabajos estaban relacionados con la publicidad comercial. No obstante, las series realizadas sobre "comics" de imágenes de objetos de consumo y grandes mitos de la sociedad americana (coca - cola, sopas Campbell, Marilyn Monroe, Elvis Presley, etc.), así como imágenes serigrafiadas de terribles accidentes y tumultos raciales, constituyen su mejor aportación. Su técnica de representación múltiple no era más que un método para intensificar y magnificar las propias imágenes.

Relacionado con el Pop se encuentra el *Nouveau Réalisme* (nuevo realismo), movimiento fundado en 1960 por el crítico francés P. Restany y un pequeño grupo de artistas, entre los que se encontraban Y. Klein, Arman, César, Christo, M. Pistoletto y D. Spoerri. Sus obras se basan fundamentalmente en el montaje de objetos cotidianos destrozados que eran apilados o encajados en planchas de plástico transparente, de piezas de carrocerías destrozadas, de objetos existentes, de edificios y elementos naturales envueltos en polietileno transparente, etc.¹⁸

Arte Conceptual

El arte conceptual (también denominado de idea o de la información) podemos situarlo a mediados de los años sesenta. Incluye una amplia gama de actividades artísticas de muy diversa y difícil catalogación, que va desde complicados juegos lingüísticos y semióticos hasta fenómenos ecológicos y minimalistas. Hablamos de una tendencia artística que coloca el acento no en la realidad de la obra de arte, sino en sus planteamientos teóricos o conceptuales. La creación artística es contemplada, no tanto en la figuración de un objeto físico al modo tradicional, mas bien desde la perspectiva de su propio proceso generativo o formativo. El arte conceptual desplaza la atención centrada en el objeto artístico hacia la idea o hacia el proyecto del mismo, es decir que, la idea o concepto es el aspecto más importante de la obra, mientras que la ejecución es un asunto rutinario. Como alguien diría alguna vez: "la idea se convierte en la máquina que hace el arte." Al respecto podemos decir que las propuestas duchampianas constituyeron las primeras operaciones conceptuales del arte contemporáneo.

¹⁸ Las claves del arte. Últimas tendencias. Op. Cit. págs.21-30.

Antonio Manuel González en el libro: "Las claves del arte. Últimas tendencias"¹⁹ nos agrupa a los artistas conceptuales en tres tendencias:

"1) La lingüística y tautológica, también llamada pura, que se caracteriza por la eliminación del objeto, por el empleo del lenguaje en el sentido analítico fijado por el pensamiento neopositivista lógico y por la filosofía semántica americana; así como por la utilización de fórmulas tautológicas y por su aspecto autorreflexivo.

2) La empírico-medieval, que reivindica tanto la imagen como la percepción y que acepta una cierta forma de realización fáctica (empírico mental).

3) La mística, más vinculada al pensamiento oriental (zen) y a ciertos procesos de iniciación, con un extremado subjetivismo y un marcado abandono al inconsciente." Sin embargo, el mismo autor nos aclara posteriormente que: "esta clasificación es más operativa que real, pues la gran mayoría de los artistas conceptuales han tomado parte destacada en alguna de las tres tendencias."

A pesar de su amplísima producción el arte conceptual no dio muchas muestras de museo. Para analizarlo habría que acudir a la extensa colección de fotografías y, en especial, a las declaraciones impresas (libros, catálogos y folletos). El carácter efímero de muchas de las propuestas conceptuales convirtió a las exposiciones y a los catálogos de las mismas en importantes documentos.

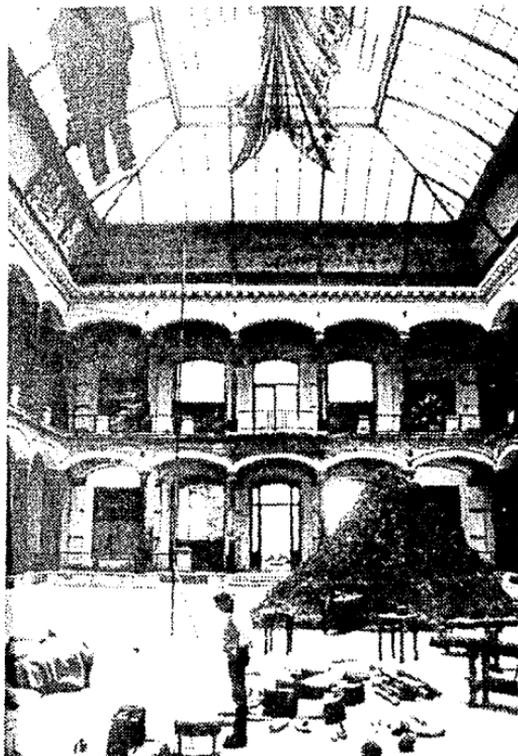
¹⁹ González, Antonio Manuel. *Las claves del arte. Últimas tendencias*. págs. 32-33.

El Happening

Un Happening es una obra de arte que lleva consigo la participación de personas y objetos dentro de un marco o una situación dada. Entre las definiciones que existen del Happening están las siguientes:

1. "Una forma teatral concebida premeditadamente, en la que elementos ilógicos, inclusive la actuación no subordinada a modelos, se organizan en una estructura dividida en compartimientos" (Michael Kirby).
2. "El Happening es ante todo un medio de expresión plástica. Al colocar físicamente a la pintura en (y no a la manera de Pollock, por encima de) su verdadero contexto subconsciente el Happening efectúa las transmisiones, introduce al testigo directamente en el acontecimiento... Es un arte plástico, pero su naturaleza no es exclusivamente "pictórica"; es también cinematográfica, poética, teatral, alucinatoria, socialdramática, musical, política, erótica, psicoquímica" (Jean-Jacques Lebel).
3. "Una situación repentina sin argumentos" (M. McLuhan).

Podemos decir que el origen del Happening se encuentra en el surrealismo en el llamado teatro de la crueldad, de A. Artaud, y en la práctica misma del collage (entendido éste en su sentido más amplio, que abarca tanto fragmentos u objetos como acciones o personas). En el Happening intervienen además tres medios expresivos: el plástico-visual, el sonoro y el teatral, aunque a veces se incorporan olores. A pesar de que se hacía uso de situaciones espontáneas, el artista-creador preparaba un guión en el que se indicaban el escenario y las acciones, aunque dejaba los detalles a la libre elección de los actores-espectadores. Las representaciones generalmente se realizaban al aire libre. El carácter abierto de sus estructuras y la indeterminación espacio-temporal hacían casi incompatibles estas manifestaciones con las instituciones artísticas usuales (museos y galerías).



Joseph Beuys durante el montaje de una de sus obras. Beuys es una de las figuras más legendarias y enigmáticas dentro del arte conceptual, happening, environments y el body art.

Fue en los Estados Unidos de América donde se realizaron las primeras manifestaciones de Happening, estimuladas por las obras neodadaístas, siendo la figura de Allan Kaprow la más representativa de este movimiento, junto con el desarrollo de los *enviroments*.²⁰ Kaprow montaría en octubre de 1959 su primer happening, que llevaba por título "*18 happenings in 6 parts*"; en donde se activaba no sólo la imaginación, sino también la reflexión, así como el distanciamiento del espectador con respecto a la acción. En cambio en Europa, el Happening adoptó un carácter más agresivo y revolucionario. Dentro de esta perspectiva social, se desarrolló otro tipo de happening: el ritual, que intentó recuperar los aspectos mágicos y rituales de las sociedades primitivas; así como la liberación del libido.

Ligados al Happening se encuentran los performances, el body art y en cierta forma los video artes. Esta última tendencia, que tuvo su momento culminante en la *Documenta 7 de Kassel de 1977*, reivindicaba el carácter artístico de los nuevos medios, también llamados medios alternativos.²¹

²⁰ Los *enviroments* (ambientaciones) son el antecedente inmediato de las instalaciones, aunque para muchos son la misma cosa.

²¹ -Las claves del arte Últimas tendencias. Op. Cit.

- Marchán, Simón. Del arte objetual al arte concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna". Akal/Arte y Estética. 1986, Ediciones Akal/S.A. Madrid, España. 5a. edición.



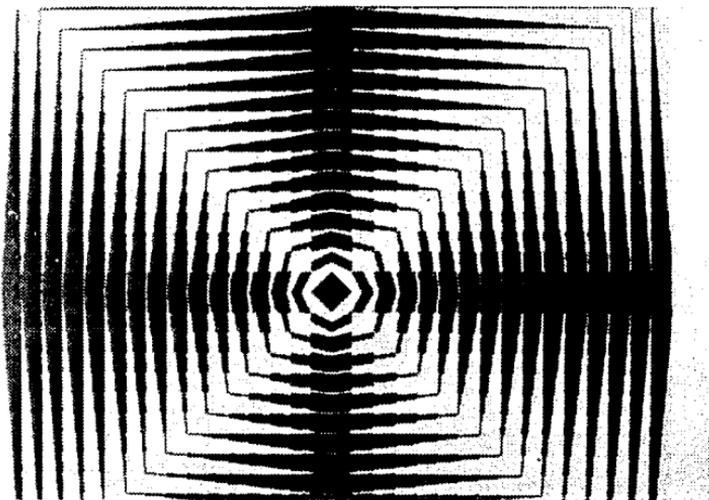
*Felipe Ehrenberg: El pollo del 70. día.
Performance. Londres, Inglaterra.
1971.*

Arte Cinético

El arte cinético es el arte que conlleva movimiento. El término “cinético” viene del griego *Kinesis*: movimiento y *kinetikos*: móvil. Al artista cinético no le preocupa representar el movimiento; lo que le importa es el movimiento mismo, el movimiento real incorporado a la obra. Estas obras estimulan la retina, con la consiguiente provocación de reacciones fisiológicas visuales. Que producen la sensación ilusoria de movimiento o vibración. Tales efectos cinéticos y vibratorios se logran mediante la regularidad de las estructuras y el fuerte contraste cromático.

El arte cinético se presentó bajo dos modalidades: la del movimiento espacial, denominada cinetismo, con una modificación perceptible del espacio, y la luminica, llamada luminismo caracterizada por el cambio del color, de la luminosidad, de la trama, etc. Se trató de una tendencia que surgió a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta. Aunque su declive se sitúa hacia 1970, muchos de los artistas cinéticos continuaron sus experiencias en otras manifestaciones como el Arte Ambiental. En el arte cinético se observa un marcado abandono de los elementos del repertorio material como son telas, pigmentos, superficies planas, etc., así como una aproximación a modelos científicos y uso de sistemas operativos.²²

²² *Ibidem*



Jeffrey Steele: L'Avolta. 1965.
Universidad de Stirling.

El artista de hoy toma rumbos insospechados. Ahora no intenta hacer pintura (pintura de algo) sino un ser nuevo, un objeto realizado y construido por el hombre, inspirado por su fantasía creadora; con formas poco naturales. No busca una imagen hecha con colores, sino una cosa hecha con cosas.

Todos los movimientos artísticos anteriormente mencionados, de una forma u otra, han contribuido al nacimiento y conformación del arte-instalación. Sin duda existen otros elementos que se escapan a mi investigación, pero los elementos básicos los podemos rastrear a partir de los aquí expuestos.

El Arte instalación y su significado

Empecemos diciendo que la instalación (en el lenguaje de la crítica de arte) es una **modalidad dentro de las artes plásticas que pretende modificar el espacio por la articulación tridimensional de diferentes elementos con la intención de provocar sensaciones, impresiones e ideas en el espectador. La instalación emplea en su elaboración medios o materiales inusuales que deben percibirse en conjunto; además como la danza o el teatro es una manifestación efímera de valor artístico real. La articulación semiótica de los objetos puestos al servicio del artista, requiere de una activa y complementaria atención por parte del receptor.**

Uno de los atractivos de las instalaciones es que su definición representa un verdadero reto (al igual que definir el universo que las contiene: el arte). Aparentemente en una instalación todo se vale, peligrosa libertad que permite inscribir en ella toda clase de objetos: basura, cabello, sangre, hielo, luces, sonido, etc., objetos dispuestos por el artista en forma tal que no pueden distinguirse individualmente, sino que tienen que apreciarse de manera conjunta creando una atmósfera propia.

"La subordinación de los objetos a un discurso, que no puede evitar la fragmentación y la mezcla problemática con los otros, está declarando a la vez la aspiración a la totalidad y la imposibilidad de alcanzarla. La discontinuidad y la lucha contra ella: las instalaciones aparecen como el tipo de práctica artística que mejor corresponde a una historia concebida como articulación abierta de acontecimientos, como construcción multicultural de una intersubjetividad siempre precisa." diría Nestor García Canclini.

La instalación como género artístico no es nuevo. Tiene su origen, entre otras fuentes, en los "ready-made" de Marcel Duchamp, quien no sólo declaraba al objeto como obra de arte, sino que ello implicaba que la escultura perdiera su carácter cerrado para convertirse en una parte de su situación ambiental. Duchamp consolida a la presentación como otra forma para la producción de los objetos artísticos. Con Duchamp se ausenta el concepto de la representación y se pasa de la apariencia a la concepción; para muchos éste es el verdadero principio del Arte Moderno.



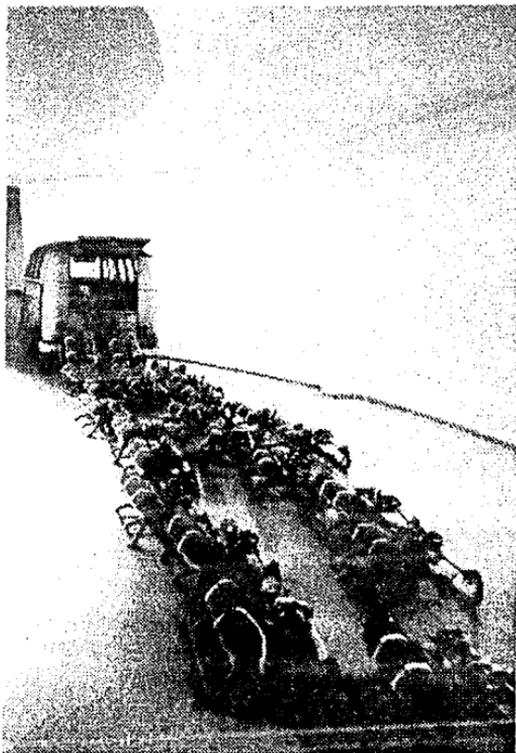
Man Ray: Obstrucción.

63 ganchos (15 ejemplares numerados)

Obra colección del artista.

En "Apariencia desnuda" texto sobre la obra de Marcel Duchamp, Octavio Paz al hablar de Picasso y Duchamp dice: "los cuadros del primero son imágenes. Los del segundo, una reflexión sobre la imagen". Mientras Picasso nos remite a la pintura-pintura, Duchamp lo hace a la pintura idea. Deja de verse al acto artístico como algo supremo. Se puede afirmar que la desacralización de los objetos se ubica a fines de la década de los cincuentas, con antecedentes en el Futurismo, Surrealismo y Dadaísmo de los años veintes. Por ejemplo, el Futurismo había lanzado la idea de meter al espectador en el propio cuadro. Naturalmente, desde la práctica tradicional de la pintura esto no era posible de un modo literal, pero de Boccioni procede el pensamiento de que la plástica futurista tenía que ser arquitectónica y su objetivo se cifraba en la creación de la plástica ambiental. Esta propuesta futurista apuntaba a una configuración del espacio y de los objetos en él situados, incluido el propio espectador. Desde la perspectiva arquitectónica, los visionarios utópicos berlineses, entre 1918-1922, son los primeros en confiar la construcción del medio ambiente al impulso creador de la imaginación y la fantasía artística, libre de toda imposición y canon formal. Fue en los años sesenta, tiempo de interrogantes y de experimentos interdisciplinarios que, retomado del dadaísmo por artistas conceptuales de los sesentas, se comienza a llamar instalación quizá a lo que desde fines de los cincuenta se denominaba "enviroment", traducido ya sea como ambiente o ambientación. Allan Kaprow lo caracterizó como una forma de arte que llena una habitación entera (o espacio exterior) envolviendo al visitante, y que consiste en cualquier tipo de material. El término ambiente (enviroment) puede emplearse como 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.²³ En cualquier caso implica un espacio que envuelve al hombre y a través del cual éste puede trasladarse y desenvolverse. No se trata de una reproducción, sino de la instauración de una realidad en una situación espacial. Este espacio configurado como medio visual, afecta con una intensidad compleja a la actividad sensorial del espectador. Éste se verá envuelto en un movimiento de participación e impulsado a un

²³ Schimilchuck, Graciela. *Helen Escobedo Instalaciones René Derouin*. México. Impresiones Robles Hns. & Asociados. S. A. de C. V. 1992. Museo de Arte Moderno.



**Exhibición de Beuys en el Museo
Guggenheim en Nueva York.
1979 - 1980.**

comportamiento exploratorio respecto al espacio que le rodea y a los objetos que se sitúan en él. Ya no se trata de percibir a un objeto por sí mismo, sino de destacar su relación con el entorno. Esa relación es la que da como resultado una estructura espacial artística. Se vuelve fundamental desde entonces el compromiso físico y emocional del espectador. Se privilegia su vivencia de la obra -que puede ser recorrida, rodeada o penetrada- en el tiempo, completando con ello el mensaje que la instalación porta.

Aunque el "environment" y la instalación son muy similares y fácilmente confundibles, podemos decir que la diferencia se encuentra en las dimensiones: la instalación puede ser de pequeño tamaño (aunque existen también monumentales), además de que puede ser trasladada a variados espacios, cosa que no sucede con el "environment". La instalación podemos verla por fuera y recorrerla, mientras que la ambientación nos rodea a nosotros.

Para muchos, los artistas están llegando tarde a las instalaciones como recurso expresivo, ya que éstas fueron usadas en los años setentas y ahora aparecen como si fueran nuevas. ¿Acaso ahora se han vuelto una moda?, ¿o es que apenas se empiezan a valorar? Los jóvenes creadores necesitan de nuevos estímulos, de volver a mirar hacia atrás y retomar lo que les sirva. "El tiempo ha comprobado que, lejos de ser un mero capricho de mundos desarrollados, es un género auténticamente noble, por lo que es difícil entender por qué, siendo tan accesible y versátil, los artistas en México no lo hayan cultivado más..."²⁴, tal vez se deba a que es un género muy practicado por el mexicano pero en forma inconsciente y recientemente se observan sus valores estéticos, ejemplos: las "cocinitas" poblanas, las artesanías oaxaqueñas, las ofrendas tradicionales del día de muertos, las cabinas de microbuses, los altares a la Virgen de Guadalupe en fábricas, talleres y mercados populares, las vitrinas de centros comerciales (especialmente en Navidad), los nacimientos; en fin, una amplia gama de elementos que conforman todo un léxico visual.

²⁴ Felipe Ehrenberg



**Tradicional ofrenda mexicana en memoria
a los muertos. 2 de noviembre del año ...**

La instalación ha pasado, desde sus ya remotos orígenes en las exhibiciones dadaístas (1918), de ser una expresión propia de artistas y espacios marginales, a ser casi lugar común en museos y galerías. Aunque la instalación surgió como expresión del rechazo de los artistas al espacio cerrado de los mismos museos y galerías, así como hacia los tradicionales recursos artísticos. También cuestionó la duración del objeto en el tiempo como característica de la obra artística. Por estas razones, como porque en su mayoría son elaboradas para ser exhibidas temporalmente en museos, como por el costo de su mantenimiento, la instalación es eminentemente efímera. Debido a esto, la mayoría de este tipo de obras tan sólo han perdurado en fotografías y en video; perduran así en la memoria, pero desaparecen como tránsito vital. Aquí la labor del artista es la presentación pura de situaciones; la del espectador el transitarlas, y así ser parte de ellas.

Concepciones diversas para la creación de instalaciones

El arte-instalación no sólo surge de varias corrientes artísticas, también para su desarrollo se inscribe dentro de diferentes tendencias artísticas. La mayor parte de las instalaciones las podemos encontrar bajo el seno del arte conceptual; ya que para muchos artistas importan más los procesos formativos, es decir de constitución, que la obra terminada y realizada. Cuando el artista se vale de una forma de arte conceptual, significa que todo el proyecto y las decisiones se establecen primero y la ejecución es un hecho mecánico. Según Burgin "el artista está en condiciones de no verse a sí mismo como un creador de nuevas formas materiales, sino más bien como un coordinador de formas existentes." La obra conceptual carece de una realidad estética formal en el sentido tradicional de una pintura o de una escultura. Su recurso a medios relativamente desmaterializados se apoya en significantes diversos, reducidos a la mínima expresión y superando las imágenes "bellas" y consistentes del arte tradicional. El arte conceptual exige nuevos métodos de elaboración. Es aquí donde han habido mayores discrepancias. Los medios de composición pueden ser: fotografías, películas, cassettes, documentos clavados en las paredes, textos, animales disecados, metal, plástico, basura y todo lo que conciba la imaginación. Pero tales elementos requieren de una técnica para ser manejados, para poder materializar las ideas en las obras de los artistas plásticos. Incluso dentro del Arte Conceptual la técnica tiene su lugar.

Las técnicas o métodos son compendios de conocimientos operativos, y nos sirven para que los materiales y sus combinaciones permitan el alcance de determinados objetivos. Las técnicas corresponden a momentos y preocupaciones específicos en la historia del arte.

El término técnica comprende todo conjunto de reglas para dirigir eficazmente una actividad cualquiera. En este sentido se aplica tanto al arte como a la ciencia o a cualquier procedimiento u operación, por lo que su campo es tan extenso como el de todas las actividades humanas.

En las artes plásticas las técnicas son el conocimiento acumulado sobre el proceder en la realización de las obras y objetos artísticos. Los verdaderos

artistas siempre han conocido su oficio. Para hacer algo hay que saber cómo se hace. Los artistas deciden utilizar los recursos para expresarse, pero lo importante son las intenciones de lo que se quiere decir, de ahí que el arte sea una forma inagotable de conocimiento.

En el arte que se produce actualmente, concretamente en las instalaciones, cabe preguntarnos si existe técnica en estas propuestas artísticas. Maris Bustamante en su antología "Las técnicas en las artes plásticas y visuales: ¿realidad o ficción?"²⁵, nos señala que "la selección, búsqueda o aplicación de las técnicas se hace posible mediante actitudes creativas. Sólo así podemos producir los objetos que nos interesan, ya sean estéticos o artísticos. Sin imaginación, la utilización técnica de los recursos y los materiales no tiene mucho caso, además en lugar de ser agradable es monótona y no rinde beneficios, ni a nuestra mente, ni a nuestra sensibilidad, porque permanece en una especie de limbo, sin rumbo ni objetivos..."

"Para las personas creativas los mejores materiales son con los que deciden trabajar, de los que extraen su sabiduría, y las mejores técnicas son las maneras como ellos se relacionan con los materiales para sacarles la mayor consecuencia posible, sin desechar por ello la información y la experiencia de otros. La tecnología más sofisticada podrá auxiliar y hasta economizar el trabajo para optimizarlo, pero nunca será un sustituto de la creatividad."

Para poder brincar las reglas debemos conocerlas primero. Debemos proponernos primero una idea y luego buscar la manera lógica para realizarla, es conveniente preguntarse qué es lo que se quiere en cuanto a efectos, luminosidad, textura, etc., con que medios se cuenta, es decir, material, recursos económicos, apoyo, asesorías, etc.; la permanencia que se busca: corto, mediano o largo plazo; si se parece a algo que hemos visto antes, etc. Lo importante es apropiarse de lo que se quiere para construir lo que se desea. No obstante, hay que ser objetivos respecto a las técnicas para no esperar de ellas lo que no pueden darnos.

Las técnicas no lo solucionan todo. No nos proporcionan la idea ni el qué se quiere expresar, simplemente nos auxilian en el cómo de la realización, para evitar, en la medida de lo posible, el cometer errores y la consecuente pérdida de tiempo y dinero. Algunos instaladores consideran necesario el

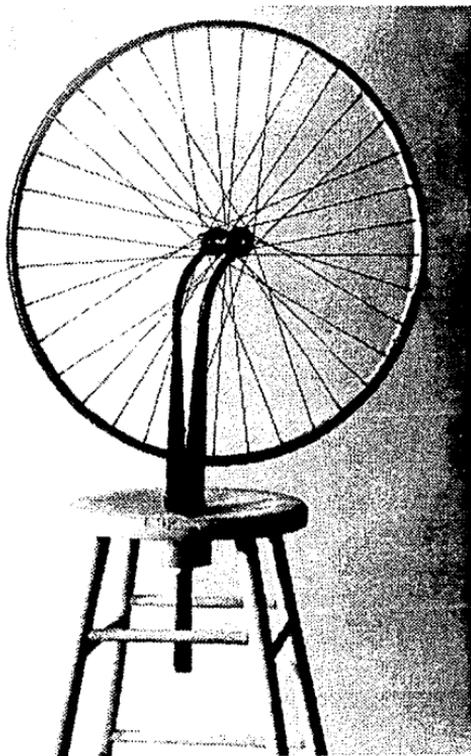
²⁵ Bustamante, Maris. *Las técnicas en las Artes Plásticas y Visuales: ¿Realidad o ficción?*, en Antología, Dirección General de Promoción Cultural SEP México, 1988, p. 124.

conocimiento del manejo de diversas técnicas, incluso del manejo de otras disciplinas no necesariamente artísticas; otros no lo consideran útil y muchos de ellos, piensan que experimentar es producir novedades y se confunden con la noción de vanguardia, en la que lo importante parece ser el brillo de lo nuevo. El término experimentación proviene de la ciencia e intenta la realización de una operación para establecer alguna verdad, principio o efecto y probar alguna hipótesis; es decir, experimentar no sólo es ensayar nuevos métodos o nuevas formas de creación sino también abocarse a la solución de algún problema. En este sentido la huella repetida del artista desaparece, puesto que cada situación demanda una distinta respuesta. A la luz de este planteamiento existe una perfecta coherencia entre las esculturas funcionales, las efímeras, las conceptuales, las integralistas y demás.

Desde esta óptica es posible hacer coincidir objetos de la más diversa procedencia para crear obras artísticas como lo hiciera en su momento Marcel Duchamp (padre espiritual del arte contemporáneo), con sus famosos ready-made. Ellos son a juicio de Bernardo Pinto de Almeida: un proceso o procedimiento "esencialmente poético y semejante a la rima, de la deconstrucción/reconstrucción lingüística como posibilidad fundadora de una creación imprevista debida a combinaciones (fónicas), creación imprevista a través de combinaciones fortuitas".²⁶ Es por medio de la asociación espontánea, por libre asociación creativa de elementos diferentes, que una vez juntos revelan una posibilidad de entendimiento diverso conjugando lo aparentemente irreconciliable; lo que le da sentido a mi parecer, a muchas expresiones de nuestra época, especialmente al arte-instalación.

Ahora bien, el ready-made no se basta a sí mismo. El ready-made puro es raro. Necesita un encuentro con otro ready-made para desarrollar todo su potencial plástico. Pensemos en el tan citado ejemplo, de la célebre "rueda de bicicleta", que Duchamp ejecutó asociando una rueda de bicicleta con un banco de cocina, y que permanece como un monumento a la propia escultura del siglo XX. Ese reclamar la presencia de otro es finalmente la

²⁶ "Para una teoría del readymade". Lápiz. Revista Internacional de Arte. pág. 18.



*Marcel Duchamp: Rueda de bicicleta.
1913. Nueva York. Museo de Arte
Moderno.*

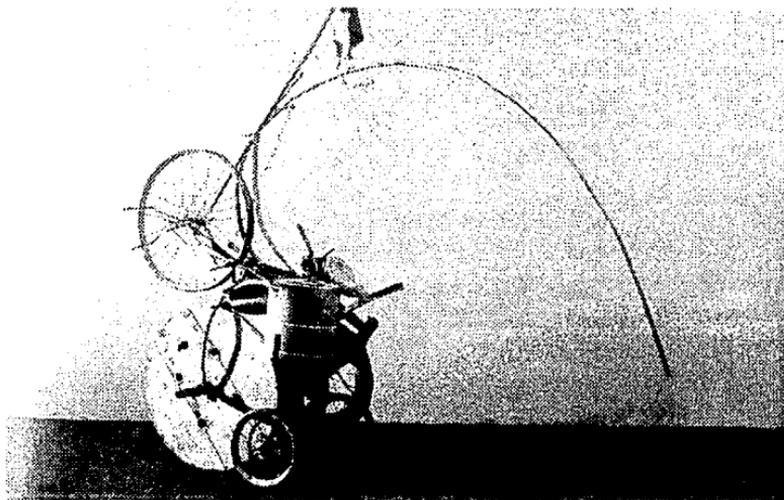
cuestión central planteada por el ready-made. Ese otro que empieza por ser quien lo encuentra, o lo hace, o lo escoge, con quien se asocia y que concluye cuando se presenta el encuentro de ambos gracias al artista.

El pensamiento del artista del ready-made es un pensamiento visual. En la expresión de Hebert Read es un pensamiento que funciona por asociación. Alguna cosa acontece en la relación del artista con el objeto (ya sea objeto-tela, objeto-tubo de tinta u objeto-paisaje) o con los materiales, lo que le permite, mediante una transferencia, captar aquello que en otro lugar llame a la imaginación la materia. En las instalaciones no se trata únicamente de entresacar objetos de su contexto habitual y situarlos en otros, aquí se procede a algún tipo de transformación y asociación con otros elementos del entorno cotidiano. La actividad descontextualizadora implica una revisión del objeto elegido por parte del artista, que a su vez lo sitúa ante los ojos de un sorprendido espectador. Es precisamente la trivialidad del objeto lo que más llama la atención.

Son conocidas las expresiones atribuidas a famosos escultores (desde Miguel Ángel a Rodom) de que su ejecución, su trabajo, era un intento de liberar el alma de la piedra, dándole la forma que ella pedía, dejando hablar en ella a un soplo vital que, en bruto la bloquearía. Esta metáfora se refiere a que hay algo en los materiales que sugiere (o reclama) el surgimiento de una forma.²⁷

Dentro de los materiales, aparentemente la basura parece tener poco que ver con el arte, excepto cuando se usa como una descripción negativa. Sin embargo, la basura ha sido fundamental en la historia del arte moderno. Desde que Picasso pegó un pedazo de tela a un cuadro, la basura se ha ganado un lugar en las obras de muchos de los movimientos más importantes del siglo, incluyendo el Dadaísmo, el Surrealismo, el Expresionismo y otros movimientos. Desde los años setenta, las instalaciones se han convertido en lo que bien puede ser la corriente más importante del arte contemporáneo debido a que rompe con muchas normas en el arte, además de que la recurrencia en su uso va en aumento. Su éxito deriva en buena medida de la utilización de técnicas y materiales no tradicionales, en donde la basura es una fuente inagotable.

²⁷ *Ibidem*



Jean Tinguely: Fragmento de 'Homenaje a Nueva York'. 1960. Museo de arte moderno de Nueva York.

La basura para el estudioso en Sociología puede representar una excelente herramienta de conocimiento, pues es un residuo que lleva implícita la idiosincrasia y huella cultural de quien la produce, describiéndonos con detalle sus costumbres y forma de vida. En términos psicoanalíticos la basura es el reflejo más cercano al inconsciente. Su reciclaje en el arte no hace sino poner en evidencia aquello que debería permanecer suprimido y olvidado; por lo que no es extraño que hoy sea un ingrediente recurrente en el arte. Resulta tan importante, que en estos momentos se imparten cursos de reciclaje de basura con fines artísticos, se desarrollan ponencias en torno a los desperdicios e inclusive la revista de arte *Poliester* le dedicó uno de sus números completos²⁸. Y no es para menos, si nos fijamos, el mexicano acumula en torno suyo lo que para muchos extranjeros es considerado basura. Desechos como papel periódico, madera usada, aparatos inservibles, ropa o muebles maltratados llegan a manos de pepenadores que se encargan de redistribuirlos, obteniendo con ello un beneficio económico (incluso hubo un caso muy sonado en los medios de comunicación hace tiempo aquí en México). En las calles podemos encontrar una gran cantidad de cosas que pueden ser transformadas por las manos de un artista, convirtiéndolas en verdaderas obras de arte.

A diferencia de los materiales tradicionales utilizados en el arte (pigmentos, aglutinantes, soportes de todas clases) que se adaptan a todo tipo de representación sin modificar en gran medida el fondo de la obra, los desechos provocan una percepción condicionada de la obra; no son naturales, su selección y existencia es en sí una declaración estética. La manera en que cada artista incorpora desechos crea un lenguaje artístico y determina el modo y grado de la estetización del material que ya cuenta con una carga cultural. Lo interesante del trabajo con desperdicios es su elocuencia para expresar tensiones sociales, con la marca del tiempo y la evidencia física del uso humano.

La artista Helen Escobedo ha empleado en varias ocasiones a la basura como tema y materia prima de instalaciones para llamar la atención de la gente sobre un problema social, en sus instalaciones "La muerte de la ciudad" (1990), presentada en una galería y "Negro basura, negro

²⁸ Revista trimestral "Poliester. Pintura y no pintura" *Arte y basura* Número 3, otoño 1992. México.



*Helen Escobedo: La muerte de la ciudad.
1990. Instalación Museo Rufino
Tamayo. México, D. f.*

mañana" (1991), realizada en uno de los andadores del bosque de Chapultepec. La repugnancia que produce la basura es la característica estética que da fuerza a las obras. "La muerte de la ciudad" fue una reconstrucción de una escena familiar para los habitantes del D.F.; carros de basura repletos de bolsas de plástico con desechos domésticos. Un trabajo con una enorme riqueza descriptiva.²⁹

No sólo la basura ha generado controversia como recurso expresivo, existen elementos más "antiestéticos" como la sangre o los cadáveres de animales. Baste citar como ejemplo la instalación "Lavatio corporis" que el grupo Semefo montó en el museo Carrillo Gil de la ciudad de México. En ella, la muerte fue el tema a tratar; para ello se valieron de cadáveres de caballos y fetos de éstos, en los que el público no sólo involucró su vista, si lo deseaba también los podía tocar y lo quisiera o no su olfato fue el registro de nauseabundos olores (cosa poco común en el arte). La instalación se encontraba dentro de una alta cerca de madera en color negro, con pequeñas divisiones que invitaban al recorrido. Se encontraban disecciones de caballos contenidos en resina, caballos disecados sujetos con cadenas de metal y en el centro de la instalación el juego de la muerte: un doloroso carrusel de fierro negro montado con aterrantés potrillos disecados, que parecieran temer caer a un piso plagado de punzantes metales. La imagen resulta grotesca sobre todo si evocamos el típico carrusel infantil de las ferias. Lo que Semefo pretendió con esta instalación fue hacer de la muerte algo real y tangible, ampliando los límites de la experiencia artística hasta hacer coincidir lo estético con la experiencia humana, dejando de lado criterios morales o censuras en la producción artística.

José Manuel Springer señala que "el paralelismo entre hombre y animal provoca que los animales sean los primeros en cuestionar a los hombres y, al mismo tiempo, ofrecerle algunas respuestas. El primer tema de la pintura fue un animal. Probablemente, la primera materia pictórica fue sangre animal, por lo que es posible pensar que el primer sonido y la primera metáfora del lenguaje fuese también la de un animal, pues éstos le permitieron al hombre identificarse con él y, a la vez, diferenciarse."³⁰ Por lo anterior resulta comprensible que diversas facetas de la vida humana sean representadas perfectamente por medio de los animales.

²⁹ Ibidem

³⁰ Springer, José Manuel. "Entre lo animal y la muerte". Plástica punto de referencia. Reforma, México, D.F. 23 de julio de 1994.



*Semeño: Lavatio Corporis. Museo Carrillo Gil.
México. 1994. (con detalle).*

Muy relacionadas con la muerte las enfermedades han servido de inspiración a muchos artistas de hoy, por supuesto varios de ellos instaladores. Una clara muestra la constituye el SIDA. En su nombre se han realizado subastas de arte, exposiciones internacionales (que por cierto han elevado los niveles de información y conciencia), obras de arte e inclusive existen varias organizaciones a favor del SIDA, como la organización "SIDA Visual", la cual designó el primero de diciembre como el "Día sin arte" en un esfuerzo simbólico para llamar y mantener la atención sobre el problema del SIDA.³¹

Como es de esperarse, las creaciones con estos temas resultan un golpe a los sentidos. En muchas obras actuales, el grado de distorsión y reconfiguración de rostros y cuerpos, especialmente del propio artista, parece ser la definición del arte actual.

El trabajador plástico tiene que involucrarse mucho más rigurosamente con su realidad y operar directamente sobre ella, sin que necesariamente elabore objetos decorativos o simple mercancía. El artista contemporáneo se caracteriza por hacer patente la existencia de fenómenos no precisamente bellos: la guerra, querer, un trozo de materia, aire, smog ...

“ Los ideales de belleza cambian con la historia, la cultura y clase social. El hecho de considerar unas bellezas superiores a otras obedece a razones políticas, ideológicas, de consumo, etc. La belleza descansa sobre la excepcionalidad o rareza y excede la vida diaria. Muchos analistas consideran a las artes como el mejor exponente de la belleza. Teóricamente, es posible que lo sean de acuerdo con los ideales y conceptos occidentales, actualmente en discusión. Pero no así en nuestros países, en los que las artes son completamente extrañas, e incluso adversas a los intereses de las mayorías demográficas. La germinación de la cultura estética empieza en el individuo, con el aprendizaje sensorial y con la realidad circundante que le imprime a su sensibilidad huellas profundas. La modelación de la cultura estética es ecológica, más que de enseñanzas verbales. Desde luego, el individuo adquiere nociones de arte durante el aprendizaje del idioma, dentro del cual existe un espacio intelectual que varía de acuerdo a la cultura del núcleo circundante. El juicio estético es subjetivo, y no se encuentra en forma repetida en cada persona.”³²

³¹ Poliester. *Pintura y No Pintura*. Revista Trimestral. No. 9. Verano de 1994. México

³² Bustamante, Maris, Op. cit.

El arte del siglo XX es una pugna frente al pasado, no sólo se ha superado la belleza ideal como la divina proporción; también el sentido renacentista del espacio se ha visto alterado. Quizá la conceptualización fundamental del arte contemporáneo sea la introducción del tiempo, cuando la definición de las artes visuales sólo comprendía el espacio. El tiempo se manifiesta en la afirmación cubista de un espacio que expresa la tesis de la relatividad, en el dinamismo de los planos repetidos de los futuristas y en el ritmo del arte cinético. Sin embargo, una de las manifestaciones más concretas de la introducción del tiempo en las artes, es el llamado arte efímero que comprende desde el happening, el performance, instalaciones con materiales perecederos como el hielo o la basura, hasta cierto tipo de Arte Ecológico y Conceptual.

Lo efímero incorpora las manifestaciones gestuales, los materiales frágiles, el juego de artistas y público, etc. Todas estas manifestaciones tienen dos funciones primordiales que no siempre van unidas: involucrar al público y producir un tipo de obra que por sus características no pueda ser consumida. El arte efímero implica una proposición que contradice los modos tradicionales de la producción artística y la relación de éste con el público. En primer término no se trata de productos no acabados, puesto que en diversas formas la obra es completada por el espectador, es decir, estamos frente a una obra abierta cuyo sentir es hacer del contemplador un participante. Es un arte que responde absolutamente a un momento concreto y que con ese momento desaparece. Se rompe con el arte tradicional para dar lugar a alternativas perecederas en la materia, no en la memoria. Del trabajo efímero sólo quedan registros, documentos, videograbaciones y el recuerdo. Es un arte para la memoria, de cada una de las personas en que recae.

Naturalmente, no siempre es el artista el único responsable de esta fugacidad y falta de presencia física en sus obras. Es el mercado, las instituciones y en definitiva la situación económica y, por supuesto, cultural, la que decide en la mayoría de las ocasiones, que lo que son proyectos para realizarse se quede sólo en proyectos. Aunque tal vez esto sea no sólo mejor, sino exactamente lo justo, ya que, posiblemente si estos proyectos se realizaran tendrían un cuerpo real, perderían parte de su encanto, de su real importancia de esencia.

Otras ocasiones se trata de actuaciones, como por ejemplo, la que realizó Marina Abramovic en Madrid, España, y que tituló "Biography". Nada queda

de ella, algunas fotos, y desde luego el recuerdo. Ya forma parte de la biografía de los pocos que asistieron a su actuación. ¿Por qué no había mucha gente? tal vez se trata de espectáculos privados, pero también puede ser que este tipo de arte cuente desde su origen con el peor de los compañeros: la subvaloración del propio artista, que tal vez cree que sólo puede interesar a unos pocos.

En una ocasión Juan Hidalgo (artista español) decía en una de estas actuaciones para los amigos que, a pesar de estar premiado con la Medalla de Oro de las Bellas Artes (el máximo galardón en España para un artista), su obra no era conocida por la mayoría de aquellos que le admiraban. "Alguien dijo que era por falta de interés, otros por falta de comercialización; él simplemente dijo que era porque su arte elige a aquellas personas que quiere que sean sus receptores y nunca al revés. En fin, sea como sea, ese arte extraño, incorpóreo, que se nos escapa por entre los dedos, ese arte que tan pocos conocen y que tan pocos han visto personalmente, esta hecho del aire de la época, aunque se trate de un aire contaminado".³³

El arte contemporáneo en su creación rompe con muchos mitos³⁴, y aunque pareciera que hoy día todo se vale, no por ello todas las propuestas artísticas alcanzan un verdadero valor. Muchas veces el medio no alcanza el nivel del mensaje. Si en la obra no hay arte se anula el mensaje no importando que tan importante sea éste. Por el contrario, el verdadero arte invita al espectador a rehacer sus ideas y romper sus prejuicios.

³³ Lápiz. revista internacional de arte. Año X No. 92 marzo - abril 1992. Madrid, España.

³⁴ Permanencia en el tiempo, belleza ideal, materiales cotidianos, exposición más allá de galerías, etc.



Carlos Aguirre: Los olvidados 1991.

(guantes usados).

La instalación como recurso expresivo

El arte es inherente al ser humano. No se puede concebir el mundo sin él. Entre otras necesidades que dan vida al arte, sin duda, la comunicativa es la más importante. Desde siempre el hombre ha buscado comunicarse, de esta imperancia ha surgido como una de sus vertientes el arte; solución comunicativa no habitual, por lo mismo entendida por pocos.

La expresión es un fenómeno cuya finalidad es revelar un significado. En la expresión artística la significación es más completa, más plena que la habitual. De ahí se puede decir que una primera característica de la experiencia artística es cualitativa ya que se trata de una expresión selecta frente a la expresión vulgar. El artista es un hombre que se sabe expresar mejor que el hombre común. Un buen número de obras de arte expresan hechos y objetos de la vida común que pueden también ser comunicados por medios no artísticos; aunque su mérito mayor es la transmisión de estados de ánimo que muy difícilmente pueden identificarse con los que corresponden a la vida ordinaria.

El arte es un lenguaje de formas específicas derivado de las formas naturales de la expresión humana, para hacerlas servir a otros fines que cambian su sentido expresivo. Dentro del mismo arte existe un lenguaje poético, un lenguaje musical, un lenguaje pictórico, etc. El artista procura expresar sus intuiciones no en una forma genérica, sino al contrario, en una que refleje su personalidad original. No obstante de que dispone sólo de cierto lenguaje artístico ya hecho, debe buscar la manera de obtener con él una expresión original. La expresión artística no puede ser automática. Todo artista tiene que seleccionar y elaborar su propio material discursivo, por más que encuentre elementos ya formados. La instalación, por ejemplo, se compone de varios elementos que por sí solos ya tienen una significación pero que al juntarlos, gracias a la abstracción y a la contemplación, adquieren una nueva. El lenguaje artístico reobra sobre el individuo y le impone la necesidad de concebir sus ideas dentro de las formas preestablecidas; encontrando sentidos nuevos en viejos mensajes. Tal vez esa sea la característica más viva de la filosofía del arte. La concepción comunicativa del arte, el continuo intento de extender lo

artístico a la actividad discursiva, sin limitarlo al momento intuitivo ni reservarlo para la actividad creadora y difusora del todo que habla en nosotros y en el cual hemos de sumergirnos en el momento de la lectura artística.

Mas, ¿qué es ese todo que espera emerger de nosotros? ¿cómo lo escucharemos? Existe una intención del artista en sus expresiones propias que distinguen en general la expresión artística de la que no lo es. Por medio de la actitud artística, emergen aspectos del espíritu que permanecen inactivos o en un estado de represión en la vida cotidiana.³⁵ El espíritu creador del artista los deja en libertad para que se exterioricen bajo ciertas directivas formando un objeto material, extraído de la conexión de la realidad y de las relaciones de su voluntad e interés; mas el resultado no siempre es una obra artística. Este resultado, al nacer de la necesidad del artista por comunicarse con los demás, es creado (por el verdadero artista) para el espectador que no es artista profesional, pero que tiene el gusto por el arte y la capacidad para comprenderlo. Es el público el verdadero depositario del arte, el que se encarga de hacerlo vivir. No estoy de acuerdo con algunos "artistas" que dicen crear para ellos mismos, despreocupándose por completo del público. En una ocasión una instaladora me comentó que sus creaciones no tenían un fin determinado, mucho menos un mensaje y que si la gente quería entenderlas que investigaran; puede que en efecto sus obras no tenían un fin cuando fueron concebidas, pero al momento de su composición una verdadera obra adquiere vida propia e impone ciertas líneas a seguir que darán forma a una razón. Es cierto que el público por lo general evoluciona en sus gustos más lentamente que los artistas, pues aún los espectadores más inteligentes y avisados están propensos a sufrir las sugerencias colectivas. No obstante cuando una obra vale realmente, y no me refiero económicamente, debe producir alguna emoción en el espectador sin la necesidad de una previa investigación. La obra debe hablar por sí misma. No se puede concebir el arte sin un público que lo comprenda y lo aprecie, y es en este sentido un fenómeno social. El arte está condicionado por la posibilidad del diálogo, que es uno de los fundamentos esenciales de todo lenguaje humano. Si desde la creación, el artista no quiere decir nada, dudo mucho que su obra evoque en el receptor algo que no sea indiferencia. En ese sentido, el arte-instalación es un género muy peligroso, la mayoría de los artistas

³⁵ La Imaginación y el sentimiento están reprimidos en casi todos los sujetos a causa de las perturbaciones que estas actividades se supone que ocasionan a la vida normal (son incompatibles con ésta).

desperdician el potencial comunicativo que ofrece la instalación, ya que exige del público una interacción más allá de una pasiva recepción. Si la instalación es portadora de un mensaje con elementos accesibles al público, éste podrá recibirlo, complementarlo y enriquecerlo.

No sólo el individuo que posee ciertas disposiciones originales cultivadas mediante la experiencia y el estudio disciplinado, puede llegar a ser un verdadero espectador del arte. Todos tenemos la posibilidad de disfrutarlo aunque, la comprensión de éste no puede reducirse a la mera recepción pasiva de las impresiones estéticas. En cada obra particular el sentido estético no se ofrece al descubierto, sino que casi siempre se oculta y se reviste de misterio. El espectador debe interpretar y a veces descifrar ese sentido oculto de la obra de arte, lo que desde luego, le exige desarrollar un esfuerzo de comprensión. No es posible entregarse a la contemplación si el sujeto no posee un poder de abstracción que le permita aunque sea momentáneamente despreocuparse de los intereses de la vida. El acto de la comprensión estética exige una participación activa del espectador en el objeto externo que le envía sus impresiones. Dicha acción receptiva será realizada con mayor eficacia a medida que el espectador posea mayores conocimientos estéticos; para el espectador entendido aparece tras de la forma sensible un significado ideal que constituye el valor³⁶ artístico de la obra; aunque su valor no sea lógico como para tratar de aprehenderlo racionalmente y determinar su esencia conceptual.

Para el ojo pictóricamente educado, un cuadro es otro objeto que para el no educado. Mientras el ojo está menos educado, la imagen visual que obtiene de la realidad es más desordenada. La superioridad del artista consiste precisamente en la capacidad de imponer por medio de su percepción visual, un orden en la imagen de las cosas reales. El modo de sentir las líneas, los colores, la luz, los planos, los volúmenes o el espacio corresponde a ciertas formas a priori de la percepción visual, dentro de las cuales se ordenan las impresiones objetivas. La expresión de sentido de la forma es lo que se ha llamado el estilo artístico, el cual puede ser individual o colectivo, de una escuela, de un país, una época, etc.

³⁶ Los valores estéticos son valores que se realizan en la esfera de lo ideal. Para el espectador ni siquiera existe la exigencia de realizarlos, sino solamente la de ser reconocidos por medio de la intuición estética.

El instalador plástico, encuentra sentidos diferentes en objetos comunes, los sustrae de su contexto habitual para incrustarlos en otro, además con frecuencia los deforma previamente para disminuir la impresión de la realidad hasta no dejar más que un rasgo característico que nos permita evocarla. La deformación es necesaria para cambiar el sentido de la imagen de mera representación gráfica, en una metáfora. El artista puede alterar los trazos reales, siempre y cuando le adhiera a las formas un nuevo significado para indicar que no alude a tal objeto, sino a cierto sentimiento que va unido a éste; cumpliendo así el fin del arte de crear algo nuevo. No por ello olvidemos que el arte no puede ser de un irrealismo absoluto. Lo real es sinónimo de lo viviente y un arte enteramente fantástico, sin formas verdaderas carecería de interés. Casi no hay un espectador que no tienda a buscar el aspecto de la realidad a que alude cada obra de arte, para entender su significado. El arte representa a la realidad en imágenes concretas y sensibles, seres reales o bien imaginarios pero que el hombre ha incorporado a su mundo. De ahí que el arte se halle en el cruce de dos tendencias opuestas que lo ponen en conflicto: si persigue a la realidad como a su sombra sufre un rebajamiento; si se hace enteramente inverosímil pierde su vitalidad.

El arte al constituirse dentro de la cultura como una esfera autónoma con fines y valores propios, está provista de aberturas por las que circula ampliamente hacia los otros dominios de la cultura y de la vida. De ellas extrae elementos de los que se nutre para posteriormente devolverlos transformados y cargados de comunicación. El arte más que una actitud teórica o contemplativa es una actividad expresiva y productora del espíritu. Lo que se produce es la obra de arte que al ser contemplada por el auditorio tiende a provocar los mismos procesos que la originaron.

El artista permite acceder al público al ilimitado juego de representaciones de la imaginación, revelándole aspectos desconocidos de la vida y de sí mismo. Gracias al arte el hombre consigue rebasar el ámbito de su mera existencia material.

"El arte es el velo de la malla que se tiende sobre la realidad para convertirla en ilusión, pero sin hacer perder la conciencia de esa realidad".³⁷

Al comprender una obra artística no sólo nos conocemos mejor sino que además, como diría Umberto Eco, poseemos la persona del creador hecha objeto físico. La conjunción de dos personalidades concretas: el creador y el intérprete, permite infinidad de interpretaciones posibles. Para Luigi Pareyson³⁸ "no existe una interpretación definitiva ni exclusiva, pero tampoco existe una interpretación provisional o aproximativa". La persona al apropiarse de la obra llega a ser a un mismo tiempo la obra y su modo de ver la obra. ¡Realmente es especial el fenómeno de la comunicación en el organismo artístico!

Ya he dicho que el arte puede comunicar todo tipo de temas, pero no únicamente eso, también las constantes de una época y el ambiente en que el artista se envuelve se ven reflejados; llevando con ellos presentes los modos de pensar, vivir y sentir de toda una generación. Constituyéndose como imagen testimonio de una personalidad productora y de un ambiente histórico originario.

Cada obra de arte representa un fenómeno particular de comunicación, en el cual una determinada experiencia histórico-social adquiere, a través de la mediación determinante y personalizante de un conformador, un determinado relieve que alcanza una condición de armonía la cual la hace insustituible e intraducible, pero, en vez de aislarla, la ofrece como abierta manifestación de la experiencia. Sin embargo, ¿cómo y por qué la obra comunica algo y con qué intensidad?

La Multiplicidad de signos de una obra la constituyen en un hecho comunicativo que exige ser interpretado y, por consiguiente, integrado, completado por una aportación personal del consumidor. Para ello se requiere de una serie de operaciones distintas y complementarias, cada una de las cuales representa un determinado nivel de aprovechamiento (desde la pura

³⁷ Ramos, Samuel. *Filosofía de la vida artística*. Colección Austral Mexicana. 13a. Edición, 1994 México. p.135.

³⁸ Pareyson, Luigi. *Estética-teoría della formativa*. Bologna 2a. Edición p. 82.

degustación hasta la más elaborada valoración crítica): Umberto Eco³⁹ nos señala tres niveles:

- 1) Observar la cosa en lo que es específico, es decir, como objeto producido por un hombre que ha dejado en ella ese sello evidente que es la manera en que la ha producido.
- 2) Tratar de no resolver la observación a forma de apreciación inexpressada (un sonido confuso a un juicio demasiado subjetivo, como por ejemplo, me gusta) o en términos excesivamente vagos o polivalentes (¡qué bonito!), sino más bien explicar en términos comunicativos la impresión personal al respecto.
- 3) Ver si esta impresión personal se encuentra correctamente comunicada y corresponde al objeto, identificar elementos que puedan justificar su relación con los demás y permitan suponer que el autor trataba efectivamente de suscitar en todos una impresión .

Naturalmente uno como espectador común no necesita, para poder disfrutar el arte, hacer todo un juicio valorativo. Podemos guiarnos con nuestra pura percepción y también auxiliarnos de los comentarios de personas especializadas en la materia como son los críticos de arte. Todo el mundo al poner libremente en juego su gusto personal, reconoce ciertos juicios formulados por otros como estéticamente superiores y críticamente más exactos, cada uno de nosotros tiene sus propios críticos. Cada uno considera que algunas de las ideas de otra persona sobre el arte coinciden con las propias. Existen por lo tanto cristalizaciones del gusto bastante semejantes y esto permite una tipología. La primera impresión que recibe un espectador que ignora las opiniones de la crítica, pero que tiene sensibilidad y buen gusto innato, suele ser justa y suficiente para su satisfacción personal; pero en una segunda impresión después de leer todo lo que la crítica puede enseñarle sobre la obra misma, advertirá que su comprensión se afina, se enriquecen sus impresiones e intensifican sus emociones estéticas. Por todo ello se comprenderá que la vida artística de una sociedad o un país sería incompleta sin la crítica, pues carecería del órgano necesario para dotarla de una conciencia de sí misma y tener el conocimiento de sus características propias que es en definitiva la norma para saber qué cosas pueden desvirtuarla y qué valores pueden perfeccionarla y engrandecerla.

³⁹ Eco, Umberto. *La definición del arte*. Editorial Roca, 1991, México.

Dejemos al crítico y la sociedad y volvamos a la obra. Frente a una obra de arte lo que importa es ante todo su proceso de interpretación, importa una comprensión crítica, no un juicio de valor expresado en términos ambiguos o simplistas. Aunque sí subjetivos y muy variados. No olvidemos que el arte es concebido fundamentalmente como diálogo entre personas concretas, que pueden incluso comunicar y dar forma en la materia a goces inefables, pero siempre en su estructura comunicativa. "Si bello fuera el resultado de una rigurosa perceptiva, entonces el lenguaje del crítico tendría la exactitud de un razonamiento matemático: "la relación entre estas dos líneas del cuadro se expresan por la ecuación x".⁴⁰

Existe un lenguaje "artístico". Términos y definiciones que la crítica ha elaborado para determinar los rasgos comunes a varios fenómenos cualitativos: gracioso, sublime, barroco, etc., son nociones homogeneizantes. Un esquematismo que alude y nos conecta con una vivencia lejana, acercándonosla en la medida de lo posible por "otro lenguaje": el escrito. El lenguaje con palabras nos permite conocer la cosa a través del ánima enunciativa. "Lo estético no nos devuelve los objetos, nos devuelve los nombres".⁴¹

Con gran acierto señala Eco: "El lenguaje trata por aproximación de introducirse en el seno de la cosa y darnos el equivalente de una experiencia interpretativa concreta, en el seno de una observación en la que participe toda nuestra sensibilidad, en la que desde un principio se nos oriente a "sentir" la cosa, a comprenderla, a analizarla, para comprobar si, también a nuestro juicio, el nombre propuesto resulta el resumen más conveniente para cifrar nuestra experiencia interpretativa."

Toda imagen estética está superada por las imágenes posibles que suscita, que abre. Sin embargo, todas las interpretaciones posibles deben estar ancladas en el objeto. No servir como inspiración y despegar concepciones que nada tengan que ver con la obra. El hilo conductor, siempre presente, será el objeto artístico.

⁴⁰ Ibidem

⁴¹ Ibidem

Un distintivo del arte contemporáneo es el despertar de la conciencia en el receptor, quien ha de realizar un proceso de desmontaje analítico de las partes que componen una instalación, sin que por ello se pierda la unidad del mensaje. Nunca antes el arte había sido tan racional como en el presente. Es difícil pensar el arte con objetivos, mas bien se construye con la intuición, pero no por ello se elimina el mensaje, ya que cada acción del hombre tiene un significado, sea éste consciente o inconsciente. Para entenderlo debemos remitirnos a elementos comunes que conformarán un código⁴² necesario para la comunicación. Para ello se requiere cada vez más una apertura de la sensibilidad, que el público se apreste a recibir la obra libre de prejuicios; ya no existe un camino unívoco para interpretar las obras, éste se ha sustituido por múltiples y variados mensajes, tantos como espectadores y experiencias los acompañen. Un sólo espectador puede darle diversos significados dependiendo del espacio-temporal en que se encuentre, el bagaje cultural que posea y la disposición anímica.

Ésta es la forma de ver la obra del siglo XX. La única que existe para entender o apreciar una instalación. La clara conciencia de crear obras para ser completadas por el espectador con infinidad de significados, es más fuerte cada vez. La sensibilidad normal se ve afectada a fin de incrementarse su capacidad receptora y una evolución de la lógica. Se abren los parámetros de belleza y comprensión, lo ilógico cobra sentido y lo claro se vuelve absurdo. No sólo a nivel artístico ubicamos la progresiva tendencia a la apertura de la conciencia; los hechos cotidianos cada vez se conforman más de sucesos impensables en el pasado. La ciencia nos marca un ritmo imposible de seguir, invalidando nuestra capacidad de asombro. Pertenecemos a la generación de la tecnología y el progreso, pero no nos volvamos ciegos a lo que aún no entendemos, no hay nada menos científico que ignorar tales misterios. El arte no ha hecho nada más que respetar el ritmo que la ciencia ha dado a nuestro modo de ser en el mundo; y para ello su andar es más adelantado que el de su público, le es imposible esperar que se acostumbre a una solución para proponerle otra, porque en realidad se trata de habituar a un público a no adquirir hábitos, a no descansar nunca en un modelo adquirido. Vivimos una ruptura de esquemas perceptivos: Si los hábitos perceptivos nos impulsan a gozar de una forma siempre que se presente como algo perfecto y concluso,

⁴² El código es un fenómeno cultural y social que permite se vuelva explícito, por medio de símbolos previamente establecidos, es decir una memoria construida artificialmente.

entonces habrá que inventar formas que no permitan nunca reposar la atención, que parezcan en todo momento distintas a sí mismas.

Lo anterior representa un verdadero reto. Antes que poder adaptarse a los cambios, al espectador le resulta más fácil gozar sólo de aquellos estímulos que satisfacen su sentido de las probabilidades formales, aquéllas de sobra conocidas (de modo que sólo aprecia melodías iguales a las que ya ha oído, líneas y relaciones de las más obvias, historias de final generalmente feliz). "El arte contemporáneo debe procurar fórmulas que le permitan existir en el espectador. Para no terminar destruyéndose por su propia mano y poder alcanzar la plena liberación de las formas esenciales de artísticidad".⁴³

Dentro de esas "ayudas" para facilitarle al receptor el acceso a las obras, se trata de producir en la secuencia comunicativa un elemento de redundancia, para vencer la dispersión originada por el "rumor", en la transmisión de mensajes. Es decir, una serie de confirmaciones del significado, que no añaden nada a la información originaria, pero introducen orden y la sujetan a la memoria. Por ejemplo, en una instalación que aparentemente no tiene orden ni significado, en la que el caos y una vasta cantidad de objetos parecieran ser el motivo orquestante, podemos encontrar un objeto o un color con más presencia y sobre el cual girarán los otros; que nos estará recordando constantemente algo hasta fijarlo en nuestra mente para posteriormente darle un significado. Pero hay que tener cuidado, sobre todo en las instalaciones que recurren a la multiplicidad de elementos, porque existe en el receptor un límite máximo de información perceptible; más acá de este límite el receptor selecciona, en el inmenso océano de la información que tiene a su disposición, una serie de formas, más allá se sumerge en el desinterés.

En el momento de interpretar, no sólo nos enfrentamos a un lenguaje poco práctico como el arte, sino que además dentro de él mismo existen tratamientos diferentes para cada una de las artes. Luigi Chianni en "Arte y técnica del film" insiste en la diferencia sustancial entre un arte que utiliza palabras-conceptos y un arte que utiliza imágenes. Debemos pensar que en el primer caso (el de la literatura por ejemplo) el lector es provocado por

⁴³ Umberto Eco Obra citada.

un signo lingüístico recibido bajo forma sensible, pero consumido sólo a través de una operación más bien compleja aunque inmediata de exploración del "campo semántico" ligado a dicho signo, hasta que, sobre la base de los datos del contexto, el signo evoque la acepción apropiada; una suma de imágenes capaces de estimular emotivamente al receptor. Por el contrario, en el caso del estímulo a través de una imagen, el proceso es inverso y el primer estímulo procede del dato sensible sin racionalizar ni conceptualizar al recibirlo con toda la viveza emotiva que esto entraña.

Es difícil interpretar una obra plástica debido a que su código es menos estricto y mucho más ambiguo y subjetivo. Estamos acostumbrados a pensar en palabras y por lo mismo al querer interpretar las formas, los colores, relieves, materiales, etc., nos enfrentamos al doble problema de entender el mensaje y trasladarlo a palabras que nos lo plasmen en conceptos fácilmente identificables.

En el caso del arte-instalación la operación receptora es todavía más compleja, nos encontramos ante una serie de objetos e instrumentos reales sacados de su contexto original convertidos en escultura, en propuesta provocadora. Cada objeto lleva en sí una carga de significados, constituye casi un término del lenguaje con sus concretas referencias, como si se tratase de una palabra; aislemos el objeto, sustraigámoslo a su contexto habitual e insertémoslo en otro contexto: adquirirá un nuevo significado, se rodeará de referencias impensadas, dirá cosas que hasta entonces no había dicho. Se utilizan los significados originarios de los objetos utilizados y al mismo tiempo, se rechazan y se alteran estos significados originarios. Surge siempre un mundo nuevo, otro universo formal en que lo que se había recogido al azar ahora resulta necesario. Recordándonos que la realidad contemporánea, en sus formas más utilitarias, oculta reservas de emoción estética que nuestra mirada no había captado hasta ahora. La mirada recta hacia la antigua tradición pictórica se encuentra ahora cegada por la luz de la plástica contemporánea. Mas el arte-instalación no sólo es imagen, color, objetos encontrados ... En muchas ocasiones se compone también del movimiento de un video, de sonidos articulados a veces sí, a veces no, y con recurrencia se integra también con palabras; pero en estas obras, el término lenguaje no es arte. Las palabras son únicamente signos para indicar que hay arte, la dirección en la que se da éste y para preparar a

alguien para el arte. Aunque en ocasiones, dentro del arte conceptual, la documentación, incluso el catálogo, pueden llegar a constituir el contenido de la muestra.

Las instalaciones como otras manifestaciones artísticas actuales proponen al espectador un nuevo modo de ver el mundo, le piden que aprenda de nuevo a mirar, y no sólo una vez, ya que al ser tridimensional construye estructuras inmóviles que, vistas desde varias perceptivas resultan variables y cambiantes. Haciendo del acto de interpretar un ejercicio constante.

"Un artista actúa sobre el mundo sólo a través del modo de formar su propia obra; y cuando pone en tela de juicio un determinado sistema comunicativo, de hecho pone en tela de juicio una determinada visión del mundo. ¿Por qué la cuestiona? porque en realidad, la visión del mundo está ya de hecho cambiando en el ámbito de una cultura y el artista se da cuenta de que no puede asir un mundo de nuevo tipo con un sistema de relaciones formales que expresaba un mundo de otro tipo y que por consiguiente si se empeñara en seguir hablando en los viejos términos llevaría a cabo un discurso ambiguo y deshonesto".⁴⁴

Es en este momento que el arte se convierte en instrumento de protesta, en herramienta de ruptura, denuncia de crisis, canal al futuro, por lo que si bien le va será llamado "experimental" o aquel gastado término: "alternativo"⁴⁵. ¡Atención!, dije que el arte puede acercarnos al futuro, no obstante, el arte no es siempre un anticipo de la evolución de la cultura: a menudo se limita a dar una forma comunicable a intuiciones y premisas, que repito, la ciencia ha planteado ya por su propia cuenta. La estética no puede adelantar hipótesis acerca del futuro desarrollo del gusto y de la belleza y debe limitarse a mostrar las tendencias y determinar cómo los nuevos fenómenos se incorporan en un sentido más amplio, en el ámbito de las definiciones generales de la forma y del proceso formativo.

De nueva cuenta al mensaje. Fernando Curiel cuestiona en su libro *Mal de ojo* si "puede realmente la comunicación, así sea semiotizada, predicar con solvencia del arte?" y él mismo inmediatamente responde en forma categórica que sí:

⁴⁴ Umberto Eco. Obra citada.

⁴⁵ Arte Alternativo: cuestionamiento del arte tradicional.

"Si se trata de dar cuenta de cómo están contruidos sus objetos para crear un sentido, para manifestar efectos artísticos, para ser portadores de valores del gusto o mostrar cómo el mensaje artístico puede contener rasgos destinados a la propia interpretación. O cómo puede tratar el material lingüístico la manera de renovar los códigos existentes y producir innovaciones. O cómo en el mensaje existen caracteres portadores de valores artísticos."⁴⁶

"Semiotizada" ... puede ser la condición limitante o la varita mágica que nos permita acceder al lenguaje del arte.

¿Qué es la semiótica? (o semiología) Es la ciencia de los signos (el signo es la noción básica de toda ciencia del lenguaje). Citando a F. Saussure "La lengua es un sistema de signos que expresan ideas", así la semiótica "es una ciencia que nos enseñará en que consisten los signos, qué leyes los rigen." El lenguaje no sirve para denominar una realidad preexistente, sino para articularla, para conceptualizarla. Esta función de lo simbólico distingue al hombre de los animales, que sólo poseen sistemas de recepción y de acción. El lenguaje verbal no es el único que disfruta de este privilegio; lo comparte con una serie de otros sistemas, como son el mito, la religión, la ciencia, la historia, el arte. Cada una de estas formas informan al mundo sin reducirse a imitarlo. Mucho se ha manejado que la obra es un signo y el arte es el lenguaje. Por lo mismo:

"Las artes y la literatura atraen particularmente la atención de los primeros semiólogos. En un ensayo titulado 'El arte como hecho semiológico', Jan Mukarovsky, uno de los miembros del círculo lingüístico de Praga, declara que el estudio de las artes debe convertirse en una de las partes de la semiótica e intenta definir la especificidad del signo estético: es un signo autónomo, que adquiere importancia en sí mismo y no como mediador de significación. Pero junto a esta función estética, común a todas las artes, existe otra que poseen las artes "con tema" (Literatura, pintura, escultura) y que es la del lenguaje verbal: es la función comunicativa. "Toda obra de arte es un signo autónomo. Las obras de arte con "tema" tienen una segunda función semiológica, que es la comunicativa." Ch. Morris define el signo artístico a partir de una oposición basada en el icono. Existen dos clases principales de signos: los que son como aquello que denotan y los que no tienen propiedades comunes con lo denotado. Pueden llamarse signos icónicos y signos no icónicos. Los signos estéticos son habitualmente signos icónicos."⁴⁷

⁴⁶ Curiel, Fernando. *Mal de ojo*. U.N.A.M. 1989, México.

⁴⁷ *Ibidem*

Los estados de ánimo, ideas, sueños que originan las obras son subjetivos, intangibles, para dar testimonio de ellos es que permanecen las obras; no obstante, no pueden reducirse a su materialidad, porque sufren de una transformación completa en su aspecto y estructura interna cuando se cambian en tiempo y espacio. Según Fechner “cuando una cosa cualquiera nos produce agrado estético se debe a dos clases de elementos: por una parte, el elemento externo o todo lo que externamente nos ofrece la presencia de la cosa: línea, color, forma., etc. Este es el factor directo u objetivo de la impresión estética. El segundo factor, es lo interno, es decir, la serie de representaciones reproducidas, apoyadas en experimentaciones anteriores, que se fusionan en un todo con las impresiones provenientes de lo externo. Estas constituyen el factor asociativo del agrado estético y contienen la significación del objeto para nosotros.” Los elementos psíquicos subjetivos del sujeto receptor adquieren un carácter semiológico: el signo es una realidad sensible que se relaciona a otra realidad. Por esta razón el arte es capaz de caracterizar y representar una “época” determinada mejor que cualquier otro fenómeno social, mas no como reflejo pasivo y mucho menos limitándose a esta única función.

Todo componente de la obra de arte contiene un valor comunicativo específico independiente de la obra. Toda la estructura artística actúa como significado comunicativo y el tema de la obra desempeña simplemente el papel de un punto cristizador de este significado. No es posible separar la forma del contenido en una obra de arte, aunque pareciera que en algunas instalaciones no existe contenido, lo que pasa es que en ellas la forma es el contenido. Me viene a la memoria Marshall McLuhan: “El medio es el mensaje”. Las instalaciones tienen un contenido que corresponde a las ideas de su autor, de su tiempo, pero además tienen un contenido estético que se manifiesta a través de la forma, la forma sintetiza y expresa todos estos conceptos. En cuanto una obra de arte pierde su contenido ideológico puede seguir siendo valiosa por su contenido estético. El contenido no es sólo lo que se presenta, sino también como se presenta. “el arte genera la forma y sólo la forma convierte un producto en una obra de arte”.⁴⁸

No basta con preguntarnos qué quiso decir el artista, también hay que cuestionarnos ¿por qué quiso decir esto?; visto así la instalación puede llevarnos más allá de lo “bonito” o lo “feo” que pudiera ser a primera vista; a menudo las instalaciones se erigen como protesta a un problema del

⁴⁸ Bolaños, Raquel. *Material didáctico: Estética II*. CCH Naulcapan, UNAM. México.

momento. En fin, cualquiera que sea el significado que encontremos en una instalación o en cualquier obra siempre será mucho más que el mero tema. La forma del mensaje plástico no puede corresponder jamás a un significado preestablecido. El significado plástico es un llamamiento; un fenómeno en vías de construcción que alude al porvenir para darle forma.

La obra de arte jamás esta sujeta a un simple descifre, porque no es un mensaje cifrado. Le propone al receptor el replanteamiento de las condiciones de la misma recepción. Su técnica y su forma contribuyen a crear el contenido.

En una muestra de arte "alternativo", en el Poliforum Cultural Siqueiros, el fotógrafo Ricardo Zentella en una de las fotografías que exhibía, el pie de foto gritaba: "Favor de no entender". Zentella resume el punto clave que limita al ser humano ante la obra de arte: el afán de entender lo que muchas veces debemos sentir. En forma atinada dice Saúl Serrano: "Se nos pierde el mensaje mientras aprendemos a sentirlo y a verdaderamente asumirlo".

Ese maldito afán que tenemos de razonar todo lo que vemos, de explicarlo todo con palabras. ¿Por qué aferrarnos, como clavo ardiendo, a calificar lo incalificable?...

"La imposición adamítica de los nombres está tan lejos de ser mero juego y arbitrio, que llega a construir la confirmación de que el estado paradisiaco era aquél en que aún no había que luchar contra el valor comunicativo de las palabras".⁴⁹ La verdadera crisis del arte es la de su significación en las sociedades actuales. El mensaje está presente, el problema es que no lo queremos ver. Tenemos una gran desconfianza a los sentidos, le damos más crédito a las palabras o a la ciencia que a lo que nuestros ojos ven, nos cuesta pensar en imágenes... No se vale hacer menos al arte sólo porque no lo entendemos. Si hacemos un esfuerzo podemos acceder a él. Es cuestión de ejercitar nuestra percepción, de practicar diversos modos mentales: alucinatorios, lúdicos, poéticos.

⁴⁹ Walter, Benjamín. Origen del Drama Barroco Alemán.

Rompamos el mito del hombre común. "Con frecuencia el artista no es consciente de las fuerzas que imagina que controla, pero que lo dominan"⁵⁰.

"El arte constituye un modo de interiorizar la experiencia, permitiéndonos contemplar con asombro un pasado que no nos pertenece sino en cierta medida: todas las historias son, como decía Joyce, siempre 'lo mismo renovado'. Por tanto, no es sorprendente que los mejores libros sean viejos libros reescritos"⁵¹.

Tal vez el único mensaje que podemos encontrar en una obra (sea cual sea), es el de la propia experiencia. La expresión de la propia vida.

⁵⁰ José Luis Brea. *Nutopia*.

⁵¹ Guy Davenport. *El artista como crítico*. Texto inédito.

Foros de exposición

Normalmente el arte tiene lugares específicos de residencia. El arte-instalación por estar inscrito dentro de las artes plásticas debería lógicamente encontrar albergue en los museos y galerías. Esto sólo es cierto en mínima forma, en parte porque en México el número de museos de arte contemporáneo es reducido, y en parte porque el arte-instalación no se limita a estos recintos.

MUSEOS

El museo es un servicio cultural que aloja y contiene piezas artísticas heterogéneas y discursos innovadores de alto valor cultural, con el fin de preservarlos y accederlos al público. En este apartado sólo me ocuparé de los museos de arte contemporáneo y en forma más específica aún, de los museos y espacios en donde tiene cabida el arte-instalación.

En la ciudad de México algunos museos funcionan como bodegas fantasmas, puesto que la afluencia de público es casi nula. El espectador debe verse motivado a traspasar las paredes grises, que sugieren todo menos que guardan en su interior las sabias manifestaciones del color, la forma o el espacio. El caso del arte nos pone frente a la comprobación de que, aunque parezca más fácil mirar un cuadro que leer un libro, la galería no atrae más gente que una biblioteca. El arte se ha convertido hoy en un test de cultura: ni siquiera puede decirse que todo el que lee visita una exposición; ese es otro analfabetismo, aquel que colma su apetencia de lectura con el "Libro vaquero", satisface su necesidad de arte con los calendarios o "cromos" de paisajes, perros y flores que adoman corredores y cocinas de las casas, o los desnudos de mujer que se exhiben en talleres mecánicos.

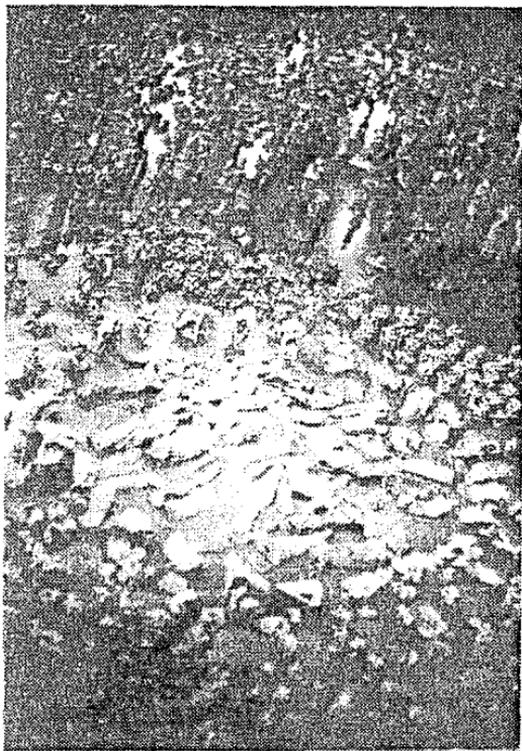
En 1966 el Consejo Internacional de museos realizó una encuesta entre 500 personas de Toronto, probando que el museo ha fracasado como intermediario entre el artista moderno y el público: obligados a elegir entre 220 reproducciones de pintura contemporánea (entre las cuales se colocaron algunas pinturas de referencia ejecutadas en los siglos XVIII y XIX) la mayoría absoluta de los entrevistados prefirieron "El Angelus de Millet",

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

pintado en 1859, que decían haber “visto antes”. Si los organizadores de la encuesta comprobaron, desolados, que entre la innovación artística y su aceptación general por el público existe una distancia de por lo menos 50 años, ¿cuanto tiempo transcurrirá en nuestro país para que se acepten las corrientes actuales? ¿llegarán a aceptarse?

Conscientes de esta dificultad los encargados de museos han buscado fórmulas para atacar el problema. Con el paso del tiempo se han producido dos cambios esenciales en el campo de los museos de arte contemporáneo: ha evolucionado la idea de museo -ahora el museo sigue un programa de mucha mayor complejidad y es entendido como un centro activo- y han cambiado radicalmente las características de la obra de arte del siglo XX con respecto a los cuadros convencionales de la pintura decimonónica. Por lo tanto, en la actualidad, existe tanto el problema de remodelar estas pinacotecas de tamaño medio como la necesidad de crear nuevos museos de arte contemporáneo.

Si el cambio aportado por las vanguardias de principios de siglo fue trascendental, sólo una pequeña parte de las obras de arte- las de dadaístas, surrealistas, constructivistas, futuristas, etc.- rompió la relación entre pintura y espacio. La mayoría de las obras seguía dentro de los cánones convencionales de un cuadro. Los cambios más radicales se han producido con las vanguardias de las últimas décadas. Su tamaño forma y característica han exigido la transformación del espacio expositivo. Arte pop, body-art, land-art, performances, instalaciones y otras muchas modalidades de arte interactivo o efímero han ido definiendo unas propias leyes de ubicación en un museo. En muchos casos se necesitan espacios configurados especialmente para una instalación concreta; en otros, el peso y el tamaño de las obras exige a los edificios una serie de infraestructuras especiales; casi siempre se necesitan espacios de un sofisticado soporte tecnológico. En definitiva los espacios dedicados a alojar obras de arte contemporáneo deben poseer una serie de cualidades de flexibilidad, versatilidad y alto nivel tecnológico que los define. La imposibilidad de establecer colecciones cerradas obliga a pensar en edificios adaptables, con cierta capacidad de crecimiento. La enorme diversidad de tamaños y características de las obras de arte -desde obras minúsculas y concentradas hasta obras gigantes y diseminadas- exige un espacio capaz de facilitar tanto la definición de pequeños ámbitos como la liberación de grandes volúmenes.



*Rene Derouin: fragmento de la instalación
"Migraciones" 1990 - 1992. Museo
Rufino Tamayo. México, D. f.*

Dentro de los museos de arte contemporáneo que podemos encontrar en el Distrito Federal, a mi parecer uno de los más eficientes es el Carrillo Gil. Este museo se formó a partir de una selección de obras de arte armadas a partir de ideas y propósitos definidos: la historia del arte no se entiende sin las colecciones, pues los objetos no se conservan por casualidad, sino que se reúnen por la voluntad de los hombres.

Desde su fundación en 1974 el Museo Carrillo Gil quedó incorporado al circuito de Museos del Instituto Nacional de Bellas Artes. En la actualidad cumple un doble propósito:

1o., es el depositario de la colección Carrillo Gil y como tal la expone en sus salas, ya sea en la exhibición permanente de las piezas más destacadas o bien, organizando muestras particulares o temáticas del resto de sus acervos. Para esta exposición permanente se han destinado dos de los cuatro niveles del museo, el 1o. y el 2o. pisos, dedicando a Orozco un piso entero debido a la amplitud y calidad de la selección que atesoró Carrillo Gil de ese pintor.

En 2o. lugar, el museo monta exposiciones temporales de arte contemporáneo mexicano y arte internacional. La línea de trabajo del museo es exhibir la obra de arte de vanguardia del presente, además de ser un espacio para los jóvenes artistas de nuestro país. Para ello cuenta con dos salas de exhibición: la planta baja y el tercer nivel. Así el museo también es un centro difusor de cuanto se realiza dentro de las artes plásticas en nuestros días, y promueve la valoración de tendencias de vanguardia del arte mexicano y mundial.

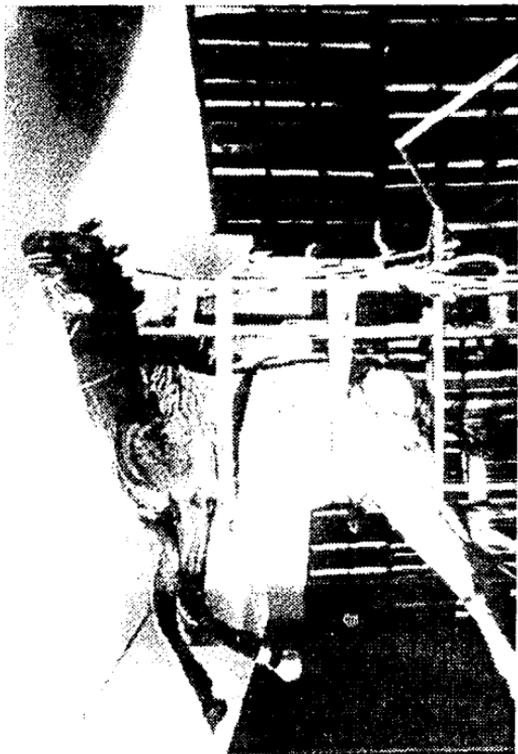
Dentro de los servicios que ofrece el museo se encuentran los videocatálogos. En estos trabajos se muestra la memoria de exposiciones de Ehrenberg, Toledo, Quiñones y Gerzo, entre otros artistas. Para hacer los videocatálogos se escogen exposiciones que tienen una mejor presentación en video que en un catálogo impreso, por ejemplo, instalaciones, performance, etc.. Los videos tienen una duración aproximada de 20 minutos, y en ellos se muestran, aparte de una entrevista con el artista en turno, imágenes de todas las obras expuestas y de su proceso de creación. Todas estas producciones

forman parte de la videoteca del museo y pueden ser consultadas por el público en general.⁵²

Es preciso tener en cuenta que en muchos casos, cuando se plantean estos museos de arte contemporáneo, se desconoce con exactitud cuáles serán las obras que van a instalarse. En muchos casos puede recurrirse a la reutilización de grandes estructuras tales como palacios, como es el caso del Museo del Chopo, el cual este año cumple veinte años de existencia como espacio alternativo universitario. Para celebrar este hecho el museo ha programado una serie de exposiciones y eventos que vinculen la primera función del museo como espacio para exhibir muestras industriales. A principios de siglo, el Palacio de Cristal (hoy museo del Chopo) fue comprado por un empresario mexicano (Sr. Landeros y Cos) para exponer productos industriales. Realizar este tipo de muestras representaba la aspiración de todas las naciones de principios de siglo normadas por la idea de progreso y modernidad. Había surgido en el mundo la necesidad de comunicar los avances tecnológicos e industriales.

Dentro de las actividades programadas en el museo para conmemorar este evento tenemos la instalación de Humberto del Olmo: "El templo de la Industria". Su pieza es fundamentalmente un homenaje al edificio del museo, testimonio arquitectónico de esta era industrial. Del Olmo ha transformado la atmósfera del espacio en la de un templo, a través de la alteración de la luz y de la instalación de micas en los vitrales del Museo idea que recuerda la construcción de formas y figuras en los vitrales de las catedrales góticas. La utilización de óxido en las láminas nos remite también a un contexto totalmente industrial. En el centro ubicamos una enorme tuerca realizada mediante la instalación de clavos y tuercas que formaban parte del edificio.

⁵² Garda, Carlos. *Presenta el Carrillo Gil sus videocatálogos*. Reforma, México, D.F. 20 de julio de 1994.



**Semefo: Lavatio Corporis. Fragmento
de la instalación montada en el Museo
Carrillo Gil de la cd. de México.**

Otros espacios comúnmente reutilizados para el arte pueden ser antiguas fábricas, talleres, almacenes, mercados, hospitales, aduanas, templos, tal es el caso del ex-templo de Santa Teresa La Antigua, hoy: X' TERESA Arte Alternativo, ubicado en el centro histórico de la ciudad de México. El edificio es uno de los monumentos coloniales más importantes del patrimonio arquitectónico del país y una magnífica muestra del arte barroco que floreció en la Nueva España del siglo XVII.

X'Teresa es una organización no lucrativa fundada por artistas que se interesan en promover y exhibir arte alternativo, experimental, conceptual, performance e instalación.

Los objetivos de X'Teresa son:

- Explorar y redefinir conceptos múltiples del arte actual por medio de debates de distintas corrientes del pensamiento y estilos artísticos.

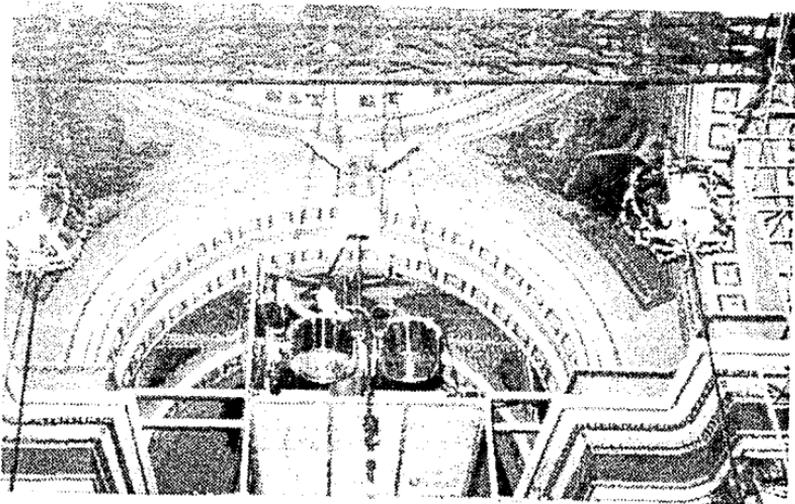
- Propiciar las diferentes manifestaciones artísticas alternativas, interdisciplinarias y de experimentación: video, cine, performance, instalación, arte multimedia y conceptual, en conexión con las diferentes áreas: danza, música, literatura, artes plásticas, etc.

- Apoyar a grupos tanto como a individuos en una confrontación nacional, a través de exposiciones multirregionales que permitan el conocimiento de las propuestas plásticas de artistas de los diferentes estados de la república.

- Establecer convenios de intercambios de artistas y exposiciones con espacios alternativos de países interesados en el arte con características similares a las del centro.

- Introducir al público a nuevas formas de creación.

La adecuación arquitectónica a la que se ha sometido el inmueble hace posible proyectos más atrevidos, más complejos con lo que se posibilita la experimentación sin que el edificio sea dañado. El arquitecto Luis Vicente Flores Suárez, director del proyecto de remodelación, manifestó que, entre las necesidades de un espacio flexible para el "arte alternativo", en contra de lo rígido y lo masivo del espacio existente, se decidió crear una serie de



**Comfort Control: Esplendor de la verdad.
1994. Dentro de Alternativas México
Phoenix. Museo X'Teresa. Arte
Alternativo. Ciudad de México.**

plataformas desmontables dentro del edificio en distintos niveles, además de mamparas móviles para la iluminación. "Aquí lo que debe protagonizar es lo que hagan los artistas, no tanto el edificio, así que se trata de algo muy neutro, por eso está pintado de un sólo color".⁵³

Estos museos tienden a ser espacios interactivos, que se basan en la intervención y manipulación del público centrados en una misión experimental. La arquitectura del lugar es la museografía, el espacio debe ceder y renunciar al protagonismo; ya no son las piezas que se alojan, sino las instalaciones que complementan el espacio apropiándose.

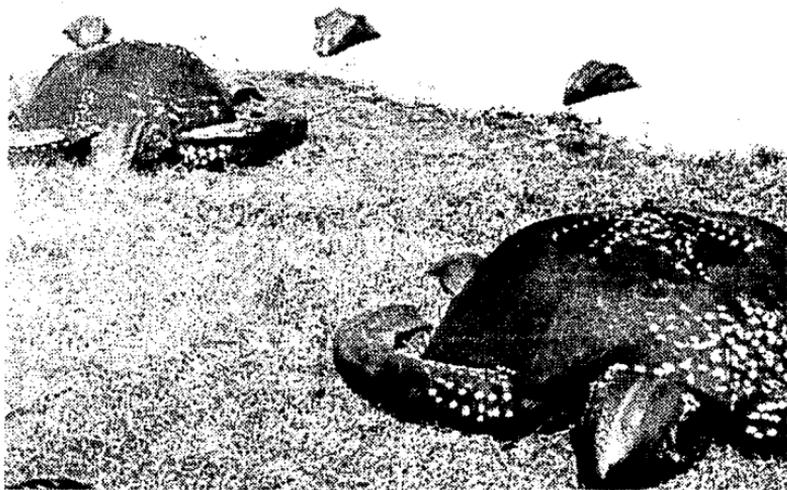
GALERÍAS Y CENTROS DE ARTE CONTEMPORÁNEO

Las galerías de arte, de promoción privada, y los centros de arte contemporáneo de promoción pública, normalmente son espacios menores, en contacto con el arte más reciente, aún no pieza de museo. Son espacios que aún no son museos pero están sólo a un paso de serlo. En ellos se pueden ensayar soluciones y plantear relaciones espaciales con mucha mayor libertad que en un museo y que, a la larga, podrán aplicarse a ellos.

En estos lugares la obra de arte juega libremente con el espacio, lo interpreta, lo desborda, lo trasciende. Los centros y galerías de arte permiten vislumbrar cómo serán los museos del futuro, porque en ellos se da una relación abierta, activa y tensa entre espacio y obra de arte.

El objeto que se expone en un museo de arte contemporáneo y en una galería es el mismo: la obra artística actual. Pero la manera de hacerlo es diferente. En las galerías y centros de arte no hay colecciones permanentes. Son centros de promoción o de formación artística. Cada exhibición es temporal, se sitúa de manera provisional en un espacio concreto; y en muchos casos los artistas conciben sus intervenciones efímeras -cuadros, esculturas, instalaciones, máquinas, etc.- en función del lugar, del espacio de cada galería. Los artistas se sitúan en el lugar y con cada obra ofrecen una interpretación plástica del espacio. En estos casos la obra desborda la propia arquitectura, aparece con una fuerza inusitada dentro del sitio. Para que ello suceda, estos centros y galerías deben ofrecer espacios altamente flexibles,

⁵³ Carrasco, Lucía. *Concluyen remodelación del X'Teresa*. Reforma. México, D.F. 15 de octubre de 1994.



*Selen Escobedo: La gran arribada / Vida
y muerte de la tortuga Baula. Fragmento
de la instalación en las playas de Costa
Rica. 1993.*

tecnificados y capaces de admitir el montaje de obras de muy diversos tipos, integrando experimentos interdisciplinarios y todos los caminos que va promoviendo el arte. Dentro de este rubro se puede citar al Centro Cultural de Arte Contemporáneo, ubicado en campos Eliseos y Jorge Eliot en Polanco. Este espacio fue fundado en 1987 por la fundación Cultural Televisa y rápidamente se ha constituido en uno de los recintos más importantes de las artes plásticas en México, en el cual normalmente se encuentran interesantes piezas del arte actual, básicamente instalaciones que, a mi parecer son de una alta calidad, aunque lamentablemente, casi siempre de autores de procedencia extranjera (Peter Campus, Gary Hill, James Turrell, Bill Viola, etc.).

Como vemos el arte-instalación para su exhibición no se ha limitado a museos y galerías, es un arte que rebasa el espacio para salir al encuentro de la gente, busca un lugar en la vida cotidiana, para ello ha rescatado también los almacenes como medio de exhibición. Un primer intento formal fue el realizado el pasado mes de diciembre en "El Palacio de Hierro" sucursales Durango y Centro. La idea era que a través de las instalaciones en los escaparates el público pudiera participar de un viaje por medio de la imaginación y la fantasía; desde las propuestas más realistas y audaces, hasta las instalaciones más conceptuales. Esta tienda departamental abrió sus escaparates a los artistas visuales para que expresaran su concepto artístico de la Navidad. Las obras que ahí se presentaron fueron creadas expofeso por los artistas para el concurso:

"Premio Anual para las Artes Plásticas El Palacio de Hierro", en el cual participaron 28 artistas visuales de todas las edades. Los organizadores del certamen fueron José Luis González Iroz, Kitzia Nin Poniatowska y Fanny Shuller. Y la ganadora fue Yolanda Gutiérrez con la instalación "Espiritu navideño".

No obstante que la designación de este premio causó una fuerte polémica, en términos generales podemos considerar este concurso como un buen intento de poner en contacto al público con las vanguardias artísticas; y es que resulta difícil hacer ir a la gente a los museos para que las conozcan por iniciativa propia. En general la gente no está motivada para ir al museo; no sabe qué hacer en él. Es común encontrar personas a las que les da miedo entrar a los museos. Para muchos ir al museo es como pasar un examen.



*Francisco Miranda. Nochebuena, una
luz de esperanza para la humanidad.
1994. Palacio de Hierro. México.*

Por lo mismo, el museo debe tener otras funciones que ser simple exhibidor. Así, resultan gratos los museos como El Chopó o el Carrillo Gil que han dejado de ser paredes para colgar exposiciones y se convierten en centros de reunión de experimentación y de vivencias creativas. Más que el alojamiento, la conservación y la consagración de ciertos valores artísticos, abren sus puertas a todas las posibilidades existenciales del artista. Aunque la función de depósito de preservación sigue siendo necesaria.

Cada vez se habla menos de un arte público, y se prefiere reemplazar esta expresión víctima del desgaste, con la de proyecto de un "arte en el espacio público". Porque según Louise Déry (historiadora de arte), el desafío consiste sobre todo en poner a la vista obras contemporáneas dentro de los espacios frecuentados por la gente.

Muy conectadas directamente con los museos, las galerías y los premios o distinciones al arte moderno en general, parecen estar las llamadas Bienales ¿Se trata de una moda cultural? En todo caso la iniciativa vino de Venecia en donde a principios de siglo se fundó la primera manifestación de este tipo. Un claro ejemplo lo conforma la reciente Bienal efectuada en la Habana, Cuba, que por cierto se llevó a cabo en un momento de grandes dificultades para los cubanos, lo que acentúa el contraste entre una muestra de arte que resulta de gran interés, en ciertos aspectos brillante, y el visible deterioro de la vida en Cuba. Es importante mencionar que hubo gran afluencia de artistas latinos, aunque las obras mexicanas dejaron mucho que desear. Otra Bienal que se realizó recientemente fue la del Museo de Monterrey, con el propósito de reconocer, fortalecer y estimular la creación artística en México, en las categorías de pintura, escultura y por primera vez instalación. En esta bienal resultó triunfadora la capitalina Betsabé Romero en la categoría de instalación con la obra "Refugio para un lecho de rosas". el jurado estuvo integrado por: Raquel Tíbol, Rita Eder, Olivier Debroise, Osvaldo Sánchez, Guillermo Santamarina, Ignacio Salazar, y Jorge García Murillo director del Museo de Monterrey. Por su importancia también cabe mencionar el esfuerzo que se hizo en la EXPO de Arte Guadalajara 94, una feria que busca crecer y ampliar horizontes comerciales y académicos. Aquí el artista chileno Gonzalo Díaz presentó la instalación plástica "Longuén 10 años"; instalación que habla de la ejecución de 15 jornaleros agrícolas de la región de Talagante que fueron encontrados en las ruinas de un horno de cal.

Mención aparte requiere la Bienal de instalación INSITE 94. Primera bienal de instalación efectuada en diciembre pasado en las ciudades de Tijuana y San Diego, con obras de más de 80 artistas. La importancia de INSITE 94 radica en que es la única exposición en el mundo dedicada al género instalación, además de ser el primer evento binacional realizado después de la firma del Tratado de Libre Comercio de Norteamérica. El tema de las instalaciones fue el de la frontera entre México y Estados Unidos, abriendo con ello un singular puente de comunicación entre los dos países.

INSITE 94 fue promovido por la Instalation Gallery de San Diego en combinación con el Museo de Arte Contemporáneo, El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el INBA, el Centro Cultural Tijuana y el Gobierno del Estado de Baja California. A estas instituciones se agregó el patrocinio de 38 organismos, entre los que destacan las fundaciones Andy Warhol y James Irving. El evento ha sido catalogado como el más importante del año pasado y único en el mundo, al dar las bases para un nuevo modelo de cooperación binacional en la gestión de futuros proyectos culturales. Entre los artistas que participaron se encuentran: Felipe Ehrenberg, Helen Escobedo, Marta Palau, Pepon Osorio y Eloy Tarcisio. Ellos han propiciado una dinámica especial en los sitios donde instalan sus obras; ahí, la gente llega a conversar para preguntarles los significados de las mismas. Estos diálogos con el público son parte de los objetivos del festival, ya que se da la oportunidad de difundir a viva voz las particularidades de un género en torno al cual aún surgen acalorados debates. Casi todas las instalaciones fueron al aire libre, una de las más sonadas resultó la de Felipe Ehrenberg titulada "Tercera llamada", ubicada en las dos ciudades, y que asemejaba a las cuerdas de una guitarra sobre las cuales 75 figuras humanas son aventadas para producir música. De 12 metros de largo por 4 de ancho, las 10 cuerdas de la guitarra en Tijuana "o tendadero glorificado" como las calificó él, son de cable de acero, mientras que las de San Diego era más orgánica porque estaba hecha de madera y henequén. "Las 10 cuerdas que recuerdan al pentagrama musical y las figuras que caen sobre las cuerdas tensas, reflejan a la gente que queda atrapada, de alguna manera, en la línea fronteriza" explicó Ehrenberg⁵⁴

⁵⁴ Citado por el periódico Reforma en la Bienal Insite 94. México, D.F. 27 de septiembre de 1994.



*Felipe Ehrenberg: Tercera llamada.
Instalación en el centro cultural
Tijuana. 1994. Bienal Insite.*

Breve recuento de algunas instalaciones expuestas en 1994

Durante el año 1994 hice el seguimiento de algunas exposiciones de arte-instalación dentro del Distrito Federal, principalmente en museos y una que otra galería. La siguiente lista es apenas una aproximación de lo que en México se realiza en cuanto al arte alternativo; la mayoría de las obras realizadas bajo esta vertiente del arte, transcurren tan brevemente en tiempo y por lo general se realizan en casonas, e inclusive en la misma calle, que resulta prácticamente imposible hacer un recuento exacto de éstas. No obstante la cantidad de ellas es todavía bajo, para una de las ciudades más pobladas del mundo.

FEBRERO

-Título de la instalación: "Instalaciones" autor: Carlos Aguirre. Cuatro instalaciones libres de letreros, explicaciones o cédulas: Todos los objetos aquí instalados nos remiten indudablemente a la muerte. El objetivo del autor es trabajar con el material como signo y no una representación del signo. Lugar de exhibición: Galería de Arte Mexicano.

ABRIL

-Título de la instalación: "Alternativas México-Phoenix." Dos culturas, dos ciudades, reúnen a veinte artistas. (Instalaciones y performances). Intercambio de experiencias entre artistas y centros culturales que presentan y promueven el arte alternativo, en la que se puso en evidencia las diferencias de método y recursos de los artistas de cada país. La utilización de elementos mecánicos de parte de los norteamericanos, los robots, las plantas, el hierro, el hielo, etc.; a diferencia de los mexicanos que recurren como medio de expresión a los objetos efímeros cargados de simbolismos como cactus, vidrio, cuerdas, jeringas, etc. Lugar de exhibición: X'Teresa Arte Alternativo.

MAYO

-Título de la instalación: "Amomo" autor: Gerardo Zarr. Representación del ser humano y su comportamiento violento con la naturaleza para obtener alimento. Para el autor existen tres factores que determinan el acercamiento del hombre a la necesidad de alimentarse: el goce, la satisfacción y la violencia. Asimismo, retoma la mitología y menciona la comedia de Dante, en donde el Fénix renacía cada 500 años y se alimentaba de amomo y lágrimas de incienso. Es así como el término "amomo" ha significado en el hombre "su alimento y trascendencia". Dice el artista: "el fénix puede representarse como el actual comensal, el pecador contemporáneo, que cumple una sentencia en este infierno dudoso por la moral, pero activo como el que vivió Dante". Lugar de exhibición: Galería José María Velasco.

-Título de la instalación: "Fábrica de Quimeras" autor: Jean Marc Ferrari. A mi parecer esta es una de las instalaciones mejores logradas en México a lo largo del '94. La instalación ocupó una sala completa y podemos compararla con un enorme caleidoscopio en el cual a medida que el visitante lo recorre, se van componiendo diferentes formas con el juego de espejos ahí encontrados. Podíamos vernos retratados mitad nuestro rostro, mitad un cráneo. Gracias a este juego, era posible contemplar un inmenso campo de amapolas, sombras etc. Lugar de exhibición: Centro Cultural de Arte Contemporáneo.

JUNIO

-Título de la instalación: "Tepito Mito Mágico Albur del Tiempo" autor: grupo "Tepito arte acá" encabezado por Khery Cámara. Exposición que recrea el barrio, las vecindades, los tenderos y los grafitis. La vida de la calle y su mundo; Las iglesias, los delincuentes, los ídolos populares. Todo lo que ha sido y es Tepito. Lugar de exhibición: Museo Nacional de las Culturas Populares.

-Título de la instalación: "Crucero negativo" (Experiencia individual) autor: Peter Campus. Video-Instalación creada en 1974. Lugar de exhibición Centro Cultural de Arte contemporáneo.

-Título de la instalación: "Objetos ocasionales" autor Gary Hill. 1992. Cintas de video VHS, tubos de aluminio, cinescopios, lentes, reproductores de video, bocinas amplificadoras. Lugar de exhibición Centro Cultural de Arte contemporáneo.

-Título de la instalación: "Cuarto de luz" autor: James Turrel. Lugar de exhibición Centro Cultural de Arte contemporáneo.

-Título de la instalación: "Lo que no es y lo que es" autor: Bill Viola. 1992. Instalación de video-audio láser en color generado electrónicamente. Lugar de exhibición Centro Cultural de Arte contemporáneo.

-Título de la instalación: "Huevo: positivo y negativo" autor: Nam June Paik. Lugar de exhibición Centro Cultural de Arte contemporáneo.

-Título de la instalación: "Oír no es ver" autor: Saúl Villa. Exploración de la estética del rock: torsos de maniqués como piernas arregladas al estilo de intérpretes representativos del género. Crítica y puesta en escena de varias tensiones que están inscritas en la ropa. Dejando constancia de la experiencia en la monumental instalación. Lugar de exhibición: X'Teresa Arte Alternativo.

-Título de la instalación: "Una visión" autor Gerardo Rueda. Exposición visionaria del arte contemporáneo: la acción de ver un objeto que sólo existe en nuestra imaginación, más allá de cualquier tipo de visiones porque éstas majestuosamente se materializan en la necesitada dimensión tangible de una obra plástica. Lugar de exhibición: Museo Rufino Tamayo.

-Título de la instalación: "Muy tarde para Goya" autor: Francesc Torres. Se refiere a la violencia como ingrediente principal que ha conformado la historia del siglo XX. Aquí el autor se interroga: ¿Qué tanto se ve el mundo despojado de la verdad a través de la transmisión de las noticias en los medios masivos? Sus instalaciones, esculturas, objetos, fotografías y videos son el intento de contestar la recurrente interrogante. Lugar de exhibición: Museo de Arte Moderno.



Francesc Torres: Demasiado tarde para Goya
Museo de Arte Moderno. Cd. México.
24 de marzo-26 de junio, 1994.

-Título de la instalación: "Lavatio Corporis" autor: grupo SEMEFO. El grupo recurre a la instalación y al performance para plantear sus ideas a través de la invención de espacios y acciones con una fuerte carga de gusto por la muerte y sus consecuencias físicas: su aspecto, su olor, su proceso de putrefacción y sus implicaciones morales, éticas y sociales. La representación y concepción de la muerte, va más allá de la mera representación plástica del tema. Lugar de exhibición Museo Carrillo Gil.

-Título de la instalación: "Energía 1971- 1994" autor Víctor Grippo. Serie de aparatos de medición que permiten cuantificar la degradación de la materia viva, en este caso un alimento: las papas. La íntima relación entre materia y energía se hace patente. Lugar de exhibición Museo Carrillo Gil.

JULIO

-Título de la instalación: "Arte - Nativo, Alternativo". Exposición colectiva integradas por jóvenes creadores mexicanos. con muestras de fotografías, pinturas esculturas e instalación. Lugar de exhibición Poliforum Cultural Siqueiros.

AGOSTO

-Título de la instalación: "Ninguno por razones políticas" autor: Carlos Aguirre. Instalación en acero, mármol, aluminio y papel que se presentó dentro del ciclo una década emergente y simbolizaba a los muertos del PRD, desde el año 88 al 94. Lugar de exhibición: Museo Universitario del Chopo.

-Título de la instalación: "Artes del cuarto mundo" autores: 11 artistas de diversas nacionalidades radicados en Londres. El objetivo era derribar los mitos de los grupos artísticos y del primer mundo por medio de las propuestas artísticas: performances e instalaciones. Lugar de exhibición: X'Teresa Arte Alternativo.

DICIEMBRE

-Título de la instalación: "Inseminación Artificial" autores: Paul Alarcón, Erik Olivares, Ramón Navarro. Lugar de exhibición: Escaparate del "Palacio de Hierro" sucursal Durango.

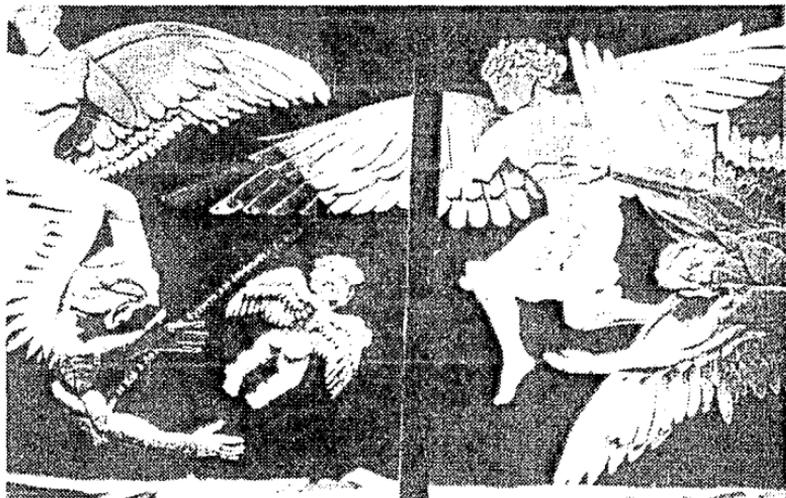
-Título de la instalación: "Dies Natalis Solis Invicti" (Día natal del sol invicto) autora: Yolanda Gutiérrez. El espíritu navideño es una chispa, una luz en el interior de cada uno de nosotros, que se multiplica y lo invade todo. Lugar de exhibición: Escaparate del "Palacio de Hierro" sucursal Durango.

-Título de la instalación: "1994: Navidad para todos" autora: Maris Bustamante. La artista siempre trata de incorporar escenas con coreografías plásticas de su vida cotidiana en sus instalaciones sin eliminar lo insólito. En este caso aparece con su hija Neus para ejemplificar como la mamá siempre incorpora a sus hijos no sólo a la vida sino al concepto de vida en el que creen, a través del amor, el erotismo y la identidad sexual. Lugar de exhibición: Escaparate del "Palacio de Hierro" sucursal Durango.

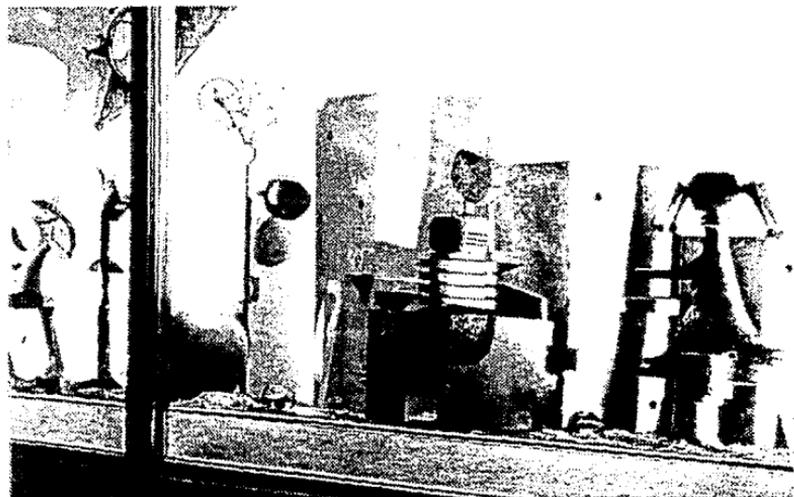
-Título de la instalación: "La casa de cronos" video instalación autor Raymundo Sesma. Intento por confrontar la realidad conceptual con la realidad social, política y económica; la video-instalación consistió en una caja roja, de 3.5 metros de altura -construida en el interior del museo-, en la cual se exhiben por dentro y por fuera, diversas grabaciones en video, entre las que se encuentran comerciales de televisión y la proyección fija de un niño. Lugar de exhibición: Museo Universitario del Chopo.



Maris Bustamante: *Navidad para todos*
Escaparate del Palacio de Hierro.
Sucursal Durango. México, D.f. 1994.



*Inseminación Artificial: Día natal del
sol invicto. Escaparate del Palacio de
Hierro. Sucursal Durango. 1994.*



*Carlos Medina y José A. Curtubay:
Sueños de niños en el Palacio. Escaparate
del Palacio de Hierro. Sucursal
Durango. México, D.f. 1994.*

**La visión del artista contemporáneo:
Alarcón, Bustamante, Ehrenberg, Escobedo,
Máyer y Tarcisio
(en orden alfabético)**

El artista ... ¿Filósofo, crítico, moralista, soñador, profeta, historiador, entretenedor? El creador de formas, el que descubre nuevos significados a las cosas abriéndonos los sentidos, a veces con beldad, otras con dolor e inclusive, con horror.

Un artista "es el que a partir de una idea original o una original manera de ver las cosas ya hechas, crea formas nuevas que rompen con lo hecho anteriormente."⁵⁵ Para mí un artista es un ser privilegiado necesario para entender la vida, una especie de guía. El arte es necesario en la vida tanto para entenderla, como para no volvernos locos; y, aunque todos los hombres somos capaces de disfrutar el arte, no todos tenemos la capacidad de producirlo. La obra de arte es siempre el fruto de una invención individual y por eso su producción implica la existencia de personas dotadas en forma especial para su producción.

Aunque el artista antaño era relacionado con lo bello y lo sublime, hoy con cada vez mayor intensidad, lo podemos asociar con un portavoz de la realidad, realidad que en la mayoría de los casos nada tiene que ver con lo sublime. El artista contemporáneo, enfáticamente el instalador, se esfuerza por mostrarnos también el lado oscuro de la vida, la crueldad del ser humano, lo absurdo de sus actos, buscando la reflexión y la acción del receptor, redescubriendo con ello otras funciones del arte. No recuerdo si fue el crítico José Luis Brea o el instalador Bruce Naumann, quien en una de sus obras encontró: "El arte como dorado trono no era otra cosa que sórdido retrete en el que el artista payaso, es celosamente vigilado mientras se ocupa de su triste y esforzada tarea."

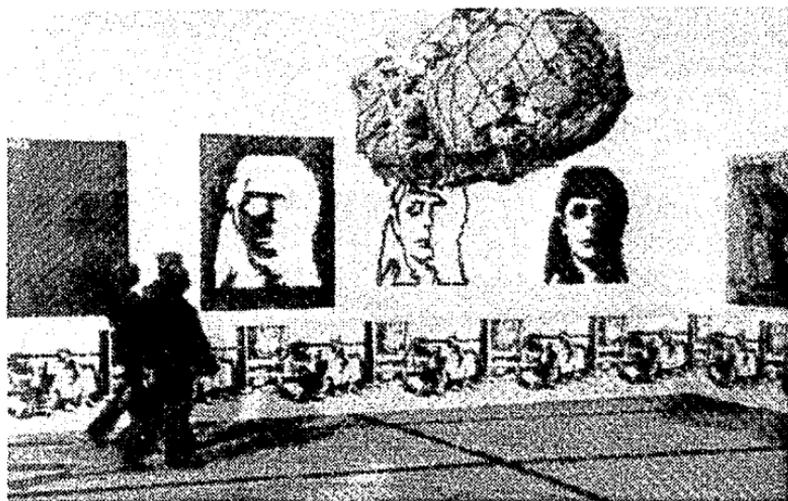
⁵⁵ Samuel Ramos. Op. Cit.

Para los artistas, instaladores, artores (como llamó Jean-Clarence a aquellos para quienes el sentido de la actividad artística ha sufrido una mutación tan completa que ya no se les puede considerar artistas en el sentido aceptado de la palabra),⁵⁶ locos o ¿cuerdos?, o simplemente trabajadores de la plástica, el nombre resulta lo de menos. Lo importante es su obra, su propósito. En México los primeros en expresarse con instalaciones fueron jóvenes creadores de la década de los setenta (continuando hasta los noventa algunos), unificados en grupos: Taller de Arte e Ideología (TAI), Proceso pentágono, Taller de Integración Plástica (TIP), Tetraedro, Peyote y la Compañía, El colectivo, Tepito Arte Acá, Suma, Mira y No Grupo, entre otros. Éstos grupos se crearon, entre otras razones, para romper con los conceptos de la individualidad del artista, del genio, y el concebir el objeto artístico como mercancía. Los grupos se caracterizaron por ser una propuesta de arte alternativo, frente al de la generación de artistas que encabezaron la llamada Ruptura de los años cincuenta, que, a su vez surgió en contrapartida de la llamada Escuela Mexicana de Pintura. El grupo TAI se perfiló con la intención de dar voz a intelectuales y artistas que no tenían entrada en los medios de difusión; Proceso Pentágono pugnó por la creación colectiva como una forma de enfrentar a la burocracia que administraba la cultura y favorecía al "arte institucional"; Suma y Tetraedro buscaban un arte público, lejos de museos y galerías; Peyote y la Compañía, querían llevar el arte público lejos de la enajenación del ser humano.⁵⁷

Las propuestas e intentos por llevarlas a cabo fueron bastas, aunque en buena parte infructuosas, y no obstante que muchos grupos desaparecieron, varios de quienes los conformaron continúan con su labor en forma individual sirviéndose en buena parte del arte-instalación. Además, a éste recurso comunicativo recurren muchos jóvenes creadores (y no tan jóvenes).

⁵⁶ Lambert, Jean-Clarence. *Los artores o el rebasamiento del arte*, En ARTE TOTAL. Selección de textos de la revista OPUS, Edit. Era, México, 1974, pp. 19-22.

⁵⁷ González, Laura. "Los artistas de los grupos y sus propuestas". Reforma. México, D.F. 19 de agosto de 1994.



**Grupo Suma: Instalación en el primer
salón de experimentación. Galería del
Auditorio Nacional. Cd. de
México. 1994.**

¿Cuál es la visión del artista?, ¿cuál es su perspectiva?... definitivamente su mirada debe ser diferente a la del público, del público común; es por ello que realicé entrevistas a algunos de ellos para conocer un poco más al artista a través de las palabras.

HELEN ESCOBEDO

Helen Escobedo nace en 1934, su primer maestro plástico fue Germán Cueto, un artista que había explorado la abstracción y por lo mismo había sido marginado del mundo artístico cuyos límites marcaba la Escuela Mexicana de Escultura, después Helen Escobedo obtuvo una beca para estudiar por tres años en el *Royal College of Art*, en Inglaterra. Cuando regresa a México se dedica a hacer bronceos pequeños, de corte expresionista. Durante varios años divide su producción entre esculturas y textiles. Es a partir de 1961 que comienza a trabajar para el Museo Universitario y seguirá ininterrumpidamente en la dirección de museos de arte hasta 1984, siempre a la par con su producción artística. Construye lo que Raquel Tibol llama "muros dinámicos", realiza obras monumentales en Jerusalén, en Nueva Zelanda, Canadá, Londres, Nueva Orleans, España, Sudamérica, etc. Participa en la construcción del Espacio Escultórico de la UNAM, en la Ruta de la Amistad, en la creación del II y III Salón Independiente, etc... pero es hasta 1983 que comienza a realizar instalaciones efímeras, en donde descubre, para no abandonar después, la malla y la varilla de acero como espléndidos materiales. Desde 1985 Helen Escobedo se dedica exclusivamente a la creación de instalaciones y esculturas, después de renunciar a la dirección del Museo de Arte Moderno. En 1991 recibió la beca Guggenheim. Ha realizado cerca de 50 instalaciones-ambientaciones (como ella las llama), 36 exposiciones individuales y más de 100 colectivas.

Un artista de esa talla resultaba esencial para mi investigación. Conseguí su teléfono, aunque un tanto escéptica, porque Escobedo viaja constantemente y es difícil localizarla en México, para mi fortuna me concedió una entrevista un día antes de partir a Alemania.

Me encontraba en su estudio lista a bombardearla con infinidad de preguntas, todo quería saber, tanto de mi tema de tesis, como de ella, de su casa, de la silla de colores que estaba en el rincón... pero consciente de que el tiempo me limitaba, me concreté a preguntar:

¿Para usted qué es una instalación?

“Bueno, para mí Helen Escobedo, tiene que ser un reflejo de lo que estoy sintiendo en ese preciso lugar en donde estoy haciendo la instalación. Lo que estoy sintiendo en esas épocas y a quién me estoy dirigiendo. Me interesa mucho el tipo de público porque tiendo a ser un tanto narrativa en mis instalaciones, entonces es habiendo captado todos esos elementos definir por qué voy a hacer una instalación en ese sitio, a quién me estoy dirigiendo o sea qué público lo va a ver; los públicos cambian mucho, porque yo estoy inclusive hablando de países. Y cuál es la actualidad mía, con la que yo desperté para ser alguien; entonces, viene siendo la instalación un concepto que desarrollo como escenografía en donde el público va a ser el actor.”

¿Usted le encontraría alguna diferencia con la ambientación?

“Estamos ahora jugando con palabras porque hay instalación-ambientación. Anteriormente se usaba mucho la palabra “environment” que significa ambientación en inglés, luego vino la palabra instalación que no es necesariamente ambiental, yo hago las dos cosas. Manejo el ambiente, lo transformo a través del uso de la luz, o lo que se podría llamar la museografía del sitio. Agregó muros, o quito en el sentido de mamparas, bajo el techo o lo pongo con tela; y creo, es decir de crear, el ambiente en el que voy a hacer una instalación. Entonces viene siendo las dos cosas: instalación-ambientación.”

¿Por qué trabaja con la instalación?

“Trabajo de dos maneras: de manera permanente y de manera efímera. Cuando yo hago una obra permanente se puede llamar escultura; y es permanente porque va a durar todo el tiempo que dure el material, en general son obras integradas al contorno urbano en donde se encuentran porque se tienen que ver a 60, 70 u 80 km/hr si se va por el periférico, por la ruta olímpica, o una que tengo en Jerusalén; y, tomar mucho en consideración nuevamente en donde la estoy creando, porque en ese sitio, qué es lo que estoy dando, ver si la obra está invadiendo un espacio, cuál es el público que predomina. Lo que rige en todas mis obras a partir del 68, es lo transparente, porque utilizo malla para que no se esconda el paisaje que está más allá, para

que lo dejen ver lo transmino. Yo no hago esculturas sólidas, las hago más bien pensando en el esqueleto.

Cuando hablo yo de efímero, ahí si estoy yo hablando de mis instalaciones porque no van a durar mucho tiempo, cuando mucho van a durar de dos semanas a dos meses. Tuve una que hice en el Bosque de Chapultepec que duró dos días porque trabajé con diez toneladas de basura. Lo efímero de mi obra es porque siento que así debe ser, una instalación en un parque quiere decir que estoy invadiendo terreno donde juegan los niños, en donde juegan los futbolistas, en donde se sientan los ancianos a ver florecitas, y de repente llega Escobedo y hace una instalación, lo cual me permiten sabiendo que dentro de un rato ya no va a estar... Cuando hay invasiones en los parques junto materiales ya sea encontrados como ramas, y las pinto de colores otoñales, hago que en plena primavera llegue el otoño, transformo el parque, hago que la gente lo vuelva a mirar, me interesa mucho que el público tome conciencia de cambios en su entorno, pero brevemente, eso es muy importante para mí. Esto me da una libertad. ¿Qué es lo importante en todo esto? es el acto creativo, *per se*, es poder despertar todas las mañanas y decir: hoy puedo hacer algo nuevo, algo fresco, algo mío. No me tengo que repetir porque voy a un nuevo lugar, un nuevo espacio, con nuevos problemas y me voy a buscar nuevos materiales. Como decía, los encuentro, me los prestan; a veces al público por radio o por televisión les digo: necesito que me regalen una vieja silla de madera y que me la lleven al parque, si al cabo de un mes ustedes vienen a recogerla se la pueden llevar, la habré transformado, la habré pintado. Eso es cuando el público me ayuda, lo cual sucede con mucha frecuencia. Esto hace que el público entienda lo que estoy manejando, que son cosas cotidianas. Ahora, cuando no pido objetos, voy a los tiraderos de reciclaje donde hay mucho material plástico. Yo trabajo mucho los temas ecológicos, el material lo transformo y cuando lo desocupo se lo llevan a los tiraderos, y no paso nada.”

¿Qué es lo que busca Helen comunicar en sus instalaciones?

“Básicamente la búsqueda del significado del sitio, que significa ese lugar en donde yo estoy, las partes que hay, si huele lindo, si crecen las cosas,

si me provoca disgusto, si hay que proteger algo, si hay que declarar cosas. Yo tengo que mirar y comprender, y cuando entiendo yo tengo que hacer un comentario y la instalación es el comentario de lo que yo siento.”

¿Qué cambios importantes ha sentido en el lenguaje plástico de su trabajo?

“He tenido pautas muy marcadas a través de mi quehacer artístico, yo creo que cambio cada seis años, yo empecé haciendo retratos, después me fui hacia lo abstracto, fui miembro del grupo de los geométricos, luego me volví más orgánica, un tiempo hice objetos utilitarios, época más mala de mi vida, pero bueno, la tuve que pasar; me he metido a Arquitectura, a Diseño, y todo esto completo ha dado a luz a la Helen que hace instalaciones, porque finalmente para hacer una instalación necesitas saber de todo, necesitas manejar luz, saber sobre el terreno, saber de ecología, saber cómo se manejan muchísimos materiales; yo no dudo que de aquí a cinco años ya esté yo con video láser, ahorita no, porque no lo sé usar, es un progreso porque me voy haciendo más grande, no quiero decir más vieja. El mundo va a tal rapidez que yo no me puedo quedar.”

¿Cómo artista y cómo persona que viaja constantemente, que movimientos imperan en el mundo del arte en estos momentos?

“Ahorita son las instalaciones, nada más hay que ver la Bienal de Venecia, la Bienal de San Paulo, la de Cuba, claro, con video incorporado, performance... esto está más revuelto, todo, absolutamente todo se vale.”

¿Y en México, cómo ve el desarrollo de las instalaciones?

“Ya era tiempo de que se estuvieran desarrollando. Las instalaciones son de los 60's, muy poca gente lo capta, pero realmente ya tienen mucho rato. Ahorita se están dando porque la nueva generación de artistas las están necesitando. Necesitan abrir paredes, ya no de museos o galerías, eso también ya pasó, necesitan expresarse de todas las maneras posibles: mímica, danza, teatro, olor, sabor, todo. Ya no se sabe si es teatro o es performance, todas las barreras ya cayeron, ¡que bueno!, lo cual no implica que a mí no me guste

la pintura-pintura, el grabado-grabado, la foto-foto. En las instalaciones se vale de todo: pelo, carne, huesos, metal, piedra, todo.”

¿Por último Helen qué es lo que falta en el mundo del arte?

“Las ganas de crear... esas preguntas son muy difíciles. Si los artistas son buenos no les falta nada más que seguir creando, tampoco voy a decir que hay que crear sin pensar en dólares, en pesos, porque es un *corset* que restringe mucho, ojalá que todo lo que uno hiciera tuviera acogida, y se vendiera a un precio razonable; pero ahora el mercado es muy preocupante, está invadiendo áreas de la creatividad que me disgusta, yo quiero seguir siendo libre, no quiero que, porque ya tengo un mercado, no me pueda salir de lo establecido, mejor prefiero hacer otra cosa, dar clases, que me dejen en paz, hacer lo que yo quiera ...”

MARIS BUSTAMANTE

Nace el 20 de noviembre de 1949. Estudió la carrera de Artes Plásticas en la escuela Nac. de Pintura y Escultura "La Esmeralda" de 1968 a 1973. En la década de los 70's integra "No Grupo" durante seis años. Ha realizado seis exposiciones individuales y participado en más de cien colectivas, nacionales y extranjeras; incursionando en todas las disciplinas artísticas tradicionales como dibujo, pintura, mural, grabado. Es en 1971 cuando realiza su primer "haping", de ahí en adelante ha continuado lo que ella llama: "la búsqueda de los soportes no tradicionales". En dicha búsqueda ha realizado más de 140 performances, instalaciones y ambientaciones. También ha realizado arte correo, arte objeto y libros de artistas. En 1983 fundó un grupo de arte feminista en México llamado "Polvo de Gallina Negra", para tratar de modificar la imagen de la mujer en los medios masivos de comunicación. Además se ha desarrollado como profesora en el Politécnico, en la Esmeralda y en la Universidad Autónoma Metropolitana, de la cual es profesora Titular C de tiempo completo desde hace 15 años. Obtuvo la beca para Creadores Intelectuales y Artísticos, periodo 1990-91 del FONCA. Actualmente, coordina la publicación del Primer Inventario de las Formas PIAS en México. (Performance, Instalación, Ambientación), de 1922 a 1992.

Productora visual "Neoposttransconceptualista estridente" como se autodenomina, Maris Bustamante es hoy en día una de las más importantes y representativas exponentes del arte contemporáneo en México. Sus audaces propuestas han resultado ser un verdadero género de polémica, y sin duda, han contribuido en buena medida a abrir brecha a diferentes propuestas artísticas con el fin de alcanzar el tal vez no utópico sueño de eliminar el analfabetismo visual.

Tal vez por dedicarse en buena parte a la docencia y convivir diariamente con jóvenes cargados de sueños, Maris Bustamante es poseedora de una mentalidad abierta. Desde el primer momento accedió a auxiliarme con mi investigación.

¿Cuál es tu función dentro del arte?

"Yo creo que el arte y la ciencia, el conocimiento en general, se inventa para que el ser humano se dé cuenta de cómo es su realidad y así pueda hacerse, construirse en ella."

En los últimos 5 ó 10 años, qué cambios han habido en el mundo del arte?

“Uno de los grandes cambios es que los que nos consideramos artistas no objetualistas, logramos hacer que se reconocieran estas estéticas como importantes.

Hoy casi todo mundo sabe lo que es performance. Bueno... de la clase media para arriba.

La gran contradicción es que yo creo que el arte debe circularse entre toda la población, y que ésta tenga argumentos para aceptarlo o rechazarlo pero que lo aproveche para vivir mejor.

Desde la perspectiva de una sociedad de masas todavía nos falta mucho.

Incluso creo que la labor ahora, es la de defender las nuevas formas de producir arte ya que desde que se puso de moda hay quienes creen que cualquier babosada, cualquier producto “raro” es performance y esto no es así. La batalla ahora es por la calidad.”

¿Cómo han influido esos cambios en tu vida?

“Los únicos cambios que registro que se han dado en mi vida son que he descubierto que después de los cuarenta años una se siente cansada. Pero descubrí a tiempo que se trata de que como sabemos cómo hacer las cosas, en lugar de hacer menos hacemos cada vez más, por lo que nuestra vida cotidiana está llena de cosas: obras, conferencias, clases, traslados, intercambios, publicaciones, en fin cada vez tenemos más trabajo. Lo que por otro lado es una bendición.”

¿Qué es el Arte Instalación para ti?

“Las Instalaciones, como el Performance y las Ambientaciones son solamente pretextos que tenemos los artistas para seguir arrancándole a la realidad pedazos de eso: REALIDAD para seguir sintiendo lo que es vivir como humano, no como perro.”

¿Por qué trabajar con el volumen y la Instalación y no con la pintura formal?

“Desde los doce años que empecé a pintar no he sentido en ningún momento que dejé de hacerlo. Lo que ha pasado es que para mi ahora pintar significa hacer muchas más cosas que antes.

El espacio y el tiempo, siempre presentes en la pintura, en el performance se convierten en problemas más complejos, con más variables a resolver, es todo.

Siempre me ha gustado aprender, de manera que cuando algo lo empiezo a ver aburrido me dirijo a otra cosa complicándome la vida siempre. Pero me parece más divertido así. No cambiaría mi profesión por nada.”

¿Cómo concibes una instalación? ¿cuál es tu tema recurrente?

“Picasso en algunas de sus notas para un catálogo que fue publicado en París, decía que primero todo le fue difícil, pero que después de años de dedicarse afortunadamente a “lo mismo”, pues es menos complicado y hasta se desarrolla una forma de traducción automática. Es decir, yo voy por la vida y de lo que se va sucediendo ante mí o dentro de mí, a mí alrededor, pues se van traduciendo los hechos, pensamientos, etc., a imágenes, acciones, performances completos, instalaciones, ambientaciones, textos, ideas, frases, etc.

Mi trabajo es ir recolectando o reflejando en telas, papeles, maquetas, bocetos, planos, etc., lo que voy pensando cada día, a cualquier hora. Muchas veces vuelvo a ver trabajos míos anteriores, me sorprende agradablemente lo que hice, y en la mayoría de las ocasiones lo apruebo.

De hecho tengo verdaderos problemas para apagar el “switch” y poder dormir o descansar.”

¿Qué buscas comunicar?

“Que la vida es lo único que tenemos.

Que se puede ser artista sin suicidarse metiendo la cabeza en el horno.

Que se puede ser mujer con un hombre afectiva, sexual y amorosamente sin dejar de lado el proyecto de vida personal.

Que se pueden hacer cosas domesticando el aburrimiento, el cansancio, los miedos.

Que la muerte existe y acaba con nosotros.
 Que la vida sin vicios es más sabrosa.
 Que es rico pensar, dormir y coger.”

¿Qué hay detrás de tus instalaciones?

“Una mujer, ama de casa, mamá de tiempo completo, investigadora, profesora universitaria y artista visual no tradicional.”

¿Qué ventajas y qué desventajas representa trabajar con instalaciones?

“Trabajar arte tiene todas las ventajas y ninguna desventaja. Sólo tiene un riesgo: que todo lo que se hizo no sirviera para nada.”

¿Dónde exhibes?

“En donde me invitan. Sólo excluyo el Museo X'Teresa porque no han sido honestos en ese lugar.”

¿Cómo ves las instalaciones en México?

“México es un país extraordinario en el que las estéticas no objetuales no se han inventado sino que se han practicado desde que somos mexicanos y tal vez aún, antes. De ahí el éxito. Las personas que creen por ignorancia, que se ha realizado una labor de ”fayuca conceptual” con todas estas propuestas se engañan.”

¿Qué falta en el mundo del arte?

“No falta nada, sobra mucho. Hay mucha basura que pasa por arte. Se necesita combatir la polución visual. Tenemos que ser fuertes porque ya empezó la limpia.”

PAUL ALARCÓN

Daniel Paul Alarcón Tinoco nació el 15 de agosto de 1968, estudió la carrera de Maestro en Educación Primaria, en la Normal de La Salle. Ha tomado entre otros cursos: Dibujo al natural en el INBA, introducción a la cinematografía en el Carrillo Gil, Curso taller de humor "De la transformación del hombre en mono" en el INBA, etc. Actualmente cursa el último año de la carrera de Diseño Gráfico en La Escuela de Diseño del Instituto Nacional de Bellas Artes. En 1990 junto con Ramón Navarro y Eric Olivares, compone el grupo "Inseminación Artificial", el cual incursiona en las áreas de museografía, diseño de stands, escenografía, ilustración, publicidad, diseño gráfico, exposiciones, instalación y performance, en éste género han recibido varios reconocimientos destacando el primer lugar que obtuvieron dentro del 1er. festival internacional del mes del performance, en el museo Universitario del Chopo, en 1992.

Paul Alarcón, dentro del grupo *Inseminación Artificial*, participó en el pasado concurso de instalaciones: *Vitrinas Navideñas* organizado por el *Palacio de Hierro* con la instalación: *Día Natal del Sol Invicto*; y, aunque no obtuvieron el primer lugar, sí fue una de las instalaciones más gustadas por el público. Por tal motivo y por ser un representativo ejemplo del sentir del joven creador contemporáneo me resultó conveniente platicar con él.

¿Por qué el nombre de Inseminación Artificial?

"Me gusta, hace ruido, Inseminación Artificial para nosotros es una burla. A estas alturas del partido en que todo es tan controlable, en que puedes parir un chavo artificialmente, ¡ya se controla el nacimiento!, ¡la vidual, si al hombre le queda algo sanguíneo y ¡todavía el hombre mismo lo pone artificialmente! ... Lo que nosotros hacemos es una creación artificial, parir cosas artificialmente."

¿Para ti qué es instalación?

"Yo siento que es un medio más, muy diverso, muy variado, ya que caben muchas cosas; es el atractivo que tienen las instalaciones y el performance. Como diseñador me involucro con la forma y veo cómo pasar

del espacio bidimensional al tridimensional. De hecho, muchas de nuestras experiencias previas a la instalación tenían que ver con “stands” publicitarios, con museografía, en donde siempre el objetivo es ilustrar, ambientar un espacio con el fin de venderte, mostrarte o enseñarte el aspecto de las cosas. La museografía para mí siempre ha sido muy importante porque no es sólo enseñarte el cuadro, sino la habitación donde fue pintado, por ejemplo. Es tratar de alimentar tus sentidos para que sientan o recreen un ambiente. El diseñador siempre es un poquito entre artista y creador, es una polémica interminable. Al recrear los aspectos pongo un cariz muy personal de como lo veo. Manejo el espacio, el color, la forma, las texturas, que involucren al espectador y realmente lo transporten a otro lugar para vivir o reflexionar sobre cosas que se quieren.”

¿Al realizar una instalación qué es lo que buscas?

“Depende del artista, es muy variado... es la oportunidad de inventar algo, de enterarte de que hay guerra en algún lado y poderlo comunicar. La formación del diseñador siempre te obliga y te enseña a estar enterado de las cosas, porque bueno, vas a ser un comunicador finalmente. Haces una instalación porque tienes cosas que decir y no la mera forma de la obra. La instalación es una manera de evidenciar lo que tienes adentro sin que nadie te cuestione. A la manera sensible que tú lo puedas transmitir para que adquiera la connotación de arte. Siempre nos agarramos de ese pretexto para hacer salir lo que tenemos dentro de alguna manera. Yo siento que es importante exponer, no como una generación reflexiva, sino como un momento importante de la vida.”

¿Qué se necesita para hacer una instalación?

“Híjole, puedes hacer una instalación con una hoja de papel y cuatro velas, con un nopal y una lata; puede ser tan complicada o tan sencilla como tú quieras, depende de lo que vas a transmitir. Mi propuesta es a partir de donde me alimento. Hay gente que de repente hace instalaciones con un tono industrial... Los lenguajes te los marca mucho tu entorno y tu formación. Yo creo que para hacer una instalación puedes empezar siendo escultor, puedes empezar siendo bailarín, yo tengo un hermano que estudia comunicación y le dicen videoasta porque se dedica todo el tiempo a la producción en video,

puedes partir de muchos lados y tener muchos recursos, es un mundo muy diverso, , yo creo que el diseñador está en una posición muy afortunada porque esta vinculado con todos estos medios, tiene un matiz de todos, conoce la forma, la maneja. El diseñador crea.”

¿Tienes un material recurrente?

“No, no nos casamos con una idea. A últimas fechas nos merma mucho el tiempo y el dinero, por muy económico que hemos intentado que nos salgan las cosas mínimo nos gastamos mil, mil quinientos nuevos pesos por poner varitas, es un poquito demandante; pero intentar hacer obra vendible de instalación es un sueño guajiro.

MÓNICA MÁYER

Mónica Máyer nace en la ciudad de México en 1954. Estudió Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas. En 1980 obtiene la maestría en sociología en la Universidad de Goddard. Ha expuesto individualmente en diversos museos y galerías en el D.F. (incluyendo estaciones del metro), y ha participado en más de un centenar de exposiciones colectivas en México, E.E.U.U. y Europa. De 1978 a la fecha ha organizado, investigado y promovido aproximadamente 20 exposiciones para diferentes museos y centros culturales en México. Desde 1988 colabora en la sección cultural de "El Universal" escribiendo sobre Artes Visuales. Ha trabajado en radio y publicado artículos en diversas revistas y libros especializados. Ha impartido alrededor de 90 conferencias sobre Arte Contemporáneo Mexicano en Europa, Estados Unidos y México. Asimismo ha participado en gran cantidad de mesas redondas, coloquios y congresos. Con Maris Bustamante es fundadora del grupo de arte feminista "Polvo de Gallina Negra" con el que ha organizado diversos eventos artísticos públicos y para los medios de comunicación. Con Victor Lerma es fundadora del espacio conceptual "Pinto mi raya" que además de exposiciones alternativas, mantiene un importante archivo de la crítica de arte publicado en 12 diarios nacionales desde 1991. Actualmente cuenta con el apoyo del Fondo para la Cultura y las Artes para el proyecto "Electrografía Monumental en papel de algodón".

Mónica Máyer es una artista que escribe, que organiza, por lo que su visión del arte y el artista es muy completa, es la visión del crítico, del escritor plástico.

¿Cuál es su función dentro del arte?

"Yo creo que el tipo de trabajo que yo hago, tanto como artista, como artista que escribe, artista que organiza, es una actitud muy particular del nuevo tipo de artista, es retomar el tipo de artista que trata de no estar aislado en su estudio, no se entiende como otro es el artista que produce, otro el que organiza ... A partir de que se van borrando todas las barreras (de esto es pintura, esto es grabado, esto escultura, esto instalación) empieza a haber un juego más amplio, más complejo entre las funciones de lo que hace uno, lo que hace el otro, así como objetivo final, creo que la función del artista es trabajar con los símbolos y regenerarlos, rehacerlos, destruirlos, es

la función que cumple dentro de la sociedad. Lo que trata de hacer es crear imágenes, crear símbolos para que la sociedad digiera sus emociones, sus ideas, sus sentimientos, los saque, los canalice, los refleje, los documente. Entonces resulta un trabajo bastante amplio. El arte no es poner cuadros en la casa de un ricachón, no es meter cosas a un museo necesariamente, es buscar sistemas para que los símbolos funcionen, cambien, varíen, etc.”

¿Para usted qué son las instalaciones?

“Las instalaciones son el hijo bastardo del arte conceptual y la escultura, por ponerlo de alguna manera. Empieza a haber la necesidad de la crítica de las propuestas de este siglo: que si debe ser permanente, que si debe ser efímero, que si diversos materiales prefabricados... y esta mezcla es por un lado conceptual y por el otro tratar de hacer un trabajo tridimensional a diferencia del arte puramente conceptual, que no tiene nada de objeto; o el performance tampoco tiene nada como objeto, bueno, ahora hay mezclas, hay instalaciones que se usan con performance, hay instalaciones que se usan con otras cosas, nada esta limitado, pero es tridimensional dentro de sus características.”

¿Qué diferencias encuentra entre ambientación e instalación?

“Ambientación es un espacio en el que se mete uno, está uno dentro de ese espacio, y la instalación no necesariamente tiene uno que meterse a la instalación puede uno verla de lejos, no es todo el ambiente, así lo diferencio yo. Ambientación es un término que se usaba hace 20 años, instalación se utiliza hoy.”

¿Cómo ve el desarrollo de las instalaciones en México?

“Yo creo que hay dos periodos, el de las instalaciones conceptuales de la década de los 70’s y que su objetivo era político y se trabajaba en grupos y, después, en los 90’s hay otra generación que retoma todo ese trabajo como el grupo de Temístotles 44: son artistas jóvenes que utilizan cucharones, luces, maquinitas, en fin, les gusta lo mecánico, no es obra que tenga contenido son obras más estéticas. En medio hubo otra generación de

gente como Miguel Ángel Corona, que hacen una serie de instalaciones en la calle, en la Merced, en la Narvarte, etc., son instalaciones no con un fin político sino de público.

¿Por qué se retoma el género instalación?

“Con eso de que ahora hay tratado de libre comercio, y ahora hay proyectos de intercambio con E.E.U.U. y Canadá donde ese trabajo sí se hace constantemente y lleva muchos años patrocinado y apoyado; entonces es como de repente aprender a hablar inglés: están aprendiendo nuestros artistas a hablar ese idioma. Los que ya lo hablaban pues está muy bien porque ya llevaban 20 años trabajando sin ningún caso del estado ni críticos que escribieran de esto, sin exposiciones sobre el tema más que muy poquito, está muy bien que ahora se empiece a valorar su trabajo. Ahora, no creo que sea por causa del interés de los artistas o del público sino porque de repente hay un público hacia afuera que está interesado en este tipo de trabajo.”

¿Podríamos verlo como una moda?

“Pues no una moda, sino como una de las realidades de la globalización de la cultura. A mí me parece muy bien porque es el tipo de trabajo que he hecho. Ahora hay fondos para realizar instalaciones, estubo lo de Insite, lo de X'Teresa, etc., es difícil porque la instalación no es un trabajo que se venda. Empieza a desarrollarse en México un mercado⁵⁸ en las galerías y museos ahí el mercado es patrocinio de los subsidios, del Edo., del intercambio de países; sin eso sería muy difícil, como lo fue para los artistas de los 70's que patrocinaban y subsidiaban todo su trabajo.”

¿Qué ventajas y qué desventajas representa trabajar con instalación?

⁵⁸ Mercado en el sentido no de lo que se venda o compre, sino del dinero que se consigue para realizar la obra.

“Ahora que empieza a haber mercado, las desventajas se han aminorado un poco, ahora que están un poco más de moda, que hay un poco más de público se han abierto. Pero en general es un trabajo que uno patrocina, que se tiene que documentar⁵⁹, porque el cuadro lo puede uno dejar ahí pero de la instalación generalmente no queda nada. Más que tenga ventajas o desventajas yo creo que eso es por lo que uno como artista se va hallando: hay cosas que las quiere uno decir con una instalación y otras cosas funcionan mejor como performance y otras que funcionan más como dibujo. Ahora en el nivel de concepto; bueno, ese como en los 70's es un trabajo que no se vende aunque en E.E.U.U. y en Europa si se venden. Pienso que pueden tener la ventaja de repente de ser un lenguaje más fresco que el de la pintura que lleva tantísimos años; pero tiene la desventaja de que aparentemente todo se vale, cualquier babosada (y hay muchas babosadas), ese es un problema, son lenguajes que se tienen que desarrollar para que no se haga tanta basura. No es cuestión de poner todo lo que se le ocurra a cualquiera.”

¿Qué necesita el artista para hacer una instalación en el sentido formativo?

“Se necesita que en las escuelas haya gente que sepa dar los fundamentos teóricos, que tenga los fundamentos artísticos para dar la materia, ahora, obviamente si está uno abriendo brecha pues no hay quien le enseñe a uno. Tiene que haber un profesionalismo como artista. A lo mejor uno puede agarrarse de una educación formal en cuanto al dibujo, la pintura, etc., pero no necesariamente, a lo mejor alguien empieza haciendo instalaciones y más instalaciones y va profundizando en ese campo. Hay quien se mete al arte conceptual y ahí es donde le “entra”, o al performance, realmente no hay una razón lógica para hacer performance y haber estudiado pintura.”

¿Cómo entender una instalación?

⁵⁹ Documentar con grabaciones, catálogos y demás testimonios de su existencia.

“El arte es como el fútbol yo veo un partido de fútbol y no entiendo nada ... no es lo mismo ser aficionado que estar metido, obviamente uno como público lo ve muy distinto que cuando se esta dentro de él. Habrá algunas instalaciones que te gusten, otras no, algunas que sepas que son buenas y que no te gusten y habrá otras que no aporten nada pero que a lo mejor le gusta a uno, esos son valores estéticos y otros son valores artísticos, entonces es ir distinguiendo cuáles son valores estéticos: un atardecer puede ser estético y te puede gustar mucho. Las obras de Picasso a lo mejor las ves espantosas pero si sabes un poquito de arte no puedes decir que son basura y que pinta como un niño de 5 años, porque el fue uno de los que cambiaron nuestra percepción, que cambiaron nuestros símbolos. Tal vez nunca te guste. Igual con las instalaciones es cosa de saberle, de ir conociendo a los artistas, sus propuestas y por supuesto hay mucho que es bazofia.”

Por ser interactiva la instalación, ¿podemos decir que su propuesta comunicativa es mayor?

“Son generalizaciones, igual te puede un cuadro conover o no, igual una instalación puede ser de participación o no. Por poner un ejemplo: casi siempre lo que hago es con la intención de que el público haga algo con lo que esta ahí pero no todas las instalaciones son así, de participación física. Ahora se trata de comunicar; si te pasas de largo y no te llamo la atención no tiene caso, es lo que te digo: el lenguaje puede ser más fresco, puede llamar más la atención que un cuadro, pero no creo que sea por el hecho de que la instalación sea más comunicativa.”

¿Qué tanto se piensa en el público?

“Yo trato de sacar mis exposiciones al metro porque lo ve un montón de gente lo ve más gente que en otro lado incluso del medio artístico, me ve la gente montando la exposición y va y me pregunta y eso a mi me encanta. Aunque mucha gente no le entiende, en el arte siempre se asume que es culpa del artista que el público no sepa. Eso como sistema nos ha fallado mucho, el artista que realmente está cumpliendo investiga. Tampoco olvidemos que hay varios niveles de público, y el público en las instalaciones es todavía muy

limitado, apenas un grupito muy reducido, y si todavía haces la instalación en una casa y nada más va durar el día de la inauguración pues más. Ahora bien, no se puede estar pensando nada más en función del público, sino en función de lo que el artista esta buscando. Es complejo.”

En los últimos años ¿cómo ve los mov. artísticos?

“Lo bueno es que hay esa pluralidad, que hay espacio para todos, ¡que bueno! Hay una necesidad de todo esto que va desde lo más decorativo hasta lo más simbólico; ahora se da más lo que es la investigación, es como en cualquier otro campo. Lo importante del arte es que haya flexibilidad, que sea algo simbólico, que se regenere, que tenga una identidad. Esas son cosas muy complejas, no puede haber un sólo arte, decir: eso es lo único que sirve, ¡no! Tiene que nutrirse ese caldo de cultivo donde puedan salir muchas cosas. Ahora hay mucha gente que hace cochinas en el arte, que es su afición y se dice artista. Es cuestión de ir aprendiendo e ir distinguiendo. Yo creo que el arte es interesante, empieza a haber apoyo, el gran problema que yo veo es la T.V. que no difunde, que no da apoyo, que idiotiza. Me parece que eso puede hacer que los artistas se conviertan en animales en extinción.

ELOY TARCISIO

Eloy Tarcisio nació en la ciudad de México el 26 de julio de 1955. Estudió en la Escuela Nacional de Pintura y Escultura, La Esmeralda. Es fundador del Centro de Investigación y Experimentación Plástica del Instituto Nacional de Bellas Artes. Ha participado en más de 20 exposiciones individuales en México, Estados Unidos y Yugoslavia. Cuenta también con más de 50 exposiciones colectivas en diversos países de América y Europa. Es integrante fundador del grupo "Att. la Dirección". Ha ganado diversos premios nacionales en pintura y dibujo, y participado en la difusión del Arte Contemporáneo Mexicano como conferencista, promotor, jurado, asesor, instructor, maestro y curador. Es fundador de X'Teresa Arte Alternativo, A.C., del cual fue presidente. Además fue becario de 1992 a 1993 en la modalidad "Creadores Intelectuales en Artes Visuales", del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Actualmente forma parte del Sistema Nacional de Creadores de Artes Visuales del período correspondiente a 1993-1996 del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, CNCA.

La obra de Eloy Tarcisio se encuentra anclada en las raíces de la cultura mexicana, retoma elementos plenamente nuestros como: la tuna, el nopal, el maíz y las flores; los maneja, los transforma, nos revela nuestro pasado al tiempo que lo funde con nuestra actualidad. Para expresarse se sirve de los géneros tradicionales (pintura, dibujo, etc.) y de la instalación, el performance y el género multimedia.

¿Para tí qué es la instalación?

"Instalación es una forma de utilizar objetos, elementos tridimensionales, que ocupan un espacio y que tienen una estética que parte de las artes visuales y de lo plástico. Sus raíces son directamente de la pintura y se ligan de la escultura dando como hija una tercera forma que en algún tiempo se le llamó ambientación. La instalación parte de un concepto primordial de la pintura que es el *collage*. El *collage* se empieza a utilizar en el cubismo, en donde el concepto de la representación pictórica lleva a analizar la tridimensionalidad de los objetos. En ese análisis hay objetos en los que no es posible representar su tridimensionalidad como: los periódicos, los libros, las hojas pautadas de las composiciones musicales. Lo que hicieron los cubistas fue agregar esos elementos a la pintura y a ese proceso de

inserción se le llamó *collage*. Posteriormente el *collage* adquirió un valor muy fuerte en el futurismo y en el dadaísmo. También en las corrientes posteriores, porque los elementos adheridos a la tela eran elementos que no podían ser representados, sino que eran: el objeto en sí mismo. Con Duchamp, en los ready-mades, se le da un nuevo sentido al objeto, lo rescata como una forma de expresión directa. Aquí interviene el objeto como un concepto escultórico en donde su tridimensionalidad es muy importante, ya no es un libro ni un periódico adherido a la tela sino que ya es un mingitorio, un escurridor de botella, una jaula. Objetos que tienen una tridimensionalidad, que tienen valores estéticos escultóricos pero que tienen también un valor por sí solos, es decir, no son objetos realizados por las manos de un artista, sino que son realizados para una función y recuperados por el artista para decir algo, para comunicar algo más personal, una opinión propia a través de esos objetos. Posteriormente hay el concepto de ensamble. El ensamble se deriva del *collage*, son elementos u objetos articulados que tienen su propio significado, que no son escultura pero que tienen una línea directa con la escultura por su tridimensionalidad. Tiene valores escultóricos como el claroscuro, el envolvimiento del espacio y el propio significado que está ligado a lo que el artista quiere decir con ese tipo de ensambles; ya en la época del conceptualismo, en donde se desarrolla el *happening*, también se desarrolla el *environment*, es decir, ambientaciones que los artistas hacen con elementos u objetos tanto de la realidad como de su propia creación, de tal manera que se crean espacios muy amplios: habitaciones, salones o también en la misma calle; se ponen elementos que son de escala humana y que forman parte de un discurso que permiten al espectador interferir con el objeto artístico; posteriormente, cuando ya se le empieza a llamar instalación es cuando los objetos pueden adquirir escalas diversas y una síntesis formal muchísimo más íntima. El objeto artístico se vuelve más personal y en esa medida el discurso de carácter subjetivo hace que los objetos utilizados tengan una relación con el espectador con pequeñas diferencias que en la ambientación. En resumen la instalación ocupa un lugar en el espacio, tiene valores estéticos plásticos ligados a la escultura y ligados a la pintura. Los objetos pueden ser extraídos de la realidad, de un uso cotidiano con un valor utilitario o creados por el propio artista; pueden intervenir espacios cerrados, espacios abiertos y pueden relacionarse con el público de una manera directa o de una forma indirecta."

¿Qué ventajas y qué desventajas tiene la instalación con respecto a la pintura?

“No tiene ninguna ventaja mayor, yo creo que son formas diferentes. La pintura es un elemento bidimensional que va adherido al muro y que no interviene con la arquitectura del espacio en donde se puede colocar. El marco la aísla de la arquitectura y le da la posibilidad al espectador de ver la obra de manera directa. La instalación en sí se integra a la arquitectura en un sentido determinado por el artista e interfiere con el espacio del habitante y puede tener valores estéticos similares a los de la pintura, o puede ser también controversial al espacio arquitectónico; es como una escultura, ocupa un lugar en el espacio más allá del plano de la pintura y afecta al espacio donde se coloca, influye la arquitectura. La instalación también la afecta y las pretensiones de la instalación están ligadas a una intervención más cercana al espectador: enfrentar a éste de una forma más directa. No hay ninguna ventaja, sino que es una forma diferente de creación y de expresión.”

¿Por qué trabajas con instalaciones?

“Lo que pasa es que en mi lenguaje, me encontré con elementos que eran muchísimo más importantes por ellos mismos que si yo los pintaba. La pintura tiene un valor representacional subjetivo que está limitado por el propio medio, la pintura es óleo sobre tela, o collage, o acuarela sobre papel, es decir, son elementos representacionales. Mis limitaciones representacionales a nivel bidimensional son muchísimo más cortas, más limitadas que si yo utilizara los elementos por sí solos, por su propio significado; por ejemplo: si yo dibujo un nopal, lo graba una expresión mínima en comparación del propio nopal enfrente del espectador; así como ese, existen otros elementos que no tienen el mismo valor expresivo pintados que por su propio ser. La instalación te da la oportunidad de utilizar los objetos por sí mismos. Ahora, el hecho de que tú los veas por sí mismos no quiere decir que son eficaces en cuanto a comunicación; son como la escultura, en ella, tú con tus manos tienes que crear una forma ya sea con martillo y cincel o con el propio modelaje de las manos. El valor expresivo está en la calidad de esa relación del objeto contigo en el acto de la realización. En la instalación es un poco más sutil esa relación porque la mano y el ingenio del artista interfieren en el uso de los objetos. Hay también

un compromiso en su uso y una poesía en su distribución, interfiere la selección de ellos y tu posibilidad de darles una carga de significado importante. El objeto es usado en forma diferente al de la escultura pero lo tienes que cargar también de un significado coherente y de un contenido que trascienda al propio objeto.”

¿Qué buscas comunicar con tus instalaciones?

“Mis instalaciones están ligadas al presente, pero tienen la gran necesidad de ligarse al pasado, son objetos que se relacionan con una cultura y tienen la intención de establecer una visión subjetiva. Una visión de lo que es el ser humano contemporáneo mexicano con una intención compleja de su relación con el futuro. Trato de unir los tiempos de México o quizá posiblemente, de desaparecer los tiempos de nuestra cultura, hacer una simbiosis del tiempo en objetos que hablen del mexicano, y que en ese sentido provoquen un acto de reflexión en la conciencia del espectador.”

¿Por qué trabajar de manera efímera?

“El tiempo es un concepto interesante en el arte. El tiempo para un pintor del siglo pasado posiblemente era la permanencia o su retención en el objeto artístico. Estacionar el tiempo de envejecimiento de una persona, o detener un momento determinado, por ejemplo: la caída de la leche de una olla de barro y prolongarla eternamente, la sonrisa de una mujer en la Gioconda, o representar un hecho histórico que se deba de reconocer en determinado momento en el futuro, o congregar a diferentes seres de diferentes épocas en un mismo plano y darles una realidad aparente. Poner a una persona en el lecho de muerte de su abuelo cuando en realidad esa persona no había nacido cuando murió el abuelo. Ese tipo de fantasías y de ideas eran un poco las que llevaban a la pintura; pero en mi realidad, el expresarme a través de la instalación y de una manera efímera, me da la posibilidad de acercarme de una forma directa al espectador y de que viva en ese espectador en su memoria. El que vea la obra es el que va a vivir, la va a recordar de alguna manera. A veces la obra no tiene más sentido que el impacto del presente. Muchos cuadros por ejemplo, pierden su valor después del momento en que fueron pintados y se quedan como una simple memoria; entonces, la memoria de la instalación está en la fotografía o en el video. El

registro histórico de la obra a veces es suficiente para mí, cuando ya estuvo expuesta a un centenar de espectadores. Lo importante es el contacto directo de algo vivo, de algo orgánico con un ser pensante, y la reflexión que puede efectuarle le da mucho mayor sentido a la obra que si yo lo hubiera pintado.”

¿Se podría decir que el lenguaje de la instalación es más comunicativo?

“No, no es más comunicativo, es diferente. La comunicación entre una pintura y un espectador puede ser más grande en tiempos: uno puede regresar a un museo a ver el mismo cuadro cuantas veces uno quiera y el cuadro no cambia mucho de su estado original, en cambio una pieza efímera, orgánica como las que hago, o una pieza de instalación, que solamente dura lo que la exposición dure, no da la posibilidad más que de un único impacto; también te puedes ir diario a ver una instalación a un museo durante un mes, pero el impacto es directo solamente en ese momento, ya después tu memoria es la que te va a hacer recuperar ese impacto; ya no va a ser el regresar a verla otra vez. Esa diferencia es la que le da sentido a cada una de las obras y no quiere decir que sea mejor. Son formas muy diferentes y yo creo que todas muy necesarias, a veces se le da un poco más de auge a unas que a otras por cuestiones de la moda. La instalación se ha convertido en una forma casi de moda en donde la eficacia, o la parte efectiva de la propia instalación, se sigue y se va a seguir manteniendo en pocos artistas. Así como hay grandes maestros del pincel para pintar sobre tela, hay grandes maestros de la escultura y hay grandes maestros de la instalación; y así como hay grandes charlatanes en la sicología y en la medicina, pues también va a haber grandes charlatanes en la instalación, en la pintura y en los otros géneros del arte.”

¿Cómo ves el desarrollo de las instalaciones en México?

“Yo creo que hemos sido siempre paralelos al desarrollo del mundo. En México siempre han habido grandes artistas, tanto de la pintura como de la escultura, como del arte conceptual, como de la instalación. En este momento nos encontramos con una gran cantidad de artistas jóvenes y grandes creadores que se mantienen al mismo nivel de los de cualquier parte del mundo.”

En el sentido formativo, ¿qué se necesita para hacer una instalación?
 ¿Necesitas conocer alguna técnica ...?

“Yo creo que todas, un artista debe conocer lo que está haciendo, los elementos que está utilizando para poder utilizarlos eficazmente. Yo creo que un artista de instalación debe pasar por una escuela de arte a fuerza, debe conocer su historia y debe conocer sus teorías y sus filosofías, así como sus medios; si un artista de instalación pretende utilizar fuego, debe saber plomería; si un artista de instalación utiliza materias orgánicas debe de saber sus valores de conservación y sus intenciones del manejo orgánico; si un artista de instalación quiere utilizar elementos de sonido tiene que saber de electrónica y como utilizar las ondas sonoras. Depende de cual sea la inclinación del artista, es lo que debe de conocer y debe saber, pero para eso existe una historia del arte que es muy completa; y yo creo que lo primero que debe de hacer es ligarse a su historia y eso es lo que le va a dar una ubicación a su obra para no estar descubriendo siempre el hilo negro, descubriendo y repitiendo lo que ya se hizo. Principalmente, en esto del arte instalación, con valores completamente efímeros, en donde el registro de la obra se queda guardado y no hay una memoria colectiva como en otras partes: los grandes compendios de la historia del arte, los grandes libros ... hay que hacer una labor de investigación. Un estudiante de arte o un artista de instalación es diferente a un espectador. El espectador no tiene por qué conocer nada de las raíces ni del transfondo de la obra más que su enfrentamiento. En cambio el artista nó, ni el estudioso de arte tampoco, ellos sí tienen la obligación de conocer la historia y de saber del pasado, de las raíces, de sus inclinaciones y de sus tendencias.”

¿Qué tanto piensas en el público al momento de realizar tus instalaciones?

“En mí siempre hay un público presente, hay un espectador latente. Si no pienso en eso, si no está ahí latente, entonces mi obra deja de tener sentido. Si mi obra se va a quedar en mi estudio para mí o abajo de mi cama guardada, no tiene ninguna razón de ser ni ningún sentido. Se debe pensar en el espectador para lograr un contacto y entonces cumplir con un objetivo básico que es el de establecer una comunicación. De hecho la instalación por tener elementos más cercanos al espectador en forma directa, tiene la pretensión de encontrar un espectador en la forma más pronta y con un efecto más contundente.”

FELIPE EHRENBERG

Nació en Tlacopac, ciudad de México en 1943. Estudió dibujo y pintura: con John Martin en Canadá, y con Erich Duggen en la entonces Alemania Federal. En 1959 asistió a la Escuela de de Diseño y Artesanías del INBA. En 1968 participó en la formación del Salón Independiente. En Londres formó con Knesche y Alcaraz el taller Polígono; y posteriormente junto con Finck, Hernández y Muñoz integró el grupo Pentágono. Ha participado en la fundación de diversas publicaciones y talleres. Su extensa obra plástica se fundamenta en el dibujo, la pintura, la escultura y la gráfica, aunque es mejor conocido por sus proposiciones de naturaleza conceptual. Ha sido merecedor de diversos reconocimientos, entre los que se cuentan bolsas de las fundaciones Guggenheim y Fulbright, así como del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Felipe Ehrenberg participó en la construcción del Arte Conceptual en México. Su exposición *Kinecalegráfica* (1964) fue la primera en contener obra instalación como género plástico en el país "... Uno de los caminos que he transitado con placer singular es el de la instalación. La instalación tiene una gran capacidad para expresar y comunicar, y de hecho ha ampliado con mucha eficacia los vocabularios de la plástica contemporánea ..."

Se puede afirmar que la plástica de Ehrenberg marcó el arte mexicano de la década de los setentas y ha influido en forma crucial en la composición del presente.

¿Qué son las instalaciones?

"Conjunto de elementos reunidos con intencionalidad para transmitir ideas. Cada uno de los objetos puede o no tener un significado propio, los elementos pueden o no sumar una totalidad mayor que los significados de cada uno de ellos. Las instalaciones pueden o no ser efímeras, lo instala hoy, lo ve usted durante algún tiempo, y lo disgrego después o produzco la instalación que se escapa a todas las otras definiciones y por eso es instalación, muchas del Carrillo Gil son así, portátiles; y las pongo aquí y allá.

Hay una diferencia entre ambientación e instalación. La ambientación incide en el medio ambiente en el que está situada, o funciona en la medida en

que el contexto en él que está situado incide en ella. En la instalación no es necesario que suceda eso. La instalación es de naturaleza autocontenida y con frecuencia portátil.

Otra de las particularidades de la instalación es que se produce como medio de expresión en vez de otra cosa, la instalación dice lo que el óleo no puede decir. No puede ser sustituida su función comunicativa.”

¿Qué busca comunicar con sus instalaciones?

“Depende, ¿usted qué busca comunicar? Lo que pasa es que la instalación no es un fin en sí, como la palabra no es un fin en sí. La palabra es una herramienta que usted usa para comunicar algo y evidentemente la comunicación es de acuerdo al momento y al instante.”

¿Qué tanto piensa en el público cuando realiza sus instalaciones?

“Nuevamente la analogía sirve, ¿qué tanto piensa en su interlocutor cuando abre la boca?, lo que sucede en el caso de la creación no es que uno piense mucho o poco en el público. ¿Quién es el público? ¿a cuál público se refiere usted?, depende de donde está la instalación, si yo presento una instalación en una circunstancia cerrada, es decir, una galería, pienso probablemente en el público al que la galería sirve de manera significativa. Si la galería es de Polanco pienso en el público de Polanco, si la galería está en Peralvillo, pienso en el público de Peralvillo, si la instalación es para uso privado pienso en las seis personas que la van a ver.”

¿Cómo realiza sus instalaciones?

“Primero, como en todo acto creativo, pienso cuál es mi agenda interna. Pienso en mi preocupación de los últimos años o el tema con el que estoy ahorita obsesionado. En ese sentido entonces surge una idea, casi siempre la boceto y al bocetar inicio uno de los primeros pasos que exige el oficio de ser artista que es: conocer materiales, conocer como funcionan entre sí; uno puede hacer una instalación de tabiques con madera y si los quiere unir tiene uno que pensar si al tabique le mete antes un taquete con taladro, es

decir, cosas técnicas; luego es común que haga rápido una maqueta de papel, son bocetos porque después de eso hago otra maqueta más grande, ya después las archivo porque yo no tengo dinero para producirlas y espero a la oportunidad de que surgan como instalación. Uno de los problemas que tenemos los instaladores es conciliar el mundo real con el mundo ideal, es decir, uno puede pasarse la vida haciendo instalaciones pero de qué va a vivir. Generalmente los artistas que hacen instalaciones o bien no se dedican a ello de manera exclusiva y hacen otra cosa, o bien ajustan la instalación para poder vivir de ella, cobran de eso como cualquier servicio médico; generalmente la gente no duda de por qué cobran las enfermeras pero si cuestionan el por qué cobra un artista.”

¿Por qué hoy en día se están retomando las instalaciones?

“Hoy en día no se están retomando las instalaciones. Lo que está sucediendo hoy en día es que las instalaciones, que siempre han existido en la creación humana, en México están usándose más dentro del territorio de las artes plásticas. Por lo demás no se están usando más ni menos. Si usted ve una yatera que pone sus seis naranjas y le vende la media docena de naranjas en x pesos o en 20 centavos... Ese acto que la yatera hizo de poner varias naranjitas una sobre la otra, ya es un acto de instalación, y usted lo ve diario pero no se percata de que está usted viendo una instalación. Si usted camina frente a un aparador y ve colocar un ordenamiento en ese aparador, usted esta viendo una instalación. Es una cosa común a su horizonte visual, pero si usted ve una instalación fuera de contexto es cuando usted se da cuenta de que la instalación es “algo”, ¿qué pasaría si usted pusiera seis naranjas en el centro de una galería?, pasaría que estudiaría las naranjas de una manera distinta, es decir, se está resignificando y en ese sentido, una de las grandes funciones del arte es resignificar.

La intención del artista es darle otro y otros, o nuevos, o más (ninguna de las palabras anula a la otra), significados a íconos existentes. Yo puedo hacer un paisaje, y a ese paisaje yo puedo meterle un pájaro volando que el ícono original no da. Es como ver un anuncio de Corona en la calle, pero ver ese anuncio todo destrozado dentro de una galería le da otro significado.”

Bueno, ¿por qué los artistas han retomado las instalaciones cómo género plástico ...

“Cuando un ícono se devalúa, el artista para poder comunicar o bien transforma al ícono o bien lo revaloriza retrasformándolo, o bien lo descarta o lo desubica. Si la pintura al óleo llega a tener tal uso que se devalúa su sentido, el artista en vez de perder el tiempo tres meses para hacer un óleo, que lo único que va a suceder es que lo van a poner en una casa de ricos en una hacienda, y ahí no lo va a ver más que las visitas que vayan a esa casa, y la verdad es que no va a haber una interlocución entre el cuadro y los videntes; entonces el artista ¿para qué pierde el tiempo en hacer eso?, mejor va a hacer una obra que por su totalidad no solamente sorprenda los sentidos, sino que además fuerce al espectador a pensar de nuevo, esa es la razón por la que se recurre a formas y se reubican usos.”

¿Se necesita alguna formación académica para hacer instalación?

“ Para toda disciplina humana bien llevada se necesita formación, pero el artista plástico lleva ya una formación muy completa cuando inicia , cuando comienza a hacer instalaciones el artista plástico ya ha estudiado historia del arte, ya ha estudiado teoría del arte, ya está al tanto de lo que son los materiales diversos y lo que eso implica, y además tiene un acervo de habilidades aprendidas que se requieren, por ejemplo: para instalar un alfiler enorme con algo balanceado arriba, tiene uno que conocer la teoría de la gravedad. No estamos hablando de lo espurio, no estamos hablando de gente que no sabe hacer las cosas, estamos hablando de lo profesional, de lo de verdad. Se necesitan muchísimos conocimientos, pero el caminar hace callo, mientras más instalaciones hace uno, más puede uno medir la reacción del público y la eficacia del quehacer propio. Mientras más trabaja uno con el medio, más eficaz se vuelve uno en el uso de las herramientas, de los materiales para poder transmitir la idea.”

CONCLUSIONES

⌘ El arte no es un lenguaje estático. Se encuentra en un eterno reciclaje para significar viejas formas. Por lo que, hoy en día existen múltiples maneras de legitimar la obra artística. Entre los diversos medios de expresión artística que en últimas fechas han adoptado los artistas plásticos se encuentra la instalación.

⌘ Las instalaciones requieren de una activa y complementaria acción y atención por parte del receptor; lo que confirma mi hipótesis de que el Arte-instalación es un canal comunicativo dentro de la plástica contemporánea en México; el cual surge como respuesta a las necesidades comunicativas del artista plástico contemporáneo, y de un público que requiere expresiones con elementos cotidianos más cercanos a su realidad.

⌘ Las instalaciones tienden a ser muy actuales porque se refieren a temas humanos que la gente está enfrentando en su vida en ese preciso momento. Sin embargo, muchas veces la propuesta comunicativa se pierde por falta de una educación artística en el individuo, o bien porque, por desgracia abundan las propuestas plásticas que sólo quedan en eso, en propuestas.

⌘ El arte instalación como género plástico se ha abierto paso en museos, galerías, vía pública, casonas, talleres, metro, vitrinas comerciales, etc, no se limita a un espacio, pero sí lo retoma para fundirse con él y modificarlo, para jugar con él recontextualizando los objetos, lo que reafirma su poder comunicativo.

⌘ Si en México existe el arte instalación es porque los antiguos canales de comunicación ahora resultan insuficientes. Es difícil decir dónde surge determinado género, me inclino a pensar que es el producto de incontables generaciones. Lo que sí es seguro, es que las instalaciones nos pertenecen a los mexicanos como recurso expresivo, no sólo ahora, siempre nos hemos servido de ellas. Son un lenguaje visual al cual aún le falta mucho por decir.

⌘ Es necesario reconocer que hace falta una mayor educación artística en México, por lo que nosotros, los periodistas, debemos comprometernos a contribuir al acercamiento del público con el arte a través de nuestro trabajo; constituyéndonos en la voz de los especialistas en la materia. Sin embargo no olvidemos que: **cualquiera puede ser receptor del arte en general, sólo basta tener los sentidos dispuestos y la mente abierta para construir un nuevo canal de comunicación.**

BIBLIOGRAFIA

- Barthes, Roland. **El grado cero de la escritura**. Argentina, Ed. Siglo XXI, 1972; 247 pp.
- Barthes,Roland. **Elementos de Semiología**. Madrid, Ed. Alberto Corazón, 1971; 102 pp.
- Bayón, Damián. **América Latina en sus Artes**. México, Unesco, Siglo XXI Editores S.A. 1980. pp. 235
- Battcock, Gregory. **La Idea como Arte**. Barcelona , España. Colección Punto y Línea, Ed. Gustavo Gili. 1977
- Bolaños, Raquel. **Material Didáctico, Estética II**. UNAM. CCH Naucalpan.
- Bustamante, Maris. **Las Técnicas en las Artes Plásticas y Visuales: ¿Realidad o Ficción?**. Antología. Dirección General De Promoción Cultural SEP. México, 1988.
- Bond, Fraser F. **Introducción al Periodismo**. México, Ed. Limusa, 1965; 419 pp.
- Casas, Antonio, M. **El Arte de Hoy y de Ayer**. México, Nueva Colección Labor. 1971, pp. 152.
- Cirlot, Lourdes. **Las Claves de las Vanguardias Artísticas en el siglo XX**. España. Ed. Planeta, 1991; 78 Pp.
- Cirlot, Lourdes. **Las Claves del Dadaísmo**. España. Ed. Planeta, 1991; 78 pp.
- Curiel, Fernando. **Mal De Ojo**. UNAM. México, 1989.
- Eco, Umberto. **Obra Abierta**. Barcelona, España. Editorial Ariel. 2a. Edición 1985.
- Eco, Umberto. **La Definición del Arte**. México. Editorial Roca. 1990.
- Flanagan, George A. **Como Entender El Arte Moderno**. Editorial Nova, 2a. Edición 1971.

- González, Antonio Manuel. **Las Claves del Arte. Últimas Tendencias.** España. Ed. Planeta, 1991; 78 pp.
- Guiraud, Pierre. **La Semiología.** Buenos Aires, Ed. Siglo XXI, 1974; 394 pp.
- Gutiérrez Burón. **Las claves del arte cubista.** España Editorial Planeta, 1991; 78 pp.
- **Las Bellas Artes.** Tomo I. México. Editorial Cumbre. Grolier 2a. Edición. 1983.
- Marchan, Simón F. **Del Arte Objetual al Arte Concepto. Epilogo sobre la sensibilidad postmoderna.** España, Ediciones Akal/Arte y Estética 1986
- Martín Vivaldi, Gonzalo. **Géneros Periodísticos.** México, Ed. Prisma, 1972; 394 pp.
- Mena, Filiberto. **La opción analítica en el Arte Moderno.** Editorial Gustavo Gili, Colección Punto Y Línea. 1977.
- Olea, Oscar. **Estructura del Arte Contemporáneo.** México, UNAM. 1979, pp. 176.
- Ramos, Samuel. **Filosofía De La Vida Artística.** México, Colección Austral Mexicana. 13 a. Edición, 1994. pp.145.
- Rosenbery, Harold. **Descubriendo el presente.** Caracas, Venezuela. Monte Avila Editores. 1972. pp. 457.
- Schmilchuck, Graciela. **Helen Escobedo Instalaciones Rene Derouin.** México. Impresión Robles Hns. & Asociados. S.A. de C.V. 1992. Museo de Arte Moderno.
- Souto, Arturo. **El Ensayo.** México, ANUIES. 1973, 50 pp.
- Todorov, Ducrot. **Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje.** Editorial Siglo XXI . 10a. Edición. México, 1984.
- Vasconcelos, José. **Indología. Una interpretación de la ideología iberoamericana.** Agencia mundial de librería. París. 1927.
- Valsecchi, Marco. **Bosquejo de la pintura moderna.** México, Unión Tipográfica Ed. Hispanoamericana. 1962.

- **Veja, A. El Arte y la Estética. Teoría general de la filosofía del arte.** Editado por el Fondo de Cultura Económica.

Hemerografía

- **Artes de México.** Revista Libro Trimestral. No. 22, Invierno de 1993-1994. México
- **Bienal Insite '94.** Reforma. Publicación diaria. México, D.F. 27 de septiembre de 1994.
- **Carrasco, Lucía. Concluyen remodelación del X'Teresa.** Reforma. Publicación diaria. México, D.F. 15 de octubre de 1994.
- **Curare. La Jornada, Boletín Trimestral.** 2a. Época No. 3, Junio de 1994. México.
- **Garda, Carlos. Presenta el carrillo gil sus video catálogos.** Reforma. Publicación diaria. México, D.F. 20 de julio de 1994.
- **González, Laura. Los artistas de los grupos y sus propuestas.** Reforma. Publicación diaria. México, D.F. 19 de agosto de 1994.
- **Lapiz.** Revista Internacional de Arte. Año. X No. 92 Marzo-Abril 1992. Madrid, España.
- **Lapiz.** Revista Internacional de Arte. Año XI No. 22. Invierno 1993-1994. Madrid, España.
- **Poliester. Pintura y No Pintura.** Revista Trimestral. No. 3, Otoño de 1992. México.
- **Poliester. Pintura y No Pintura.** Revista Trimestral No. 10 Otoño de 1994. México.
- **Springer, José Manuel. "entre lo animal y la muerte". Plástica. Punto de referencia.** Reforma. Publicación diaria. México, D.F. 23 de julio de 1994.
- **Saber Ver. Lo Contemporáneo del Arte.** No. 17 Julio-Agosto 1994. Publicación Bimestral. Publicado por la Fundación Cultural Televisa A.C. México.